

Um cinema do presente

Debate sobre ‘Shoah’, de Claude Lanzmann

A cinema of the present

Debate on Claude Lanzmann's ‘Shoah’

João Moreira Salles

Documentarista e produtor de cinema

Eduardo Coutinho

Documentarista, in memoriam

Eduardo Escorel

Cineasta, roteirista, montador e crítico de cinema

Em 26 de outubro de 2012, o Instituto Moreira Salles lançou uma coleção de DVDs que teve como primeiro título *Shoah*, documentário de Claude Lanzmann sobre o extermínio sistemático dos judeus europeus durante a Segunda Guerra Mundial. Por ocasião do lançamento, realizou-se no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro um debate entre João Moreira Salles, Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel. A Revista Alceu apresenta, a seguir, uma transcrição parcial desse debate¹, a fim de enriquecer as discussões promovidas pelo dossiê “*Shoah*, 40 anos: reverberações no tempo presente”, organizado por Ilana Feldman e Rafael Tassi Teixeira.

João Moreira Salles: Tenho a impressão de que a nossa conversa vai girar em torno de três temas. O primeiro deles é a noção de um *filme no presente* – afinal, o título desta mesa é “Um cinema do presente”. Diretamente relacionado a isso surge um segundo tema: a questão do arquivo, sobretudo tal como

¹ A transcrição e edição do original foram de Mariana Costa, com colaboração de Luiz Baez, ambos doutorandos do PPGCOM/PUC-Rio. O debate integral está disponível no canal do Instituto Moreira Salles no YouTube: www.youtube.com/watch?v=87ZloNfiwSU.

Lanzmann compreende o uso de imagens de arquivo. Por fim, gostaria que pensássemos sobre por que *Shoah* está sendo discutido agora, no Brasil, trinta anos depois de sua realização. É uma questão importante: apesar da importância imensa que o filme tem, ele me parece ter sido pouco debatido entre nós. Salvo pelo exemplo que está sentado à minha direita [Eduardo Coutinho], *Shoah*, como cinema, deixou poucos rastros no país. Sugiro, portanto, deixar esse último ponto para o final da conversa.

Vou começar da seguinte maneira. Em um ensaio demolidor de 1981 sobre a série de TV *Holocausto*, Lanzmann escreveu o seguinte:

O massacre planejado, metódico e burocrático de seis milhões de judeus foi um empreendimento de longo prazo, levado a cabo com paciência e sem paixão, em nome de imperativos ideológicos claramente nomeados.

As palavras essenciais aqui são *planejado, metódico, burocrático, longo prazo, paciência e sem paixão*. Vou arriscar uma hipótese: em *Shoah*, Lanzmann parece ter apostado que um ato de imaginação – e é disso que se trata aqui – só seria capaz de devolver existência à realidade daquele aniquilamento se adotasse para si mesmo as características formais do método dos perpetradores.

Shoah é o resultado de doze anos de trabalho planejado, metódico, paciente, técnico, preciso, redundante – a redundância das imagens que voltam, e voltam, e voltam, num movimento quase obsessivo. *Shoah* é o resultado da obstinação de um homem.

Raul Hilberg, o único historiador a aparecer no filme, autor de *A destruição dos judeus europeus* [1961] – até hoje considerada uma obra central sobre o período – parece, ao menos para mim, ser a grande influência sobre Lanzmann. A meu ver, ele está na origem do método adotado em *Shoah*. Hilberg diz no filme: “Jamais fiz as grandes perguntas por medo de ouvir as respostas miúdas, as respostas pequenas”.

Imagino que, por “grandes perguntas”, Hilberg se refira às indagações metafísicas sobre a natureza do mal: de onde vem, por que existe. Ele preferiu atacar o problema pelos detalhes, pelas minúcias burocráticas do processo de aniquilação. E diz também no filme: “Só com a Solução Final os burocratas se tornaram inventores”. Segundo ele, a origem disso é antiga: quando os primeiros catequizadores cristãos disseram aos judeus: “Vocês não podem morar entre nós como judeus”. Ou seja, precisam se converter. Era a conversão como saída. Séculos depois, os monarcas seculares abreviaram a fórmula: “Vocês não podem viver entre

nós”. Ou seja, o gueto. A etapa seguinte – a etapa final – é a dos nazistas, que disseram: “Vocês não podem viver”. Isso exigia inventar algo novo: um modo de aniquilar seis milhões de pessoas.

Shoah é a recriação desse processo. Não é o relato do Holocausto, nem a sua reencenação à moda da série de TV *Holocausto*² ou de *A lista de Schindler*. É a recriação no sentido de fazer aflorar algo vivo, pleno, inteiro: o funcionamento dessa invenção.

Shoah se dedica a desvendar a lógica do Holocausto. Portanto, é sobre o *como*, não sobre o *porquê*. O *porquê* não interessa a Lanzmann – ao menos não em *Shoah*. O filme investiga *como* foi possível pôr em marcha aquela máquina de aniquilação. Um artigo de Lanzmann publicado no *Le Monde* – reproduzido no livreto que acompanha o DVD – tem o título “Aqui não existe por quê”. Ele escreve:

“Não existe por quê”: essa lei também vale para todo aquele que assume a responsabilidade de tal transmissão. Pois só o ato de transmissão importa. E nenhuma inteligibilidade, isto é, nenhum conhecimento existe antes da transmissão. A transmissão é o conhecimento em si.

Isso toca o centro do que, a meu ver, deveria ser um documentário. Não é a informação sobre o assunto que conta; não é isso o essencial. O essencial é transmitir a experiência do que está sendo dito – encontrar maneiras de torná-la viva para o espectador.

Para quem chega ao fim das nove horas e meia de *Shoah*, fica evidente que o filme cumpre essa tarefa. Lanzmann vence a aposta. O filme não larga mais a gente. Se a força de um filme se mede pelo tempo que ele permanece em nós, mesmo quando queremos abandoná-lo, então *Shoah* é um dos maiores filmes já realizados. Porque, enquanto a tua memória estiver viva, você conviverá com o barbeiro, com o aristocrata polonês, com a câmara de gás.

O mérito de *Shoah* está na capacidade de produzir essa experiência. Experiência do quê? Da morte. Do nada. Nada sobrou. Não se trata da experiência de algo que existe, mas do que foi destruído. É a capacidade de tornar vivo aquilo que não é — o nada ou a essência do nada. É daí que Lanzmann parte, o que faz da sua tarefa, desde o início, uma tarefa que beira as raias do impossível. Portanto, uma tarefa obstinada e quase louca. Tanto assim que Gershom Scholem, grande amigo do Benjamin, disse a Lanzmann que o filme que ele tinha em mente era impossível de ser feito. E, no entanto, Lanzmann o realiza.

