

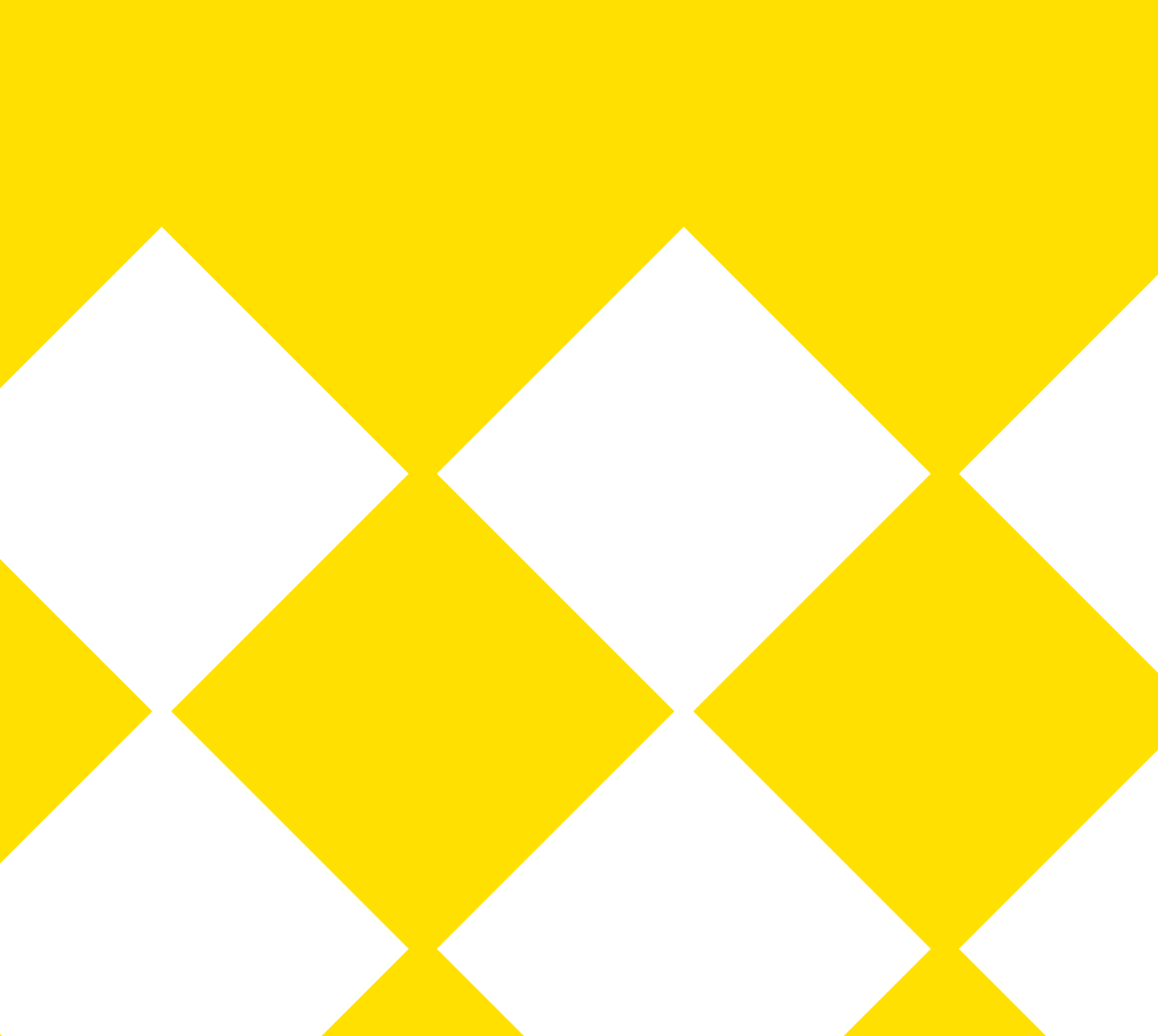


MINISTÉRIO DA CULTURA e FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA
apresentam

18º FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO
FÓRUM DE ANTROPOLOGIA E CINEMA

FORUM
» ◊ C.BH
2014

Este festival é dedicado a Eduardo Coutinho.



SUMÁRIO

Apresentação 7

Sessão de Abertura 11

Mostra Retrospectiva Avi Mograbi 15

Júri 27

Mostra Competitiva Nacional 33

Mostra Competitiva Internacional 51

Mostra/Seminário “A escola e a câmera” 67

Sessões Especiais 99

Lançamento 103

Fórum de Debates 107

Curso/Oficina 119

Ensaaios 123

Depois, antes da explosão. O Cinema de Avi Mograbi

Jean-Louis Comolli 125

Avi Mograbi e o “documentira”

Ariel Schweitzer 133

Desviar o Direto

Cyril Neyrat 141

Palestina e Israel: subjetivação excepcional em face do tempo crítico

Marcelo Pedroso 145

O maior escultor do nosso tempo

Eugenio Renzi **157**

Contemos um país, o nosso

Jean-Michel Frodon **163**

Entrevista com Avi Mograbi **167**

Deixem essas crianças em paz: o mafuá e o cinema na escola

Cezar Migliorin **177**

Dos princípios - uma didática da invenção

Ana Tereza Melo Brandão **189**

Noite na Ceilândia

César Guimarães **195**

Contra-Plano Piloto

Wellington Cançado **209**

A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta

Cláudia Mesquita **215**

Não se pode morrer em Moscou

Glaura Cardoso Vale **227**

Programação 233

Índices 238

Arte | Muwaaju 241

Créditos 254

APRESENTAÇÃO

Produção de soja, poluição de água, veneno caindo na água, isso nos atinge diretamente. Atinge o nosso território e atinge a nossa vida. O Xingu está cercado de soja, não tem mais aquela mata. Os rios estão ficando contaminados, e o ar está seco. Cada ano que passa, tem mais queimadas. Agora, qualquer fogo é perigoso, porque as fazendas estão secando o ar. Em 2012, nossa aldeia queimou todinha num grande incêndio, tivemos que reconstruir. [Pirakuman Yawalapiti¹]

As perspectivas nas cidades que experimentamos mais de perto, não são menos assoladoras.

“Em *O Contrato Natural*, publicado em 1990, Michel Serres narra o surgimento de uma nova possibilidade ‘sociogeológica’ em que a ação antropogênica sobre a dinâmica ecológica planetária se tornou poderosa o suficiente para que a humanidade se torne uma ‘força geológica’. Dada a violência intrínseca e o potencial destrutivo de tal força, Serres argumenta que é necessário imaginar novas formas pelas quais as sociedades ocidentais possam conceber o ‘objeto-mundo’ e se relacionar com a ‘natureza’. E uma vez que a história fez os homens equivalentes às forças naturais, à natureza deveriam ser concedidos direitos similares àqueles conquistados pelos humanos ao longo da modernidade (Serres, 1990). Para caracterizar as dimensões dessa ‘força sociogeológica’, quase vinte anos depois de Serres, Paul J. Crutzen, metereólogo

holandês, cunhou o termo ‘Antropoceno’- sugerindo a entrada em uma nova época geológica, quando então o impacto da humanidade sobre a estabilidade ecológica do planeta já teria se tornado irreversível”.²

Perguntamo-nos: o que nos resta, nesse cenário?

Junto dos filmes e textos que no *forumdoc.bh.2014* partilhamos, respondemos: resistir, estar ao lado, fazer parte – “do que resiste, que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”³ –, nos contrapor ao teatro espetacular das representações mercantis, midiáticas, publicitárias e de seus correlatos consumo e urbanização extensivos, monocultura e monociência do saber ocidental e de seu único lugar de fala. Do ponto de vista de uma política que inclua as imagens e as “representações” constituintes do mundo, é preciso, afirmamos uma vez mais, sair do espetáculo fantasmático e “reconduzir esse poder de mostrar às mãos e ao território dos homens concretos”⁴ demarcando o lugar do documentário e do espectador no mundo – para que também, por meio do cinema e a partir dele, sejamos capazes de inventar novas formas de

existir e coabitar, junto a múltiplas ontologias, com os demais objetos-mundo, junto aos saberes e formas de vida que não concebem algo como a “própria natureza”, externalizada ou apartada do homem, formas expressivas que permitam a fabulação e a fabricação coletiva de novos e inventivos territórios engendrando uma política mais ampla: *cosmopolíticas*.

É nesse sentido que convocamos o pensamento sobre os filmes aqui exibidos como formas imaginadas de refletir, de se relacionar – e criar – o objeto-mundo, filmes *situados* – imbricados às questões de seu tempo, tais como são os de Avi Mograbi, cineasta israelense criticamente posicionado ao governo segregacionista de Israel, cujas propostas formais para enfrentar seu pertencimento a esse território o tornaram amplamente reconhecido e ao qual dedicamos uma retrospectiva. Mograbi estará entre nós para acompanhar a mostra e ministrar o curso: “Que diabos estou fazendo nesta imagem?”.

Também filmes de uma geração de novos cineastas politicamente *situados* estão convocados: *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós e seus

camaradas de Ceilândia e de Ceicine, filme-bomba em nossa sessão de abertura que enfrenta os poderes também segregacionistas do Planalto Central, munido de coletiva invenção. Também assim são muitos dos trabalhos selecionados nas mostras competitivas nacional e internacional, filmes a um só tempo imersos e imbuídos de seus territórios, que os reinventam – agem sobre eles. Filmes submersos na – e de – história, que se propõem a “reabri-la”,⁵ não em sentido revisionista, para apenas revê-la em um empreendimento voltado ao passado, mas igualmente para agir sobre ela, voltando-nos para algo continuamente a construir, como em *A Família de Elizabeth Teixeira*, último filme dirigido e montado por Eduardo Coutinho, a quem dedicamos esse festival, como sincera homenagem. A resistência de Ventura e Pedro Costa em *Cavalo Dinheiro*. Filmes que nos revelam a nós mesmos, expondo as microfísicas de nossas mais caras instituições por *mestres* como Jean Rouch, Frederick Wiseman, Jean Vigo, Michel Brault, entre demais autores, que reunimos na mostra “A Escola e a Câmera”, junto a tantos outros que partilhamos nestes breves e densos dias.

Obras que se constituem de documentação e fabulação, potentes *ficções persuasivas*, termo do qual se vale M. Strathern⁶ para definir o estatuto do texto antropológico e que estendemos aqui aos filmes nos quais acreditamos. Procedimentos de narração, fabricação, invenção e intervenção no real por meio de sons e imagens que, junto a nós, coabitam. E que, junto a nós, lutam e resistem porque ainda será preciso.

Coletivo filmes de quintal, por Júnia Torres

NOTAS

1. Blog Felipe Milanez — publicado em 31/10/2014.
2. *Coexistências*, Wellington Cançado, 2014, mimeo.
3. Cf. *Ver e Poder*, de Jean Louis Comolli (2008, ed. UFMG).
4. Cf. *Ver e Poder*, de Jean Louis Comolli (2008, ed. UFMG).
5. Interpretação proposta por Cláudia Mesquita em texto publicado neste catálogo.
6. Fora de contexto, as ficções persuasivas da antropologia, Marilyn Strathern, 2013.



SESSÃO DE ABERTURA



BRANCO SAI, PRETO FICA WHITE OUT, BLACK IN

Brasil, 2014, cor, 93'

Elenco cast Marquim do Tropa, Shockito, Dilmar Durães,

DJ Jamaica, Gleide Firmino

Direção director Adirley Queirós

Fotografia cinematography Leonardo Feliciano

Montagem editing Guille Martins, Adirley Queirós

Som sound Francisco Craesmeyer

Produtora production Cinco da Norte

Contato contact cincodanorte@gmail.com

O filme cria suas imagens e sons a partir de uma história trágica: dois homens negros, moradores da maior periferia de Brasília, ficam marcados graças à ação criminosa de uma polícia racista e territorialista da Capital Federal. Mas esses homens não se sentem confortados em contar a história de maneira direta e jornalística.

Eles querem fabular, querem outras possibilidades de narrar o passado, abrindo para um presente cheio de aventuras e ressignificações, propondo um futuro.

The film's images and sounds come from a tragic story: two black men, dwellers of the biggest slum of Brasília, are marked by a criminal action of the capital's racist and territorialist police. These men don't find relief just by telling their story in a direct, journalistic manner. They wish to turn it into a fable, to find other ways to recount the past, to open a present full of adventures and new meanings, proposing the future.

CINE HUMBERTO MAURO, 20 NOV, 19H



**MOSTRA
RETROSPECTIVA
AVI MOGRABI**

RETROSPECTIVA AVI MOGRABI

Cláudia Mesquita e Carla Italiano

Em 2007, no *forumdoc*, travamos contato com os filmes do cineasta israelense Avi Mograbi. A mostra “O anti-espectador” exibia, pela primeira vez em Belo Horizonte, *Como aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon* (1997) e *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos* (2005). Em um primeiro momento, impactava-nos a performance do cineasta. Corpo em cena e em quadro, confessando suas dúvidas diretamente para a câmera ou debatendo ao telefone com interlocutores situados alhures, Mograbi abria o processo de realização de um filme (aquele mesmo que víamos) ao espectador, compartilhando dilemas, hesitações e angústias. Nesses filmes “por fazer”, cuja existência parece a todo tempo ameaçada, o lugar do cineasta é sempre problemático. Mais, até: deslocando-se nalgumas cenas (aquelas filmadas em sua casa/produtora) para o outro lado da câmera, ele se integrava, assim como ao processo de realização que conduzia com dificuldade, ao “corpo social doente”, na expressão de Cyril Neyrat, confrontando a boa consciência e o tradicional “lugar” do documentarista: neutro, distanciado, protegido no antecampo.¹

A exposição de Mograbi vai de par com sua autoficção. O personagem do cineasta de esquerda se colocava, no primeiro longa-metragem, o projeto de

um acerto de contas, pessoal e histórico: filmar o inimigo maior, Ariel Sharon, ex-general do exército israelense, ex-ministro da defesa, artífice da invasão do Líbano em 1982, e na época (1996) deputado em campanha pela eleição de Bibi Netanyahu, do Likud, para primeiro-ministro.² Central no texto de Comolli sobre o cineasta, aqui traduzido,³ a discussão sobre “como filmar o inimigo”, portanto, se impunha com força. Ela motivou uma mostra e um seminário específicos, no *forumdoc.bh.2013*, quando reexibimos *Como aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon*. Nesta irônica “fábula documentária”, depois de grande dificuldade de aproximação, Mograbi se depara com o Sharon de carne e ossos, e acaba seduzido pelo carisma e pela proteção de seu inimigo. Aproximando-se demais, vê balançarem suas próprias convicções (e, segundo a narrativa, o seu casamento). Como escrevemos na apresentação da mostra “O inimigo e a câmera”, o tom de ironia que perpassa todo o filme parece sugerir: a personagem do cineasta de esquerda (ele mesmo, Mograbi), que reluta entre a adesão e a resistência aos “encantos” de Sharon, encarna aquilo “que se torce”, como escreveu Comolli, na

própria sociedade: como reconhecer em Sharon um criminoso de guerra e, mesmo assim, não deixar de elegê-lo?

De filme em filme, o “pensamento-cinema” de Mograbi se adensa e, multiplicado por novos enfrentamentos, estratégias e experimentos, ganha força e coerência. *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos* (na estranha tradução em português⁴), realizado durante a Segunda Intifada, é um vigoroso ponto de inflexão. Nele, como reflete Marcelo Pedroso,⁵ a montagem ganha importância decisiva, e não apenas para “desviar o direto” (Neyrat), lançando, através das cenas em que o cineasta confessa para a câmera, suspeita sobre as sequências documentárias. Ao justapor imagens bastante heterogêneas, realizadas em Israel e nos territórios ocupados, Mograbi promove uma desconcertante aproximação entre esses povos. “Judeu israelense, Mograbi se vale desta condição para transitar por entre espaços onde é restrita a circulação de palestinos”, nota Pedroso, “estando de um lado e de outro de uma fronteira ora física, ora simbólica”. Essa condição lhe permite filmar, de um lado, visitas guiadas de grupos de turistas

judeus às ruínas da Fortaleza da Massada, onde se rememora a dramática resistência hebraica ao cerco dos romanos, assim como situações em que o mito de Sansão, resistente aos filisteus, é retomado no presente; do outro lado, ele filma uma série de situações vividas por palestinos nos bloqueios e postos de controle israelenses, que impedem sua livre circulação pelo território. Postas em relação na montagem, essas sequências são ressignificadas: ali onde o discurso judaico dominante só vê diferenças, o filme aproxima a experiência de sofrimento dos palestinos no presente àquela dos judeus no passado, assim como sublinha a afirmação comum do suicídio como forma de resistência.