² A respeito da repercussão internacional da série estadunidense *Holocausto*, ver o artigo de Feldman (2021) publicado na Alceu.

Como transmitir essa experiência? Se, como Lanzmann afirma, só a transmissão importa – porque a transmissão é, em si, conhecimento –, então era preciso criar as condições para que ela acontecesse. Um exemplo: quando o barbeiro não consegue continuar e se cala, você, espectador, passa subitamente a entender aquilo que não entendia. Nesse instante, algo se manifesta e torna presente o que não está confinado ao passado, não ficou para trás, ainda vive – e a gente se torna testemunha disso.

A primeira coisa que se lê em *Shoah* é uma cartela: “Este filme começa no presente, em Chelmno, na Polônia”. Por que no presente?

Vou terminar esta introdução lendo uma passagem do mesmo ensaio duro do Lanzmann que já mencionei sobre a minissérie americana *Holocausto*:

Até hoje, todos os filmes sobre o Holocausto tentaram explicar sua gestação, empregando o artifício da história e do desenvolvimento cronológico. Começam, geralmente, com a chegada dos nazistas ao poder em 1933, mas, por vezes, remontam ao século XIX, apresentando as várias correntes antissemitas alemãs, tentando, dessa forma, explicar passo a passo como esses acontecimentos levaram ao extermínio. Como se o extermínio de seis milhões de homens, mulheres e crianças, como se um massacre de tal proporção pudesse ser gestado. É claro que há explicações e razões para a destruição de seis milhões de judeus. O caráter de Hitler, sua relação com o judeu percebido como o pai maligno, a derrota da Alemanha em 1918, o desemprego, a inflação, as bases religiosas do antissemitismo, o papel dos judeus na sociedade, a imagem do judeu, a doutrinação da juventude alemã, a sedução de toda a nação alemã por Hitler, o espírito judeu, considerado como o oposto exato do espírito alemão. Essas explicações psicanalíticas, sociológicas, econômicas, religiosas e assim por diante, tomadas em separado ou em conjunto, são ao mesmo tempo falsas e verdadeiras, o que equivale a dizer que são inadequadas, mesmo sendo pré-condições para o extermínio, não são suficientes. Não é possível fazer a dedução lógica da destruição dos judeus da Europa com base em qualquer sistema de pressuposições. Entre as condições que permitiram o extermínio e o extermínio em si, o extermínio como fato, há uma quebra de continuidade, um hiato, um abismo. O extermínio não foi gestado e querer explicá-lo assim é, de certa forma, negar sua realidade, fechar os olhos ao surto de violência. É querer cobrir a implacável nudez da violência, dissimulá-la e, portanto, recusar-se a confrontá-la em toda a sua singular desolação. É, em uma palavra, enfraquecê-la. Todo discurso que fala da gestação da violência não passa do sonho absurdo dos não violentos. Devemos partir da violência nua e não, como geralmente acontece, dos autos da fé, dos cantos, das cabeleiras louras da

juventude hitlerista, nem mesmo das massas alemãs fanatizadas dos gritos de *Heil Hitler*, dos milhões de braços erguidos, tampouco da série de leis antisemitas que, começando em 1933 e culminando nas câmaras de gás de Auschwitz ou Treblinka, tornaram impossível a vida dos judeus. Não podemos começar pela *Kristallnacht*. O relato cronológico que parte do boicote ao comércio judeu em abril de 1933 e chega naturalmente às câmaras de gás de Auschwitz ou Treblinka não seria propriamente falso, mas sim sofrivelmente superficial e unidimensional. Ao criar uma obra de arte, lidamos, ao contrário, com outra lógica, outra forma de recontar a história. Se queremos, por exemplo, que o espectador se comova com a escandalosa Conferência de Évian³ [...], ela não pode aparecer no filme num momento cronologicamente correto, dentro dos 12 anos de história do nazismo. Devemos começar pelo fim, pela noite de 7 de dezembro de 1941, na floresta de Ruzskowski, quando 900 judeus do vilarejo de Kolo, no distrito de Konin, a noroeste de Gołuchów, tiveram o privilégio de serem os primeiros a morrerem por gás na implementação da solução final.

De fato, é como o filme começa.

No meu filme, a Solução Final não pode ser a culminância da história, mas sim seu ponto de partida. O pleno impacto do escândalo de Évian só será sentido se os caminhões de gás já estiverem em ação e o espectador tiver sido tomado pela estarrecedora aceleração da história. Entre Évian e os primeiros judeus envenenados por gás passaram-se apenas três anos.

E é assim que *Shoah* começa: no presente, com a imagem do menino cantor atravessando aquele vale na Polônia, entoando as mesmas canções que o mantiveram vivo no período em que trabalhou no campo de extermínio de Chelmno. A partir dessa ideia de um cinema do presente, passo a palavra para o Eduardo [Escorel].

Eduardo Escorel: (...) Você falou do primeiro plano, que eu acho que é importante, da primeira legenda que sublinha e enfatiza essa ideia de que o filme começa no presente, no sentido de que começa naquele momento, no final da década de 1970, quando o personagem está sendo filmado, depois de voltar de Israel

³ No verão de 1938, representantes de 32 países se reuniram na cidade francesa de Évian para discutir a situação dos refugiados judeus e o desafio crescente representado pelo número cada vez maior daqueles que fugiam da perseguição nazista. A conferência foi convocada por iniciativa do presidente dos Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, na expectativa de que algumas das nações convidadas aceitassem receber contingentes adicionais de refugiados. Ao longo dos nove dias de encontro, os representantes se revezaram em discursos nos quais expressavam simpatia pelos perseguidos. Mas a maioria dos países – incluindo Estados Unidos e Reino Unido – desculpou-se, alegando não ter condições de permitir a entrada de mais judeus. Em resposta à Conferência de Évian, o governo alemão declarou, com satisfação, ser “espantoso” que potências estrangeiras criticassem a Alemanha pelo tratamento dado aos judeus, mas que nenhuma se dispusesse a abrir suas portas quando “a oportunidade se faz disponível”.

para a Polônia, para ser filmado no local onde os eventos aconteceram. Eu queria falar de como o filme termina e depois voltar para o início, pra tentar tratar dessa questão de um filme no presente. Acho que há diferentes formas de se aproximar dessa questão. *Shoah* termina, para aqueles que se lembram ainda, depois de nove horas e meia, com o plano de um trem vindo em direção à câmera, e o trem passa pela câmera durante um minuto e dois segundos, se aproxima inicialmente com os faróis da locomotiva acesos e não termina de passar. O trem passa, passa, passa, e depois de um minuto, dois segundos, corta para preto. Esse plano do trem é um plano recorrente dentro do filme, como todo mundo que viu o filme sabe. Quer dizer, há trens filmados de todas as maneiras possíveis e imagináveis. Em grande parte, porque, de certa maneira, o trem é uma representação, talvez, de um dos dois grandes subtemas do filme. Acho que o tema principal do filme é a questão que o João leu na citação inicial do Lanzmann, a questão da destruição, do método, da lógica. O que o Lanzmann está atrás é de reproduzir isso. Esse é o grande tema do filme. Mas tem dois subtemas principais. Um é o mecanismo de funcionamento interno dos campos de concentração e de extermínio. O outro é essa questão da rede e da lógica necessária dos transportes para que essa máquina de morte, que é a expressão que se usa muito no filme, pudesse funcionar com eficácia. Então, eu acho significativo que o filme termine com esse plano do trem, que é um plano recorrente dentro do filme, inclusive talvez exatamente o mesmo plano mais de uma vez durante o filme em diferentes situações.

O próprio Lanzmann diz que quando ele entrou pela primeira vez no trem, na filmagem, a distância entre o passado e o presente foi abolida e tudo se tornou real para ele. Quando ele foi filmar e entrou pela primeira vez no trem, ele sentiu que passado e presente tinham passado a se confundir. E eu acho que o fato do trem, no último plano do filme, não acabar de passar, de certa maneira, também sugere essa ideia de algo que não acabou, de algo que continua, de algo que está em curso, de algo que continua no tempo presente. E se nós pensarmos no primeiro período [“primeira época”] do filme, no final desse primeiro período do filme, ele termina com um caminhão numa estrada no Vale do Ruhr, o grande centro industrial da Europa: aquele caminhão filmado entre o final da década de 1970 e início de 1980 é do mesmo fabricante dos caminhões a gás usados em Chelmno no início do filme. De novo essa ideia de algo que permanece, que não acabou, de algo presente. Sem entrar muito no mérito dessas relações, acho que, visivelmente, na organização do filme, para o Lanzmann essas questões estão permeando essa ideia de um filme no presente.

Por outro lado, a coisa mais clara e mais evidente dessa ideia é o fato de que o filme, fundamentalmente, é sobre aqueles personagens que são filmados. É um filme sobre trinta e três pessoas que são entrevistadas, identificadas pelo nome, além de algumas que não são nomeadas. Além de ser um filme sobre o próprio

Lanzmann, em grande parte, cuja participação é decisiva no filme. E sobre as intérpretes também, que têm um papel secundário, mas importante dentro do filme. E é, fundamentalmente, sobre a memória delas. O próprio Lanzmann, em certas declarações, diz que não há vestígios. Mas é curioso ele dizer isso, porque há um vestígio, que é o vestígio que permite a ele fazer esse trânsito entre presente e passado, que é a memória, basicamente. É um filme que se baseia essencialmente em relatos da memória. E acho que é importante sublinhar que, com exceção dos camponeses poloneses, dos habitantes de Chelmno e de Kraków, acho que nenhuma das outras pessoas está sendo entrevistada pela primeira vez no *Shoah*. São todas pessoas que já deram depoimentos anteriores, muitas delas, inclusive, se repararem bem, são depoimentos muito construídos, muito elaborados, quase literários. Um dos depoimentos mais importantes do filme, inclusive, é do [Phillip] Müller, que trabalhava em Auschwitz no Esquadrão Especial, no *Sonderkommando*, e ele tinha acabado de publicar um livro importante sobre esse assunto no qual conta a experiência dele como um sobrevivente de Auschwitz. Toda a construção dele guarda muito pouco de espontâneo e tem muito de reelaborada, muito de literária. Mas isso eu estou derivando um pouco para completar a tentativa de entender essa ideia de um filme no presente, um filme que recusa a tentativa de reconstruir. Não recusa reencenar, como a sequência inicial demonstra, mas reencena explicitamente no presente. Quer dizer, o menino cantor agora é um senhor que reencena aquilo que ele viveu aos 13 anos, assim como há uma segunda reencenação, já bem mais discutível, que é a do [Abraham] Bomba, quando Lanzmann aluga um salão de barbeiro, de cabeleireiro, para fazer a cena dele cortando o cabelo, que já é uma coisa que poderia se discutir...

Eduardo Coutinho: Como é que você sabe que ele aluga?

Eduardo Scorel: É alugado em Israel. [O sobrevivente] Abraham Bomba estava nos Estados Unidos a primeira vez que o Lanzmann o conheceu. Mas ele tinha voltado para Israel, voltou para filmar, e reencontrou Lanzmann para fazer aquela cena. Lanzmann alugou, são todos figurantes no salão, e ele faz aquela cena totalmente encenada, só que nós, pobres espectadores, vendo o filme, não temos como saber isso. E isso é uma coisa extremamente dúbia dentro do filme, porque a primeira cena é explicitamente encenada, o que eu acho que não constitui nenhum problema. Evidentemente, sendo reencenada pela própria pessoa que viu a situação. E a cena do barbeiro, não. É uma cena totalmente fake e que o filme não explicita que é fake.

Eduardo Coutinho: É isso aí, realmente. Eu sou muito burro, não consigo.

Eduardo Scorel: (...) Acho que valeria a pena desenvolver um pouquinho uma questão que o João colocou, que é a origem do método do Lanzmann no filme. O João citou o Raul Hilberg, o historiador, que acho que é crucial, realmente, para entender o filme. Ele é entrevistado, a primeira vez, às 2h53m do primeiro período, para quem não lembra, e dá um primeiro depoimento que dura oito minutos. Então a gente já via a dimensão. E o próprio Lanzmann não nega isso, ele diz: “O livro de Hilberg foi realmente minha bíblia durante muitos anos”. E a frase que o João leu, que é um trecho desse depoimento, é importante, mas acho que vale a pena ler um pouquinho mais do depoimento dele. “Em todo o meu trabalho,” como o João citou, “nunca comecei perguntando as grandes questões, porque sempre temi acabar obtendo respostas pequenas. Tenho preferido, portanto, abordar essas coisas que são minúcias ou detalhes, de maneira que eu talvez seja capaz, então, de formar um todo, um retrato, que se não for uma explicação, é ao menos uma descrição, uma descrição mais completa daquilo que ocorreu”. Isso é praticamente a metodologia adotada pelo Lanzmann no filme. O tipo de pergunta que ele faz, o que você se lembra, estava frio, estava quente, são perguntas atrás de minúcias, acho que seguindo estritamente o método do Hilberg. E há outros dois grandes antecedentes que vale a pena lembrar aqui. Dois outros importantes antecedentes. O *Shoah*, que tem esse status de obra-prima extraordinária, é até difícil falar de um filme que tem em torno dele essa aura toda. O Marcel Ophüls, falando do filme, diz, se eu conseguir achar aqui rapidamente... “O maior documentário sobre a história contemporânea jamais feito”.