Nesse engajamento crítico do cinema no mundo, há por vezes uma “dessacralização” dos temas políticos, e, como escreveu Comolli, sobrevém uma dimensão cômica e de estranheza. É o caso de *Agosto* e *Z32*, que se valem de encenações delirantes, efeitos especiais e/ou performances musicais inusitadas, conduzidas pelo próprio cineasta, como forma de comentário e reflexão sobre o difícil, truncado – e por vezes eticamente

problemático – processo de realização dos filmes que vemos. *Z32* (2008) é um caso extremo. O filme surge da atuação de Mograbi no projeto “Breaking the Silence”, organização dedicada a coletar testemunhos de soldados israelenses que lutaram em territórios palestinos. Nele, Mograbi põe em cena o testemunho de um ex-soldado das forças especiais do exército israelense que participou de uma missão de retaliação que culminou na morte de dois policiais palestinos, escolhidos ao acaso. Para contar essa “história difícil de ser contada” (Eugenio Renzi⁶), Mograbi se vale de truques (máscaras escondem a identidade do soldado e de sua namorada) e de canções interpretadas por ele e por uma banda. Como escreveu Ariel Schweitzer, as dificuldades enfrentadas pelo cineasta se transformam em ganho estético, introduzindo em *Z32* “uma qualidade de abstração, impondo uma distância crítica entre o soldado e sua confissão. Melhor ainda: como no teatro grego, a máscara tem por efeito transformar o soldado em um arquétipo, dando a seu discurso um alcance universal”.⁷

Por tudo que buscamos levantar, *Um dia entrei num jardim*, filme mais recente, parece realizar no conjunto da obra um expressivo deslocamento. “Foi a primeira vez que eu comecei um projeto não porque estivesse frustrado ou com raiva de algo ou alguém, mas de um outro ponto de vista”, relata Mograbi na entrevista publicada neste catálogo. No filme, o cineasta compartilha a cena com Ali, palestino, seu amigo e professor de árabe. Essa amizade confronta a história recente, como escreve Frodon:⁸ aquela de uma região que, “até bem pouco tempo, era possível – e altamente desejável – percorrer em todas as direções, e que hoje está bloqueada por tempo indeterminado”. Na cozinha, Avi e Ali criam um “lugar comum”, território íntimo que pode, “obviamente’, ser multilíngüe”, como escreve Frodon: “Eles contam histórias de outro espaço-tempo [a Beirute onde as famílias de ambos viviam nos anos 1930], e seus discursos engendram uma utopia: um espaço-tempo alternativo, que vem assombrar o aqui e agora, suas opressões, seus bloqueios, sua tristeza profunda como a voz da cantora Asmahan”.

A presença de Avi Mograbi no *forumdoc*, ao aceitar nosso convite para ministrar um workshop durante o festival, foi fundamental para que essa mostra, um sonho antigo, tomasse corpo. A retrospectiva (a primeira em Belo Horizonte, e uma das poucas já organizadas no Brasil) foi definida em diálogo com o cineasta, e busca associar as exhibições dos filmes a uma reflexão mais detida sobre sua metodologia de trabalho, que Mograbi abordará nos cinco encontros do workshop. Os sete filmes exibidos desenharam o percurso de experimentações do cineasta, de seu primeiro longa-metragem ao trabalho mais recente. *A reconstrução* (1994), filme que inaugura a mostra, tematiza o assassinato de um garoto judeu no início da década de 1980 e a consequente condenação de cinco árabes pelo crime. A inocência alegada pelos acusados, mesmo após dez da condenação, permeia o olhar de Mograbi sobre os pormenores da investigação, pondo em suspeita a própria veracidade do julgamento. Postura crítica que se prolonga nos 20 anos seguintes, constituindo uma das mais contundentes e originais cinematografias de nosso tempo.

Agradecemos ao Itamaraty pela parceria que permitiu a realização do workshop; aos autores que cederam seus textos para publicação no catálogo, e ao próprio Avi Mograbi, sem o qual essa mostra não teria sido possível.

NOTAS

1. Ver, neste catálogo, “Desviar o direto”, de Cyril Neyrat.
2. A atuação de Sharon foi definidora do *apartheid* imposto aos palestinos pelo Estado de Israel, como Mograbi reflete na entrevista publicada neste catálogo.
3. Ver “Depois, antes da explosão. O cinema de Avi Mograbi”.
4. Na tradução em inglês, “Avenge but one of my two eyes”.
5. Ver, neste catálogo, “Palestina e Israel: subjetivação excepcional em face do tempo crítico”.
6. Ver, neste catálogo, sobre Z32, “O maior escultor do nosso tempo”.
7. Ver, neste catálogo, “Avi Mograbi e o ‘documentira’”, de Ariel Schweitzer.
8. Ver, neste catálogo, a resenha de *Once I entered a garden*, por Jean-Michel Frodon.



HA-SHICH'ZOR
THE RECONSTRUCTION
A RECONSTITUIÇÃO

Israel, 1994, cor, 50'
 Direção director Avi Mograbi
 Contato contact www.avimograbi.com

Em 8 de dezembro de 1983, um garoto judeu de oito anos, da cidade de Haifa, foi sequestrado, assassinado e abusado sexualmente. Cinco árabes que trabalhavam na vizinhança foram condenados e encarcerados por prisão perpétua. A sentença foi baseada na confissão e reconstrução dos cinco réus. Dezesete anos após a condenação, os réus ainda alegam inocência.

On December 8, 1983 a fifteen year old Jewish boy from the city of Haifa was kidnapped, murdered and sexually abused. Five Arabs who worked in in the neighborhood were convicted and imprisoned for life. The conviction was based only on the defendants' confessions and reconstructions. Seventeen years after their conviction, the five defendants still claim they are innocent.

CINE HUMBERTO MAURO, 23 NOV, 21H



EICH HIFSAKTI L'FAHED V'LAMADETI L'EHOV
ET ARIK SHARON
HOW I LEARNED TO OVERCOME MY FEAR
AND LOVE ARIK SHARON
COMO APRENDI A SUPERAR MEU MEDO
E AMAR ARIEL SHARON

Israel, 1997, cor, 61'
 Direção director Avi Mograbi
 Fotografia cinematography Ran Carmeli, Ron Katzenelson,
 Ronen Shechner, Yoav Gurfinkel
 Montagem editing Avi Mograbi
 Produção production Avi Mograbi
 Contato contact www.avimograbi.com

Em 1996, quando a campanha eleitoral em Israel se aproxima, Mograbi decide fazer um filme sobre a contestada figura política de Ariel Sharon. Durante as filmagens Mograbi começa, no entanto, a ver Sharon de outra perspectiva. Um filme que afirma que é melhor julgar um político por suas ideias e seus atos que por seu carisma.

As the 1996 elections approach, Avi Mograbi sets out to make a documentary about Israel's most notorious politician, Ariel Sharon. In the process, Mograbi seems to begin to see Sharon in a different light. A film which assures that is better to judge a politician by his ideas than by his personal charm.

CINE HUMBERTO MAURO, 23 NOV, 21H



YOM HULEDET SAME'ACH MAR MOGRABI
HAPPY BIRTHDAY, MR. MOGRABI
FELIZ ANIVERSÁRIO, SR. MOGRABI

Israel/França, 1999, cor, 77'

Direção director Avi Mograbi

Fotografia cinematography Avi Mograbi, Eitan Harris, Oded Kimchi, Yoav Dagan, Yoav Gurfinkel

Montagem editing Avi Mograbi

Produção production Avi Mograbi

Contato contact www.avimograbi.com

24

O ano é 1998 e Israel completa cinquenta anos. Mograbi é contratado por uma emissora de TV israelense para registrar as comemorações do aniversário da nação. Enquanto isso, o veterano produtor televisivo Daoud Kutab contrata o cineasta para documentar o que resta das propriedades palestinas que foram evacuadas e destruídas em 1948. Mograbi embaralha magistralmente as fronteiras entre o fato e a ficção, entre o pessoal e o político.