Eduardo Coutinho: Quem disse isso?

Eduardo Scorel: O Ophüls. “Superado por nenhum, de longe o maior filme que já vi sobre o Holocausto”. E a Simone de Beauvoir, “uma obra-prima completa”. E vai por aí afora, entendeu?

Eduardo Coutinho: Essa não vale.

Eduardo Scorel: Vale, Coutinho, vale. Mas voltando ao método, há uma questão importante, que é a questão...

João Moreira Salles: Por que era mulher dele, é isso que você quer dizer?

Eduardo Coutinho: É! E outras coisas, companheira de trabalho, de luta e tal, mas tudo bem.

Eduardo Escorel: Há a questão do julgamento do Eichmann, em 1960, 1961. Para os historiadores, o julgamento do Eichmann marca um período que passou a ser conhecido como a Era da Testemunha⁴. (...) No julgamento do Eichmann, os testemunhos foram cruciais. O julgamento foi todo montado com os sobreviventes, com os depoimentos, muitos dos quais não tinham relação, vínculo direto com o Eichmann, que estava sentado ali do lado. E a descrição na autobiografia do Gideon Hausner, do procurador de Israel, parece o roteiro do *Shoah*. Ele diz assim:

Decidi colocar testemunhos no centro do palco. Seria principalmente através de depoimentos de testemunhos que os eventos poderiam ser reproduzidos no tribunal e dessa maneira transmitidos ao povo de Israel e ao mundo como um todo. De tal maneira que homens não pudessem recuar diante da narrativa, como do vapor escaldante. De modo que não continuasse sendo a aparição fantástica e inacreditável que emerge dos documentos nazistas. Testemunhos não para serem escritos e lidos da tribuna das testemunhas, mas ditos em voz alta por homens e mulheres de carne e sangue.

E mesmo no caso do julgamento do Eichmann, que tem três testemunhas que depois serão filmadas pelo Lanzmann no *Shoah*, inclusive o menino cantor, com a diferença de que no julgamento ele não contou para ninguém que cantava – foi o Lanzmann que soube disso e teve essa ideia de voltar e refazer a cena. Mas mesmo no julgamento do Eichmann, eles se basearam já numa coleta que vinha sendo feita pelo menos desde o início da década de 1950 com a formação do Museu do Holocausto [Yad Vashem] em Israel. Então é isso, e não estou querendo com isso de forma nenhuma desmerecer o Lanzmann não, mas é para dar um pouco dos antecedentes, tanto no caso do historiador como dessa era conhecida historicamente como a Era da Testemunha, de onde surge o *Shoah*. E o terceiro antecedente, que eu acho que a gente não deve deixar de lado, é o do Marcel Ophüls. Porque, embora *A tristeza e a piedade* [França, 1969] seja um documentário muito diferente, ele tem elementos comuns com o *Shoah*, em pelo menos dois aspectos. O documentário do Ophüls também colhe testemunhas e também retrata participantes dos eventos no presente, tanto alemães como franceses, em Clermont-Ferrand. E, além disso, tem outro paralelo muito próximo, que é na postura do Ophüls, em muitos momentos, muito próximo à do Lanzmann. Quer dizer, o Ophüls atua frequentemente como um entrevistador traçoeiro, como o Lanzmann, que fica de tocaia para saltar sobre o entrevistado e obter dele a declaração que interessa ao filme.

⁴ Referência ao livro seminal *L'ère du témoin* ou *Era da testemunha*, da historiadora francesa Annette Wieviorka, publicado pela primeira vez em 1998 na França, ainda sem tradução em português.

João Moreira Salles: A diferença crucial é que o Ophüls usa arquivo.

Eduardo Escorel: Sim, são filmes muito diferentes, mas tem esses elementos. E aí acho que vale a pena citar o que o Ophüls diz do Lanzmann, nessa postura que eu chamei aqui de traiçoeira. O Ophüls diz: “Se a principal prioridade de um documentarista é ser um cavalheiro, é melhor mudar de profissão. Um cineasta olhando para o desastre total e para a maldade total não pode e não deve aderir às regras de cricket...”. E quando o Lanzmann continua, grava o Franz Suchomel, que é um ex-SS. Ele grava sem que Suchomel saiba que está sendo gravado e tem um diagrama na parede, que Lanzmann também não se preocupa em esclarecer quem colocou aquele diagrama na parede. E a meu ver, foi evidentemente o Lanzmann que levou, porque eu não posso acreditar que Suchomel tivesse um diagrama de Treblinka na parede e tivesse aquela vareta que permite a ele dar aquela lição. Isso é um assunto para um debate inteiro, mas o Ophüls diz disso: “Quando o Lanzmann grava o antigo guarda de Treblinka, Franz Suchomel, sem que ele saiba estar sendo gravado, usando uma câmera escondida, e promete que sua identidade não será revelada, mal consigo encontrar as palavras para expressar quanto eu aprovo esse procedimento, quanto simpatizo com ele. Essa não é uma questão de meios e fins, essa é uma questão de prioridades morais”.

João Moreira Salles: Eduardo [Coutinho]... Me conta quando você viu o filme e que impacto ele teve sobre você, se é que teve algum.

Eduardo Coutinho: (...) Em 1985, em fevereiro, eu fui para o primeiro festival que o *Cabra* [*Cabra marcado para morrer*, Brasil, 1984] foi, que era Roterdã, acho que Amsterdã (...) Enfim, eu não ia à Europa há 18 anos. Depois eu voltei para Paris, fiquei 15 dias na casa da Ana Maria Galano (...) Então eu fiquei deslumbrado com o filme. Por quê? Eu não sabia nem quem era o homem lá, o Claude Lanzmann. Não estava invadido pela lenda [...] O que me impactou é exatamente o fato de que era o presente. Eu já tinha visto um filme chamado *Noite e neblina* [França, 1955], do Resnais, e outros que apareceram, de ficção etc., que você via os corpos, os cadáveres. (...) Uma impressão, quando eu revi 20 anos depois, que podia não ter nenhuma imagem [de arquivo], só gente falando. E eu, naquela época, já me interessava por isso. Mas não me interessava pelo grande tema. Tanto que eu, quando voltei, nunca mais pensei em grande tema. E isso é extraordinário, que havia um presente absoluto ligado a um lugar absoluto. (...) O Lanzmann julgou ser possível ser implacável. (...) Me lembro que a *Cahiers* tinha um título que era ótimo na crítica, que dizia “um filme da Polônia”. Título maravilhoso, né? Enfim, todo mundo falou do filme, não havia lenda, não havia, sabe? O Lanzmann tinha feito um filme, levou anos. E esse troço de se passar no presente, inclusive do fato dele estar presente, porque ele é um repórter extraordinário. O modo como ele massacra uma pessoa, tem uma classe, ele é

bonito, sabe? E há intérpretes presentes. Nunca vi um filme de índio brasileiro com intérprete presente. Eu nunca vi ninguém jogar com a diferença que é você não falar com o outro. Então eu acho genial que haja isso. É meia hora de filme que ele perde, mas... Elas são maravilhosas (...) Isso tudo mexeu comigo. Porque realmente o que me interessava é que tudo era falado, tudo era dito e nada era mostrado. (...) “Aqui foi a rampa”, mas não é mais nada, é uma graminha. Nessa linha eu tô no campo, nessa eu não tô. Na verdade, existem vestígios de campo de concentração, dezenas, completos, de campos de extermínio [existem] muito menos. (...) Ele não vai aos campos de concentração, ele vai aos campos de extermínio. Não à toa são na Polônia. (...) Quando eu vi, foi aquele choque, porque aí tem todo um troço do que significa o Holocausto e o que significa o filme. E é isso que enlouqueceu o Lanzmann também, não só a grandeza do filme e a grandeza do episódio que ele trata. Mas quando eu o revi, acho que em 1993, enfim, as minhas regras endureceram, eu ficava puto. Quando eu via que tinha um monte de *offs* [sobre] uma grama, isso não me interessava (...) Então, o que me irritou quando vi agora é que tem *off* pra cacete. Falei demais já. Pronto.

João Moreira Salles: Deixa eu voltar aqui ao papel de quem tenta defender o Lanzmann. É o seguinte: na verdade, o Lanzmann está elogiando um documentarista japonês com quem tem afinidades. E diz, falando dele: “É como eu trabalho. É uma câmara de topógrafo, de agrimensor, atenta à precisão dos detalhes”.

O filme é construído na fé inabalável de que o concreto é capaz de evocar. Basta ver as perguntas do Lanzmann. Fazia frio? Os corpos eram enterrados ou queimados? O senhor desenterrava os corpos com as mãos? As árvores da Lituânia são diferentes das árvores de Israel? – isso porque a entrevista é feita em Israel, com sobreviventes que descrevem a floresta da Lituânia onde os corpos foram enterrados, e os entrevistados estão apontando para árvores em Israel, e ele quer saber se aquelas árvores se parecem ou não com as árvores da Lituânia. A estrada que levava de Chelmno à floresta era asfaltada ou de terra? – aqui, o tema são os furgões que asfixiavam os judeus. A que velocidade essas caminhonetes de extermínio transitavam? Qual era a distância entre as paredes do funil de entrada de Treblinka? Quando as mulheres entravam na câmara de gás, o senhor já estava lá ou entrava depois?

É o mesmo tipo de raciocínio do Hilberg – idêntico ao do Hilberg. Tem algo de absurdo nessa precisão, nessa obsessão pelo detalhe, e é justamente ela que produz algo na cabeça do espectador. E os documentos que ele lê – como aquele que aparece no final da primeira parte – têm uma precisão impressionante: descrevem, por exemplo, como se deve limpar um furgão onde morreram 30 ou 40 pessoas (...)

Eduardo Coutinho: É extraordinário, porque ele lembra o Brasil. Ele fala em mercadoria, ele fala em peças, peças é o nome que se dava aos escravos no Brasil. E ele fala em tratamento.

João Moreira Salles: Mas essa é a força. Através de uma linguagem técnica levada às últimas consequências, alguma coisa emerge que é da ordem do absurdo, do horrível e do inominável, e é isso que o filme quer recriar. Na cidade de Belzec, por exemplo, o que ele filma de coisas que deixaram de existir é uma grandeza. Os cemitérios judeus abandonados, as sinagogas desaparecidas ou convertidas em outra coisa. Uma delas é convertida em depósito de móveis. Os bairros e as lojas de judeus que já não estão mais lá, e ele pede para nomeá-los. Eu anotei. Aqui morava o Lipschitz, que era o dono de um armário. Aqui morava o Barenholz, que vendia madeira. Aqui era a casa do Borenstein, que era comerciante de cimento. Aqui era o Tepper, que era ferreiro. Aqui era o Yankel, que era sapateiro. Em Belzec não tem mais nada, ele filma a grama. Porque naquela grama alguma coisa aconteceu. E eu acho que a aposta dele é que, conseguindo evocar esse mundo desaparecido, essas ausências voltam a existir e a se fazer presentes no local.

Eduardo Coutinho: Sim, de evocar por um local que você, inclusive, não sabe se é fiel, mas supõe que é fiel porque é a linha dele.

João Moreira Salles: Eu tenho certeza absoluta de que é fiel.

Eduardo Coutinho: Mas você criticou a propósito de quê? Eu tava falando o quê?

João Moreira Salles: Estou tentando justificar o fato de ele filmar a graminha.

Eduardo Escorel: Você estava criticando o *off*, Coutinho. O uso do *off*.

Eduardo Coutinho: Vamos a outra questão. O que é o filme? O que me fascinou no filme? A palavra no presente? Isso é teoria, estética, sei lá. O que me interessou no filme é que é um filme sobre como administrar tecnicamente uma questão monstruosa e vasta como essa num país que é o centro da Europa. Não é Ruanda. Não é o Camboja (...) O filme não descreve, não é o objetivo dele descrever como nasceu o nazismo, o cacete a quatro. Ele é sobre como, num período que é marcado, 1941, dezembro de 1941, até a chegada das tropas aliadas, em maio, abril de 1945 e tal, houve fatos cujos traços teriam que ficar imperceptíveis durante a guerra e depois da guerra para o mundo. Que é essa a questão, porque contando ninguém acreditava. Isso é extraordinário no filme, que ele fale realmente desse real concreto, que não está na cabeça.

João Moreira Salles: Mais do que isso, é através do real concreto que alguma coisa brota na cabeça da gente.

Eduardo Coutinho: Exatamente.