It is 1998 and Israel is turning fifty. Mograbi is hired by an Israeli tv to document celebrations of the nation's anniversary. At the same time, veteran television producer, Daoud Kutab, hires him to document remains of the Palestinian property evicted and destroyed in 1948. Mograbi masterfully blurs the lines between fact and fiction, between the personal and the political.

CINE HUMBERTO MAURO, 24 NOV, 17H



AUGUST: A MOMENT BEFORE THE ERUPTION
AGOSTO, ANTES DA EXPLOSÃO

Israel/França, 2002, cor, 72'

Direção director Avi Mograbi

Fotografia cinematography Avi Mograbi, Eitan Harris, Philippe Bellaïche

Montagem editing Avi Mograbi

Contato contact www.avimograbi.com

Para Mograbi, o mês de agosto simboliza tudo o que Israel tem de mais insuportável. Durante os 31 dias deste mês, o realizador percorre as ruas com sua câmera e partilha com o espectador suas reflexões.

According to Mograbi, the month of August symbolizes all that is unbearable in Israel. During the 31 days of this month, the filmmaker roams the streets with his camera, sharing his considerations with the spectator.

CINE HUMBERTO MAURO, 30 NOV, 19H



NEKAM ACHAT MISHTEY EYNAY
AVENGE BUT ONE OF MY TWO EYES
VINGUE TUDO, MAS DEIXE UM DE MEUS OLHOS

Israel/França, 2005, cor, 100'

Direção director Avi Mograbi

Fotografia cinematography Avi Mograbi, Philippe Bellaïche,

Yoav Gurfinkel, Itzik Portal

Montagem editing Avi Mograbi

Produção production Avi Mograbi, Serge Lalou

Contato contact www.avimograbi.com

Durante a segunda Intifada, Mograbi se depara com um cotidiano recorrente: palestinos sitiados e o exército israelense onipresente. Ao mesmo tempo, ele mantém uma conversa telefônica com um amigo palestino que não pode mais sair de casa, e analisa os mitos de Sansão e Massada que foram sucessivamente distorcidos pelos governantes israelenses.

During the second Intifada, Avi Mograbi encounters a recurring landscape: surrounded Palestinians and an omnipresent Israeli army. At the same time, he keeps a telephone conversation with a Palestinian friend who is literally not allowed to leave his house, while analysing the myths of Samson and Masada, successively distorted by the Israeli governors.

CINE HUMBERTO MAURO, 26 NOV, 19H
FAE UFMG, 24 NOV, 10H



Z32

Israel/França, 2008, cor, 82'

Direção director Avi Mograbi

Roteiro screenplay Noam Enbar, Avi Mograbi

Fotografia cinematography Philippe Bellaïche

Montagem editing Avi Mograbi

Produção production Avi Mograbi, Serge Lalou

Contato contact www.avimograbi.com

Um cineasta avalia seu papel moral e político enquanto filma um ex-soldado israelense que participou de uma operação de vingança na qual dois policiais palestinos foram mortos. O soldado aceita testemunhar desde que sua identidade permaneça secreta. Ao buscar uma solução para essa demanda, o cineasta questiona sua própria postura: por que ele está tão preocupado em acolher um assassino em seu novo filme se pode somente entregá-lo?

A filmmaker reexamines his moral and political role while filming an Israeli ex-soldier who participated in a revenge operation where two Palestinian policemen were murdered. The soldier willingly testifies as long as his identity is kept secret. While he keeps looking for the proper solution for that demand the filmmaker questions his own conduct: why is he so concerned with harboring a murderer inside his new film instead of turning him in?

CINE HUMBERTO MAURO, 28 NOV, 17H



NICHNASTI PA'AM LAGAN
ONCE I ENTERED A GARDEN
UMA VEZ ENTREI NUM JARDIM

Israel/França/Suíça, 2012, cor, 99'

Direção director Avi Mograbi

Roteiro screenplay Noam Enbar, Avi Mograbi

Fotografia cinematography Phillipe Bellaïche

Montagem editing Avi Mograbi, Rainer Trinkler

Som sound Florian Eidenbenz

Produção production Avi Mograbi, Serge Lalou

Contato contact www.avimograbi.com

26

O filme começa com um sonho a respeito de um encontro impossível entre Avi Mograbi e seu avô, Ibrahim, em frente à casa da família, em Damasco, em 1920. Qual língua eles fariam? O árabe de Avi é rudimentar, enquanto Ibrahim não teria aprendido hebraico. Para concretizar seu sonho, Avi volta-se para seu amigo e professor de árabe, Ali Al-Azhari, e sugere que eles façam um filme juntos.

It begins with a dream about an impossible encounter between Avi Mograbi and his grandfather, Ibrahim, outside their Damascus home in 1920. What language did they speak? Avi's Arabic is rudimentary, while Ibrahim had yet to learn Hebrew. To bring his dream to life, Avi turns to his Arabic teacher and good friend, Ali Al-Azhari, and suggests that they make a movie together.

CINE HUMBERTO MAURO, 27 NOV, 21H

The background of the image is split diagonally from the bottom-left to the top-right. The upper-left portion is a solid yellow color, and the lower-right portion is a solid white color.

COMPETITIVAS

JÚRI

COMPETITIVA NACIONAL

Amaranta Cesar

Professora adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, possui Doutorado em Estudos Cinematográficos pela Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, Pós-doutorado pela NYU, coordena e é curadora do CachoeiraDoc, Festival de Documentários de Cachoeira. Foi curadora e organizadora da Mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona. Coordena o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário. Tem apresentado trabalhos e publicado artigos com enfoque em cinema e diferença, documentário, cinema africano e da diáspora.

Cristiane Lima

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, desenvolve a pesquisa “Música em cena: um estudo sobre os componentes sonoros da escritura do documentário brasileiro”. Em 2013, realizou estágio doutoral no Département de l’Histoire de l’Art et des Études

Cinématographiques, da Université de Montréal (Canadá), no âmbito do laboratório de pesquisa *La Création Sonore - Cinéma, Arts Médiatiques et Arts du Son*. Publicou artigos sobre temas relacionados a Comunicação, Cinema e Música, com especial ênfase no cinema documentário brasileiro. Co-organizou, em 2012, o V Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais e o livro *Comunicação e desafios metodológicos*, em 2013. Também em 2013 integrou a equipe organizadora do 450. Festival de Inverno da UFMG, coordenando, ao lado do Prof. Ruben Caixeta, as atividades do Coletivo Cineastas Indígenas.

Eduardo Escorel

Cineasta e montador, professor, começou a trabalhar no meio cinematográfico aos 20 anos, como assistente de direção de Joaquim Pedro de Andrade. No ano seguinte, dirigiu com Júlio Bressane o documentário *Bethânia bem de perto*. Graduiu-se em ciências políticas e sociais. Como montador, atuou em diversos filmes de diferentes diretores, como Glauber Rocha e Leo Hirszman, Eduardo Coutinho e José Joffily. Dirigiu o documentário de curta-metragem *Visão de Juazeiro*. Em 1976, fez seu primeiro longa, *Lição de amor*. Na década de 1990, dedicou-se à realização de documentários, com destaque para os filmes de uma trilogia histórica: 1930 – *Tempo de revolução* (1990), 32 – *A guerra civil* (1993) e 35 – *O assalto ao poder* (2002) e para os recentes *Paulo Moura – Alma brasileira* (2012) e *Posfácio – Imagens do Inconsciente*.

COMPETITIVA INTERNACIONAL

Ana Siqueira

Formada em Comunicação Social pela UFMG e diplomada em Filosofia pela Universidade Paris 8. Foi programadora do Cine Humberto Mauro, coordenou a programação do 15º FestCurtas BH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2013) e co-coordenou a 16ª edição do mesmo festival (2014). É curadora, desde 2011, da mostra de cinema infantil do Festival SACI - Sociabilização, Arte e Cultura na Infância, e atuou na seleção e curadoria de mostras e festivais, tais como *forumdoc.bh* e Mostra de Cinema de Tiradentes. É tradutora, de língua francesa e inglesa, de filmes e textos de cinema.