João Moreira Salles: Os dois documentos lidos na íntegra são extraordinários. O documento que termina a primeira parte do filme é basicamente um manual de eficiência. Como limpar uma caminhonete em que...

Eduardo Scorel: São requisitos para a fabricação e adaptação dos caminhões que...

João Moreira Salles: Isso. Porque, quando você asfixia 30 pessoas, coisas acontecem. As pessoas se debatem, as pessoas se sujam. E a outra é a ordem de transporte que o Hilberg...

Eduardo Scorel: Mas, João, só aproveitando que você levantou essa questão, para falar da questão dos arquivos. A famosa questão do Lanzmann: não usar arquivos no filme.

João Moreira Salles: Você me permite dizer uma coisa antes de entrar nesse tema, que é enorme? É sobre o presente – só para deixar claro, porque conversamos muito sobre isso em documentário: o *filme no presente*. O que significa ser um filme no presente? Não é apenas o fato banal de que qualquer pessoa filmada está no presente da filmagem. É bem mais do que isso.

Essa questão já aparece no primeiro filme sobre o Holocausto, *Noite e neblina*, do Alain Resnais. O problema do *Noite e neblina* era esse. Num primeiro momento, Resnais relutou em fazer o filme porque não se achava capaz – não tinha vivido a experiência. Então ele chama um poeta, católico inclusive, para escrever o texto. (...) A questão do Jean Cayrol e do Resnais em *Noite e neblina* é: como impedir que o Holocausto apareça como um fato do passado? Como transformá-lo em uma experiência do presente? Toda a estrutura do filme busca enfrentar esse problema – o que não é fácil. Eu já gostei bem menos desse filme, hoje eu me reconciliei um pouco com ele por causa desse desafio de transformar o passado em presente. Ele faz isso pela narração, que vai mudando o tempo verbal e os pronomes, passando da terceira pessoa, que é impessoal, para uma interpelação direta do espectador, que passa a ser tratado como *você*. No final, o espectador, que poderia se refugiar no conforto de ser um observador de imagens do passado – imagens tão brutais que arriscam se tornar pornografia –, perde o privilégio desse alívio. A narração muda, lentamente, até tratá-lo por *tu*, segunda pessoa do singular. Nessa hora, o espectador deixa de ser observador e passa a ser testemunha – alguém implicado no que vê, alguém que agora é portador de uma informação e, portanto, tem o dever de transmiti-la. Essa, afinal, é uma definição possível de testemunha: alguém que viu e que, por essa razão,

deve dizer que viu. O filme faz isso. No final do filme do Resnais, o tempo verbal é o presente, não o passado. Começa com “Aqui houve” e termina com “E você, o que fará?”, ou algo do gênero. É um filme de 1955. (...)

No caso do Lanzmann, o Holocausto é, para ele, um evento único – nunca houve e jamais haverá algo semelhante. É o que ele diz no texto que li. Entre o Holocausto imaginado e o Holocausto em marcha há uma ruptura, um hiato, um corte. Não é possível passar logicamente de uma coisa à outra. Existe um horror absoluto que precisa ser enfrentado nos seus próprios termos – e esses termos são uma coisa fechada em si mesma, irredutível a qualquer outra realidade. Como fazer isso existir? Como fazer isso permanecer vivo na cabeça dos espectadores?

Isso acontece no filme em três momentos – Lanzmann tenta provocar isso durante as nove horas e tanto de duração, mas, a meu ver, existem três momentos decisivos. Provavelmente os mesmos que chamaram a tua atenção quando você viu o filme [Eduardo Coutinho]. O Eduardo fala do Müller. O Müller trabalhava nas câmaras de gás, retirava os corpos. Acho que era tcheco. E, em determinado momento, chegam os deportados de Theresienstadt – também tchecos. Ele reconhece pessoas da cidade dele.

Essas pessoas percebem que vão morrer e cantam o hino nacional da Tchecoslováquia e um hino judaico. Nesse instante, Müller é tomado por uma emoção tão avassaladora que para de falar. Pede para o Lanzmann interromper a filmagem, o que, claro, o Lanzmann não faz, assim como não fará na cena do barbeiro. E, quando ele se cala, algo emerge. É isso que eu chamo de *presente da filmagem*. O que retorna ali não é mais a memória; é a experiência.

O Lanzmann, aliás, faz questão de dizer, em dois ou três ensaios, que rejeita a ideia de que *Shoah* seja um filme sobre a memória – pelo menos se entendermos memória como o repositório do que ficou no passado. Para ele, o Holocausto é presente. O Holocausto nos faz, nos engendra. Nós somos filhos do Holocausto hoje, neste momento. É disso que ele está falando.

Na cena do barbeiro, por exemplo, Lanzmann aluga uma barbearia, coloca o barbeiro ali e pede que repita os gestos – os mesmos gestos que fazia ao cortar o cabelo das mulheres já nuas dentro da câmara de gás. As perguntas que ele faz estão sempre ligadas ao concreto. Elas gritavam ou ficavam em silêncio? E por que não gritavam? Havia espelhos? – imaginem só essa pergunta –, havia espelhos para que elas se vissem com o cabelo cortado? E ele insiste: “Imite os gestos do senhor cortando os cabelos”. A meu ver, o fato de ele ter alugado essa barbearia – e não revelar isso para o espectador – é secundário. O essencial é produzir esse momento de retorno, de reativação daquilo que, até então, permanecia guardado como memória do

passado. Estar na mesma situação, reproduzindo os mesmos gestos, funciona como um dispositivo que permite que a memória retorne com força. Lanzmann obriga esse homem a assumir atitudes que devolvem ao corpo – ao corpo desse homem – movimentos vividos no passado. Tudo isso – o relato, os gestos, a tesoura na mão – produzem algo no barbeiro. Ele se cala, não pode continuar. E, nesse momento, Lanzmann diz: “Essa é a verdade encarnada”. É algo vivo, que deixa de ser apenas lembrança para se tornar presença – algo que está ali, diante de nós, correndo pelo corpo do barbeiro. Quando o barbeiro se cala e diz “Eu não posso continuar”, Lanzmann insiste. E eu sei que nós divergimos sobre se ele deveria ou não ter parado a câmera. Eu continuo achando que não, embora reconheça que ele está submetendo aquele homem a uma experiência bastante cruel; se minha interpretação está correta, aquele homem voltou – voltou à câmara de gás. Mas Lanzmann sabe que esse testemunho é essencial.

Eduardo Coutinho: É duplamente cruel. Se alugou o salão, é duplamente cruel.

João Moreira Salles: Ele alugou o salão para produzir exatamente isso. O meu ponto é que isso é mais importante do que a crueldade imposta naquele momento ao personagem. Minha impressão é de que, encerrada a filmagem (e é apenas uma filmagem), o Abraham Bomba verá a cena e dirá: “Prestei meu testemunho”. Dado que o Lanzmann acredita, como eu também acredito, que o essencial é essencial...

Não tenho qualquer dúvida de que essa cena transmite a experiência de algo inominável e intransmissível: estar dentro da câmara de gás cortando o cabelo de mulheres que sabem, ou desconfiam, que vão morrer. E mais: Bomba se cala no momento em que está contando o episódio do barbeiro amigo que vê a mulher e a irmã entrarem na câmara de gás. Como fazer para que a transmissão desse horror vá além do mero relato sobre esse horror? Como transmitir a experiência desse horror? É um método que eu... enfim, se alguém pudesse encontrar outro mais gentil, seria melhor. Um método que não submetesse esse homem a reviver esse momento de horror. Mas acho que, para o Lanzmann, isso vale a pena.

Eduardo Coutinho: Aí é um pouco o desconforto do implacável que fala sobre coisas, sobre a implacabilidade, não é? E aí entra outro problema, do irrepresentável, que é outra questão filosófica altamente discutível. Irrepresentável, como é que chama? Inominável, indizível e tal.

João Moreira Salles: Irrepresentável, mas capaz de ser evocado. Acho que essa é a aposta do Lanzmann. E essa cena mostra isso.

Eduardo Escorel: Isso só vale, João, se você colocar o filme acima de tudo, que é o que você está fazendo.

João Moreira Salles: Acima de tudo não. Se ele tivesse puxado uma faca, ameaçado, ferido, aí não.

Eduardo Escorel: Ele faz isso várias vezes.

João Moreira Salles: Mas não é isso que ele faz, entende? Ele leva o barbeiro às últimas consequências para que ele...

Eduardo Coutinho: O barbeiro é um elemento. Mas que é agravado porque tem uma produção pra isso. Mas eu não tô dizendo que é ruim.

João Moreira Salles: Mas é agravado por quê? Por que a encenação é errada?

Eduardo Coutinho: O Srebrenik, o Srebrenik. Aquela cena é extraordinária. Ela é a maior cena do filme.

João Moreira Salles: É pior do que a do barbeiro. Descreve a cena. Descreve pra eles.

Eduardo Coutinho: Tem que ver o filme. Tem uma igreja católica, que foi, na verdade, uma sinagoga. A igreja colaborou ativamente para levar os judeus para a câmara de gás e tal.

Eduardo Escorel: Não, os judeus ficaram presos dentro da igreja.

Eduardo Coutinho: Eles eram presos dentro da igreja. E há uma procissão antes, que ele fica cinco minutos na procissão para... Realmente a raiva era grande. E daí junta-se ao fim da missa o Srebrenik, que é o cara que ele trouxe.

Eduardo Escorel: É o menino cantor.

Eduardo Coutinho: É o menino cantor, que é um personagem fascinante.

João Moreira Salles: E um dos únicos dois sobreviventes.

Eduardo Coutinho: Dois sobreviventes em três mil. E daí fica do lado um monte de gente – mais mulher do que homem, porque é uma igreja –, que ficam dizendo que estão contentes porque viram um menino que cantava. Mas vai brotando entre as pessoas que falam um antissemitismo tão brutal a um ponto absolutamente incrível (...) Agora, e o Srebrenik, no centro, com uma cara de um mal-estar absolutamente incrível. E a segunda vez desse mal-estar é toda a relação dele com os poloneses, geralmente camponeses de cidades pequenas, que são basicamente todos indiferentes ou antissemitas. Porque são cenas quase que

invariavelmente de pessoas que se apropriaram das casas de judeus, que se beneficiaram disso e que chegam a dizer coisas de um racismo espantoso. (...)

Eduardo Scorel: Quando o João citou a questão do documento que o Lanzmann lê, levantou essa bandeira contra o uso das imagens de arquivo. O filme não tem imagens de arquivo. E isso já foi muito estudado e muito analisado, inclusive no famoso livro do Didi-Huberman [2020], eu não vou repetir aqui. Eu queria apenas sublinhar uma questão, quer dizer, o fato dele se recusar a usar imagens de arquivo é uma coisa. A postura que ele adotou dez anos depois, na verdade, declarando que, caso tivesse encontrado, destruiria as imagens de arquivo, é outra coisa completamente diferente. Quer dizer, a ideia de não usar imagens de arquivo no filme é uma ideia perfeitamente legítima e que dá muita força ao filme. A ideia de dizer que destruiria caso encontrasse já é algo que, na verdade, não tem muito a ver com o filme. É outra questão. Agora, dentro do próprio filme, a fragilidade desse argumento do Lanzmann é que eu acho que é mais interessante pensar nela. Quer dizer, ele diz: não vou usar imagens de arquivo no filme. Eu não vejo nenhuma diferença entre usar imagens de arquivo e ele mesmo ler um documento. Ele ler um documento é um arquivo. O Hilberg analisar um documento escrito é um arquivo. Então, eu acho que isso destrói totalmente o argumento dele não usar imagens de arquivo. Se ele não tivesse lido aquele documento e o Hilberg não tivesse analisado o outro, faria mais sentido, a meu ver, a ideia de não usar imagens de arquivo. Tendo usado, qual é a diferença?

João Moreira Salles: Qual é o argumento dele para não usar imagens de arquivo?

Eduardo Scorel: Ele diz que não vai usar imagens de arquivo porque seriam imagens produzidas pelos próprios nazistas e estariam permeadas por esse ponto de vista que ele chama de “imagens sem imaginação”. Ele diz que não existem imagens, na verdade, ele mesmo diz que encontrou uma imagem feita por um soldado alemão mostrando um caminhão, um minuto e meio de imagens de um caminhão chegando, judeus saindo do caminhão, sendo fuzilados. Existem, hoje mesmo, por coincidência, no estado de São Paulo, tem uma notícia da morte do fotógrafo de Auschwitz, que fotografou 50 mil prisioneiros, quer dizer, então existem imagens, e depois ainda se encontraram outras imagens. Então, a primeira afirmação dele de que não existem não é verdadeira. E depois, eu não vejo nenhuma diferença entre incluir no filme documentos escritos ou incluir documentos de arquivo, o que, a meu ver, fragiliza o argumento dele. Não estou querendo com isso defender, porque eu acho que as imagens, como elas foram usadas ao longo da história do cinema, de fato, foram usadas abusivamente, de uma maneira em geral equivocada. Não estou aqui achando que

ele deveria [ter usado]. Estou apenas indicando que ele parece fazer uma distinção entre dois documentos escritos e documentos visuais, que provavelmente não teriam som, que eu acho que não faz muito sentido.