Mateus Araújo Silva

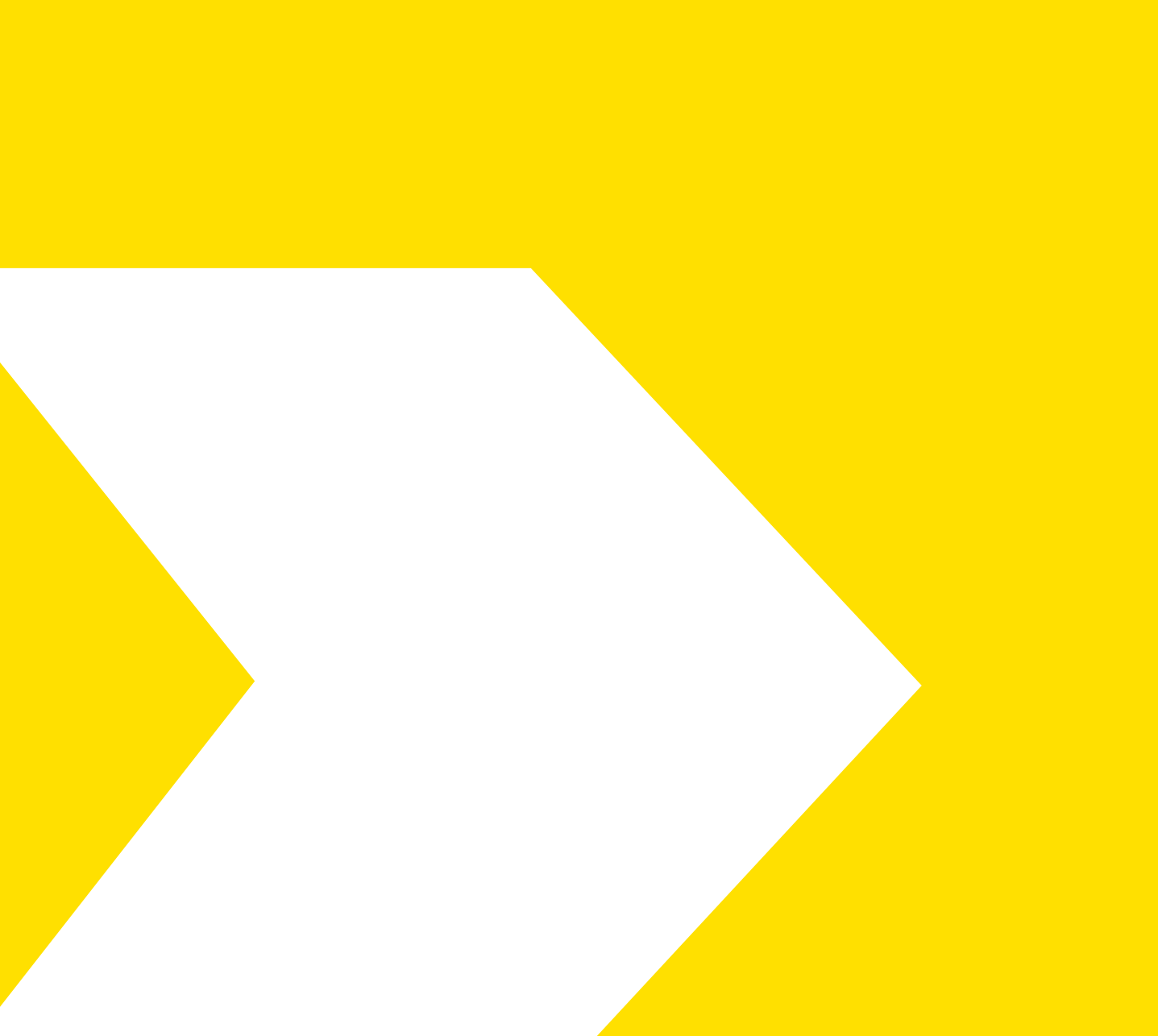
Professor de cinema na ECA-USP, doutor em Filosofia (Univ. de Paris I / UFMG), pós-doutor em Cinema (ECA-USP / FAPESP), tradutor e ensaísta. Publicou, no Brasil e na França, artigos e capítulos de livros sobre filósofos, cineastas e pensadores do cinema. Organizou ou co-organizou os volumes coletivos *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (Magic Cinéma, 2005), *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil* (Balafron, 2010), *Straub-Huillet* (CCBB, 2012), *Charles Chaplin* (Fundação Clóvis Salgado, 2012) e Jacques Rivette (CCBB, 2013). Na França, traduziu Glauber Rocha (*Le Siècle du Cinéma*, Ed. Yellow Now, 2006) e Ismail Xavier, entre outros; no Brasil, traduziu uma série de autores franceses (Philippe Dubois, André Bazin, Jean Douchet, Jacques

Rancière, Jacques Rivette etc). É um dos editores da revista *Devires* (Cinema e Humanidades), da UFMG.

Rafael Ciccarini

Professor, crítico de cinema, gestor cultural, pesquisador e curador. Graduado em História pela FAFICH/UFMG; mestre em Artes Visuais/Cinema na Belas Artes/UFMG (onde defendeu a dissertação *A visão de mundo e de cinema dos irmãos Coen: um estudo da narrativa cinematográfica de Joel e Ethan Coen a partir da análise de Gosto de Sangue e Barton Fink*) e doutor em Artes/Cinema na Belas Artes/UFMG (onde defendeu a tese *Labirintos da razão: mise-en-scène e discurso no primeiro cinema de Stanley Kubrick*). Coordenador do Curso de Cinema da UNA. Professor das disciplinas *História e Teoria do Cinema*, *Teorias da Imagem do Som* e *História da Arte* no Curso Superior de Cinema da UNA. Professor de *História do Cinema Brasileiro* e *Crítica Cinematográfica* na Pós- Graduação do IEC/PUC Minas. É, também, editor da revista eletrônica *Filmes Polvo* e coautor do livro *Antologia Revista de Cinema*. Atualmente é Gerente de Cinema da Fundação Clóvis Salgado, na qual, entre outras atividades, é responsável pela programação e gestão do Cine Humberto Mauro.

**MOSTRA
COMPETITIVA
NACIONAL**



ALÉM DO DOCUMENTÁRIO, A VERDADE – PERSPECTIVAS A PARTIR DE UM IMPASSE

Carolina Canguçu, Douglas Resende, Ewerton Belico

*Homem curvado sobre o violão
Como se fosse foice, dia verde.*

*Disseram: “É azul teu violão,
Não tocas as coisas tais como são”*

*E o homem disse: “As coisas tais como são
Se modificam sobre o violão”*

*E eles disseram: “Toca uma canção,
Que esteja além de nós, mas seja nós*

*No violão azul, toca a canção,
Das coisas exatamente como são”*

[Wallace Stevens, O homem do violão azul]

35

Quando nos colocamos em relação com o conjunto dos filmes inscritos para esta mostra Competitiva Nacional, percebemos um sentimento comum. Há algo como um mal-estar, um sentimento de profunda e desesperada insatisfação entre aqueles que abordam a vida na cidade. Vivemos nas metrópoles brasileiras um momento distópico, intensificado ainda mais pela disputa

eleitoral entre candidatos que sequer abordam o esgotamento da vida urbana, as mudanças climáticas, as urgências ambientais e dos povos tradicionais. A estéril manutenção da disputa entre as mesmas forças é correlata ao estado de exceção instituído diante da insatisfação de multidões nas ruas. Há uma distância abissal entre a realidade material das cidades e o baixo nível do debate político, e por outro lado, as mudanças se provam necessárias e urgentes para uma qualidade de vida coletiva minimamente digna. Tal abismo pode chegar a comprometer até mesmo nossa capacidade de sonhar as cidades e o mundo que desejamos. Tratar-se-ia, para além das identidades petrificadas, de alguma verdade que preexistiria ao encontro tornado filme, da possibilidade de engendrar possíveis vozes dissonantes, de imaginar, talvez, outros mundos possíveis.

Em *A vizinhança do Tigre*, há o jogo, a um tempo infantil e mortífero de Juninho, Neguinho e Menor. É possível entrar no mundo dos personagens, na vida cotidiana de jovens do bairro Nacional em Contagem, no modo de falar, viver,

brincar, sofrer sorrindo, de prazer e dor com as drogas. A fabulação que o outro faz dele mesmo nos permite aproximar de um universo particular, da verdade da imaginação. O filme se dispersa, como a insinuar que àquelas trajetórias correspondem inúmeras outras, talvez resposta melancólica e contemporânea à tensão entre singularidade e experiência coletiva que perpassa o cinema brasileiro. Há nova concentração, e a narratividade novamente plasma seu fio de continuidade na destinação trágica de Juninho, herói paradoxal que assume o labor que no entanto recusa. A ficção se substitui ao improviso? “Tudo tem que mudar”, sentencia sua carta de despedida e sua fuga é o gesto afirmativo e desesperado final diante de um mundo em que não se enxerga o opressor que presidiria a repetição inexorável de uma miríade de vidas. Como documentar o que sequer somos capazes de ver?

Em *Brasil S/A*, Marcelo Pedroso continua a orquestração dos carros, tratores e máquinas iniciados em seu trabalho anterior, *Em trânsito*. Neste filme, a orquestra é composta pela imagem, trilha e montagem. As trilhas sonoras dramati-

zam as máquinas, ao mesmo tempo que evidenciam a estupidez da grandeza atribuída a elas. Trabalhadores da cana que se tornam operários de máquinas, muitos carros na cegonha, o balé dos tratores, uma praça de maquete. A bandeira do Brasil sem o centro azul detecta a perda do céu. É preciso tentar filmar esse futuro que nos aguarda, apesar de sua luz estar quase apagada.

Com os punhos Cerrados é um filme de caráter heterogêneo: à narrativa-guia, de um grupo de inconformados radialistas-piratas – e ao encontro amoroso que decorre dessa atividade – se mescla e se esburaca uma série tateante de esboços/ensaios que tentam plasmar algum sentido de revolta e exigência de ruptura, familiares às manifestações do ano passado. Como documentar então a revolução ainda porvir?

Olhamos em volta e tudo está pacificado. A cidade segue como protótipo da prisão. Insistentes, arbitrários e totalizadores esforços de aprisionamento do olhar e do encontro. Talvez por isso esses filmes tomaram o rumo da ficção – não como abandono da realidade em proveito da fantasia, muito menos como fuga do conflito em direção

ao apaziguamento sem atrito, mas como “estratégia” de criação de novos territórios onde possam habitar os sonhos – ainda que sejam de desesperança – que parecem não caber na realidade, que não encontram visibilidade e escuta. Explorar tão assumidamente a atitude ficcional também não significa, claro, que esses filmes deixam de ser documentários; eles não abandonam várias das possíveis relações entre o cinema e o real e se colocam naquele conhecido, porém incerto, território além da linha que separa o que é visto como “vivido”, “acontecimento bruto”, daquilo que é fábula e ficção. Ao contrário, apontam para modos originais e muito contemporâneos de se incorporar aspectos diversos do documentário moderno – muito do qual, aliás, já demonstrou como pode ser rica em riscos a experiência de enveredar pelo terreno da ficção de forma improvisada, aberta à criação dos personagens-atores.

Ela volta na Quinta recria ficcionalmente a família do próprio realizador e os transforma em personagens de si mesmos. A pergunta sobre a realidade do que vemos é inútil: é tudo ficção, mas a gênese do que se roteiriza são as micro

-histórias individuais de familiares e amigos que se transformaram em peças de uma narrativa. Há apenas construção, então? Algo permanece e invade esse mundo de palavras e imagens: gestos, a expressão de um vínculo que se infiltra quase como efeito de uma insuficiência produtiva da encenação, modos de dizer, olhares. Se há a garantia da indicialidade escancarada, os personagens e suas vidas roteirizadas, o mais interessante dessa aposta na dramatização parece ser justamente essa espécie de fusão entre o cinema e a vida vivida.

Em *Nova Dubai*, por exemplo, a ficção de si atinge o ponto liminar de uma verdade irretorquível que se consoma nos corpos: o encontro sexual, única resposta possível diante da cidade sitiada, das memórias destruídas. Seria a auto-ficção a resposta possível diante da impossibilidade de dizer oriunda da eliminação de quaisquer traços de uma experiência comum? Encontramo-nos na escala microscópica da resistência, na qual o sexo é o ponto de fuga para onde escapam os personagens diante do esvaziamento da vida na cidade, e a “Nova Dubai” é a promessa do triunfo

absoluto desse esvaziamento. A realidade vista da janela do apartamento é uma ficção obscura; a ficção que os atores encenam, por outro lado, nos aparece como real, explicitado no sexo sem elipses, numa “pornografia ontológica”, como disse Bazin.

Em *O Clube*, há insignificância de um cotidiano pontuado pelo envelhecimento, pela vida suburbana, por uma experiência que em nada se destaca da infinitude de outras vidas ordinárias; há a turma, a Turma OK, os laços de competição e amizade que conformam uma família ampliada entre duas narrativas que se sobrepõem; as pistas de um conflito e de uma ruptura na preparação de um espetáculo que pode ou não acontecer, sobreposto pela invenção de um tornar-se outra, ficção de si, readequação dos gêneros (cinematográficos e sexuais).

Já *Deusa Branca* é construído a partir de ruínas. Como documentá-las? Ruínas de um projeto moderno, de uma utopia nacional, de um possível modo de sonhar os povos indígenas amazônicos. Os fragmentos de vozes e imagens se articulam como ensaio, mas o que vemos não são argumen-

tos ou teses, e sim a infiltração dos rastros de uma vida que se pretendia indiscernível de uma práxis artística. “Aonde está o mistério oculto?”

Em 10/05/2012, a observação, o plano distendido podem converter corpos e espaços em imagem, como se a pura indicialidade da presença do gesto assegurasse, na ausência de uma relação, a marca da distância que une e separa eu e outro, entre quem filma e quem é filmado. Todavia, se do outro somente persiste a repetição do gesto que é signo da patologia, algo advém: como se o próprio sujeito-observador, à contrapelo do diário, encontrasse em si as marcas dessa obsessão, e o registro de si somente fosse possível por esse olhar enviesado em relação a outrem. Aquele que filma é profundamente afetado pelo processo de filmagem e os riscos de filmar estão ali expostos.

Karioca é o filme que faz a passagem entre aqueles que trazem a cidade à tona e os que oferecem ao espectador a projeção em outros modos vida, até mesmo outras concepções sobre o homem ocidental e seu habitat. *Karioca* expõe a inversão da partilha simbólica fundante do cinema documentário, já que nele o nativo cede seus

corpos e ações ao ocidental que os interpreta, constituindo-se assim como pólo detentor da linguagem e da cognição. Há uma dupla inversão: não apenas o nativo se torna protagonista do registro etnográfico do mundo ocidental (e simultaneamente explicita sua própria perspectiva) como a apropriação do registro midiático audiovisual resulta em seu deslocamento: na tematização dos clichês do noticiário kariocarioca, no emprego do recursos de edição e de letrados deslocados de sua função habitual.

Ventos de Agosto se constrói no hibridismo de um duplo registro: um dramático, que narra conflitos com uma roteirização evidente, outro contemplativo, no qual a paixão narrativa cede à observação alongada dos espaços e dos modos de vida que se constituem. Nessa duplicidade figuram-se impossibilidade e morte: a impossibilidade de atingir algum núcleo de experiência não tocado pela pervasiva presença de todo um maquinário ocidental multiplicador de imagens e representações; e as mortes, não apenas aquela, diegética, de um personagem, que irá atravessar o que nos é narrado, mas a morte do imaginário

de um mundo tradicional, doravante tocado pelos signos de uma cultura de massas mundializada.

Diante de um mundo em desapareição restará algo além da mudez e do esquecimento? Perguntamos como realizar a escuta das incontáveis vidas tragadas num inexorável moinho das almas. Perguntamos: como o amálgama das lutas de homens e mulheres, os rastros do sofrimento e da opressão que abandonam nos tempos e espaços, podem se materializar em imagem e filme?

Curadores da Terra-Floresta compõe-se de dois blocos quase que heterogêneos, que realizam, no plano do filme, duas formas distintas de mediação: à narração inicial e a sequência de planos que registram a vida na aldeia Watokiri e a produção do rapé sagrado *Yekuana* - como que nos situando em meio a um modo de vida que precede e envolve o ritual - opõe-se um dizer que se dá como corpo, canto e dança: a performance xamânica, mediadora da ancestralidade que ganha carne e vida no presente da experiência do transe.

Os Verdadeiros Líderes Espirituais seria um filme de busca? Tratar-se-ia de outra origem e de

outra ancestralidade: às cicatrizes legadas por um sofrimento coletivo que uniu a experiência de indivíduos e famílias a de tantos outros soma-se o esquecimento programático de histórias rasuradas, de um apagamento exigido para fundação de uma comunidade imaginada; o nativo que filma é a um tempo estrangeiro, e cuja familiaridade constituir-se-á no aprendizado de um fazer fílmico e na partilha que excede e se firma na opacidade de uma parentela que ultrapassa o desterro.