João Moreira Salles: De novo, deixa eu tentar pensar com a cabeça dele. Quando ele fala de arquivo, acho que se refere mais especificamente às imagens dos campos de extermínio – ou seja, imagens da máquina de morte, imagens de pessoas indo para a morte ou morrendo. Segundo ele, esse arquivo é muito pobre. Não sou especialista no assunto, então vou reproduzir aqui o que o Lanzmann afirma. Sobre Chelmno não há nada; sobre Majdanek, nada; sobre Sobibor, nada; sobre Treblinka, nada. Haveria, segundo ele, uma profusão – um excesso, até – de imagens de Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau. Mas esses não eram campos de extermínio. Existem quatro fotografias de Auschwitz. E ele argumenta que qualquer uma dessas imagens não está à altura daquilo que realmente aconteceu.

Tem também outra questão, que para ele era importante no contexto do retorno do antissemitismo na Europa. É um argumento que considero frágil, mas sem dúvida interessante e que merece reflexão. Lanzmann diz o seguinte: “Há pouco tempo, vimos o presidente do Irã propor uma conferência sobre o Holocausto com o propósito de avaliar provas e evidências”. O Lanzmann se insere nessa conversa insistindo que, se oferecermos imagens como evidência de que o Holocausto existiu, entramos automaticamente no território da refutação. Porque, diz ele, quando você entra no terreno da prova, você abre a porta para o terreno da contestação. Ora, diz o Lanzmann, o Holocausto não precisa ser comprovado. Sugerir que é necessário apresentar documentos que o comprovem já é, em si, obscuro. O Holocausto existiu; não pode ser colocado em dúvida pela exigência de provas. Por isso minha impressão de que essas razões o levaram, num momento exaltado de alguma discussão, a declarar que, se tais provas surgissem, ele as queimaria. Para ele, a necessidade de provar documentalmente a realidade do Holocausto seria o primeiro passo para refutar o Holocausto. Esse é o argumento dele.

Como estamos chegando no fim da nossa conversa, eu queria falar um pouco sobre a recepção do filme aqui no Brasil. Não necessariamente abordá-lo a partir do tema, mas do que ele realiza do ponto de vista do cinema. Eduardo [Escorel], você quer falar um pouco sobre isso?

Eduardo Escorel: Eu não tenho informações precisas, mas eu tenho a impressão de que o filme foi muito pouco visto na década de 1980 e, com certeza, menos ainda discutido no ambiente cinematográfico, por exemplo. Eu não lembro, na década de 1980...

Eduardo Coutinho: Mas ele passou comercialmente aqui?

Eduardo Escorel: Acho que não, mas não importa. Ele foi exibido, mas é um filme que meio que passou em brancas nuvens no Brasil em termos de debate, discussão sobre cinema no meio cinematográfico. De certa maneira, o fato de nós estarmos aqui, com esse atraso todo, falando do filme é muito significativo em relação a como as coisas acontecem no Brasil ou não acontecem no Brasil. Porque eu acho que, talvez, o filme do Ophüls também, de certa maneira, se esses filmes tivessem sido vistos e discutidos a seu tempo, a própria história dos últimos 30 anos poderia ser diferente em termos de documentário, poderia ter suscitado questões que...

João Moreira Salles: Você, Eduardo [Coutinho], faz o *Cabra* e só depois vê o Lanzmann. Esse é um filme que ficou na tua cabeça? Existe, para você, alguma dívida com *Shoah* em relação ao cinema que você vai inventar nos anos 1990, a partir de *Santo forte* – esse cinema centrado na palavra falada?

Eduardo Coutinho: Tem uma constante evolução. Eu tive um choque profundo e falei: eu estava certo. Não porque no *Cabra* tivesse feito.

João Moreira Salles: Explica. Estava certo por quê?

Eduardo Coutinho: Eu tinha que fazer mais gente falando, sabe? Essa coisa da palavra viva, da memória ser uma coisa do presente, que não é jamais a memória que você vai ter amanhã, que não é aquilo que aconteceu. Como os personagens estão reinventando o passado. E que isso seja maravilhoso. Então, nisso, eu falo assim, meu Deus do céu, vale a pena...

Eduardo Escorel: E num outro aspecto também, né, Coutinho, que é a questão da sua presença no *Cabra*.

Eduardo Coutinho: É, é.

João Moreira Salles: Mas o *Cabra* antecede o *Shoah*, né?

Eduardo Coutinho: Não, mas por isso.

Eduardo Escorel: Mas ele reconhece, eu acho, ele se reconhece no *Shoah*.

Eduardo Escorel: O grande drama do Coutinho, eu te contei durante a montagem do *Cabra*, era se ele deveria aparecer ou não no filme.

Eduardo Coutinho: E eu chamei o Escorel por isso.

João Moreira Salles: Você não tinha visto o Ophüls? Porque o Ophüls aparece no filme o tempo todo. O Jean Rouch aparece nos filmes dele. No *Crônica de um verão*, em 1960, ele já aparece.

Eduardo Coutinho: O Jean Rouch poderia fazer tudo, tá? O Jean Rouch poderia fazer tudo, porque era outro, sabe? E ele conversando com o...

João Moreira Salles: [Edgar] Morin.

Eduardo Coutinho: Enfim, o *Crônica de um verão*. Mas isso é diferente, entende? Como, aliás, a presença do Lanzmann, ele é tão elegante, ele é tão extraordinário como repórter e tal, mas o fato é que ele está presente. E o fato de ele estar presente não é porque ele é belo e guapo, é porque ele está presente, cacete. E, aliás, tem uma mulher, que às vezes é um triângulo, ele, ela e um casal. Isso é maravilhoso. Mas não é um esteticismo. É porque assim se deu, e é preciso mostrar que assim se deu. Nesse sentido ficou... Não que eu pensasse depois. Foi um troço de choque na hora, falei: pô, isso é maravilhoso. Mas não tinha com quem conversar também, porque *Shoah* foi visto aqui acho que bem depois. E eu mesmo só fui ver bem neste século. (...)

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

FELDMAN, Ilana. De “Holocausto” (1978) a “Chernobyl” (2019): O que pode o audiovisual face a um passado traumático e a um futuro ameaçado? **Revista Alceu**, v. 21 n. 43 (2021).
<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.221>.

WIEVIORKA, Annette. **L'ére du témoin**. Paris: Plon, 1998, 189 p.