Ameaçados expõe a perseguição e violência a que são submetidos esses verdadeiros líderes. Entre o anúncio de uma ameaça e sua concretização há apenas um corte: as passagens e movimentações abruptas como que plasmam um sentido de urgência expresso na ameaça constante e na invocação por justiça; a fragilidade de um filme quase impossível, diante da impossibilidade dessas vidas também tão frágeis. Poder-se-ia evadir de uma calculada roteirização das vidas, verdade que se consubstanciaria na narrativa fílmica? O desafio: o reencontro da contingência, da pluralidade indiscernível de acontecimentos

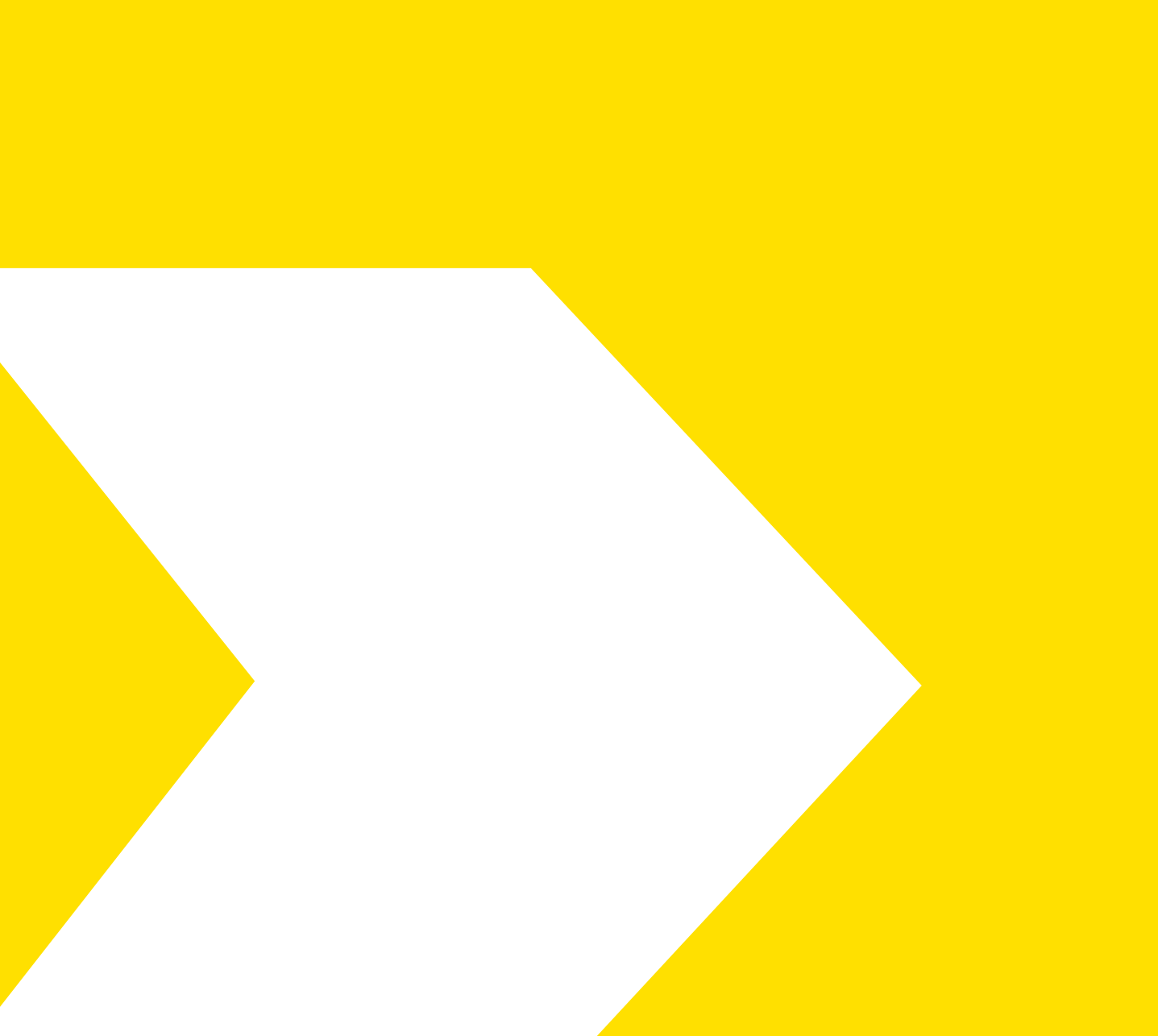
que borram qualquer tentativa de delinear picos de dramaticidade.

Como se fosse da família traz como tema mais amplo a PEC das Domésticas. O filme permite ao espectador ir além e problematizar a própria profissão de Doméstica, a relação entre elas e os padrões, posturas e modos de fala. São blocos diversos de falas e imagens heterogêneas: as fotos, vídeos caseiros, depoimentos, materiais diversos que incorporam, em discursos e em corpos também diversos, a presença de uma desigualdade e de uma opressão sutis mas que se fixam como imagem e som na aparição desses personagens que assumem formas visíveis de uma trajetória de classe.

Salomão é uma catarse pentecostal. Sua duração de 4 minutos parece ser o tempo máximo suportável para um retrato objetivo da mercantilização da fé. Por quais rastros ainda se infere a realidade da obra missionário-midiática? À construção, parte da cidade, mas isolada e distante, se misturam as vozes e sons da obra – da obra de construção, da obra de evangelização, sons do edifício que se constrói e da pregação televisiva. Os flagrantes

da rua, dos transeuntes que atravessam o quadro, defronte à obra, só nos mostram uma realidade transformada em imagem e propaganda.

O Sol nos meus olhos traça um percurso, mas não há peripécia ou aprendizado possível, nem mesmo alguma volta à uma origem perdida: apenas um luto perenemente inacabado, expresso em uma narrativa esparsa, em que a contemplação dos espaços em um registro de longa duração marca o fechamento e a impossibilidade de compreender, impossibilidade de continuar. A morte é o motor que expelle o personagem para fora do espaço urbano, e nos aparece como signo da precariedade da vida em comum na cidade. Ao mesmo tempo, é pelo filme que há o renascimento e a certeza de um presságio: a imagem como materialização do espírito.





10-5-2012

5-10-2012

Brasil, 2014, cor, 19'

Direção director Álvaro Andrade

Fotografia cinematography Álvaro Andrade

Montagem editing Álvaro Andrade

Som sound Álvaro Andrade

Produção production Álvaro Andrade

Contato contact alvaroandradealves@gmail.com

Minha tia me disse um dia que um vizinho da gente tinha TOC.

My aunt told me once that one of our neighbours had OCD.



A DEUSA BRANCA

THE WHITE GODDESS

Brasil, 2013, cor e p&b, 30'

Direção director Alfeu França

Fotografia cinematography imagens de arquivo

Montagem editing Alexandre Gwaz

Produção production Daniela Moreira

Contato contact alfeufranca@yahoo.com

Em 1958, o polêmico artista e arquiteto Flávio de Carvalho integra uma expedição à região amazônica. Seus planos eram de realizar um filme que uniria pesquisa etnográfica e drama ficcional de tons surrealistas sobre uma menina branca que teria sido raptada por índios. O longa metragem jamais foi concluído. Valendo-se do precioso material filmado durante a expedição, *A Deusa Branca* resgata esse obscuro episódio da vida desse genial artista brasileiro.

In 1958, the controversial artist and architect Flávio de Carvalho joins an expedition to the Amazon region. His plans were to make a film that would unite ethnographic research and fictional drama of surrealistic tones on a white girl who had allegedly been kidnapped by indians. The feature film was never completed. Using the precious material shot during the expedition, "The White Goddess" rescues this dark episode in the life of this brilliant Brazilian artist.

43

CINE HUMBERTO MAURO, 25 NOV, 17H

CINE HUMBERTO MAURO, 26 NOV, 17H



A VIZINHANÇA DO TIGRE THE HIDDEN TIGER

Brasil, 2014, cor, 95'

Direção director Affonso Uchoa

Fotografia cinematography Affonso Uchoa

Montagem editing Luiz Pretti, Affonso Uchoa, João Dumans

Som sound Warley Desali

Produção production Thiago Macêdo Correia

Contato contact thiagomcorreia@gmail.com



AMEAÇADOS THREATENED

Brasil, 2014, cor, 22'

Direção director Júlia Mariano

Fotografia cinematography Júlia Mariano

Montagem editing Júlia Bernstein

Som sound Júlia Mariano

Produção production CPT

Contato contact osmosefilmes@gmail.com

44

Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo são jovens moradores do bairro Nacional, periferia de Contagem. Divididos entre o trabalho e a diversão, o crime e a esperança, cada um deles terá de encontrar modos de superar as dificuldades e domar o tigre que carregam dentro das veias.

Juninho, Menor, Neguinho, Adilson and Eldo are young residents of the National district, on the outskirts of Contagem City. Divided between work and fun, crime and hope, each one of them will have to find a way to overcome difficulties and to tame the tiger that they carry in their veins.

No Brasil profundo, onde lei e justiça dependem de nome e sobrenome, a luta por um pedaço de terra vira uma questão de vida ou morte. *Ameaçados* mostra pequenos agricultores do sul e sudeste do Pará que lutam por um pedaço de terra para plantar e viver.

Deep in Brazil, where law and justice are based on first and last name, the struggle for a piece of land becomes a matter of life or death. "Threatened" shows small farmers in the South and Southeast of Pará who fight for a piece of land to farm and live on.

CINE HUMBERTO MAURO, 29 NOV, 19H

CINE HUMBERTO MAURO, 27 NOV, 19H



BRASIL S/A BRAZILIAN DREAM

Brasil, 2014, cor, 72'

Direção director Marcelo Pedroso

Fotografia cinematography Ivo Lopes Araújo

Montagem editing Daniel Bandeira

Som sound Pablo Lamar

Produção production Livia de Melo

Contato contact liviadmelo@gmail.com

No Brasil dos últimos 500 anos, Edilson esteve cortando cana-de-açúcar. Um dia, as máquinas chegaram e ele deixou o corte para se engajar em sua primeira missão espacial. Um pequeno passo para ele, um salto enorme para o Brasil.

In Brazil of the last 500 years, Edilson had been cutting sugar cane. One day, the machines arrived and he left the fields to engage in his first space mission. One small step for him, one giant leap for Brazil.

CINE HUMBERTO MAURO, 28 NOV, 19H



COM OS PUNHOS CERRADOS CLENCHED FISTS

Brasil, 2014, cor, 74'

Direção director Luiz Pretti, Pedro Diogenes, Ricardo Pretti

Fotografia cinematography Ivo Lopes Araújo

Montagem editing Clarissa Campolina

Som sound Eduardo Escarpinelli

Produção production Caroline Louise

Contato contact contato@alumbramento.com.br

O filme narra a história de Eugenio, Joaquim e João, que de uma rádio clandestina colocam suas vozes para gritar pela liberdade enquanto planejam a revolução. Eles invadem as transmissões das rádios tradicionais de Fortaleza com poesias, músicas, citações, arquivos de som e provocações. Aos poucos eles começam a incomodar os poderosos. Quando o perigo começa a rondar a rádio, surge Salomé, uma ouvinte bela e misteriosa que quer se unir a eles na revolução.

The film narrates the story of Eugenio, Joaquim and João, who use a clandestine radio to broadcast their voices to shout for freedom while planning the revolution. They invade transmissions of traditional radios in Fortaleza with poems, music, quotes, sound files and provocations. Gradually they begin to annoy the ones in power. When danger begins to prowl the radio, Salome appears, a beautiful and mysterious listener who wants to join them in the revolution.

CINE HUMBERTO MAURO, 27 NOV, 17H



COMO SE FOSSE DA FAMÍLIA AS A MEMBER OF THE FAMILY

Direção director Luciano Onça e Alice Riff
Fotografia cinematography Alice Riff
Montagem editing Felipe Carrelli
Som sound Thiago Carvalhaes
Produção production Alice Riff
Contato contact aliceriff@gmail.com

46

Toda família de classe média brasileira tem ou teve alguém que é “como se fosse da família”. Neste filme, duas empregadas domésticas que passaram a vida trabalhando para uma família falam sobre trabalho, vínculos familiares, afeto e direitos.

Every family of Brazilian middle class has or had someone who is “as a member of de family.” In this film, two maids who have spent their lives working for a family talk about work, family ties, affection and rights.

CINE HUMBERTO MAURO, 28 NOV, 19H



ELA VOLTA NA QUINTA SHE COMES BACK ON THURSDAY

Brasil, 2014, cor, 108'
Direção director André Novais Oliveira
Fotografia cinematography Gabriel Martins
Montagem editing Gabriel Martins
Som sound Maurílio Martins
Produção production Thiago Macêdo Correia
Contato contact contato@filmesdeplastico.com.br

Alguém partiu, alguém ficou.
Someone left, someone stayed.

CINE HUMBERTO MAURO, 28 NOV, 21H



“KARA'I HA'EGUI KUNHA KARAI 'ETE” – OS VERDADEIROS LÍDERES ESPIRITUAIS

Brasil, 2014, cor, 67'

Direção director Alberto Alvares

Fotografia cinematography Alberto Alvares

Montagem editing Alberto Alvares, Guilherme Cury

Som sound Alberto Alvares

Produção production Marina França

Contato contact guilhermejpc@gmail.com

O filme conta a história de vida do Alcindo Moreira, um importante líder espiritual Guarani, de 105 anos de idade, e de Rosa Poty-Dja, sua esposa, que vivem na aldeia Yynn Moroti Werá, terra indígena de Biguaçu, em Santa Catarina. A inspiração do cineasta Alberto Alvares veio da admiração e respeito pelos saberes orais transmitidos por essas lideranças que são exemplos de sabedoria e espiritualidade do povo Guarani.

The movie tells the life story of Alcindo Moreira, an important 105 year old Guarani spiritual leader, and Rosa Poty-Dja, his wife, who live in the Yynn Moroti Werá village, indigenous land of Biguaçu, Santa Catarina. The inspiration came from filmmaker Alberto Alvares admiration and respect for knowledge transmitted orally by these leaders who exemplify the wisdom and spirituality of the Guarani people.

CINE HUMBERTO MAURO, 26 NOV, 17H



KARIOKA KARIOKA

Brasil, 2014, cor, 20'

Direção director Takumã Kuikuro

Fotografia cinematography Takumã Kuikuro

Montagem editing Takumã Kuikuro

Som sound Takumã Kuikuro

Produção production Takumã Kuikuro

Contato contact takuma.progdoc@gmail.com

Takumã Kuikuro sai de sua aldeia no Alto-Xingu, Mato Grosso, com sua mulher, Kisuagu Regina KuiKuro, os filhos Kelly Kaitsu, Ahuseti Larissa e Mayupi Bernardo Kuikuro para morar no Rio de Janeiro. Eles fazem muitas coisas, tudo é novidade e, enquanto eles vivem essa experiência, a parte da família que fica na aldeia tem medo porque as notícias nem sempre são boas. Um retrato dos contrastes brasileiros entre o imaginário da tribo e a realidade de uma metrópole.

Takuma Kuikuro leaves his village on the Upper Xingu, MT, with his wife, Regina Kisuagu Kuikuro, and children Kelly Kaitsu, Ahuseti Larissa and Mayupi Bernardo Kuikuro to live in Rio de Janeiro. They do many things, everything is new, and while they live this experience, the part of the family that stayed in the village is afraid because the news not always good. A portrait of Brazilian contrasts between the tribe's imagination and the reality of a metropolis.

CINE HUMBERTO MAURO, 27 NOV, 17H



NOVA DUBAI NEW DUBAI

Brasil, 2014, cor, 52'

Direção director Gustavo Vinagre

Fotografia cinematography Matheus Rocha

Montagem editing Rodrigo Carneiro

Som sound Jonathan Macías

Produção production Max Eluard

Contato contact maxeluard@gmail.com



O CLUBE THE CLUB

Brasil, 2014, cor e p&b, 17'

Direção director Allan Ribeiro

Fotografia cinematography Lucas Barbi

Montagem editing Allan Ribeiro

Som sound Thiago Yamachita

Produção production Raquel Rocha

Contato contact allancinema@gmail.com

48

Num bairro de classe média numa cidade do interior do Brasil, a especulação imobiliária ameaça os espaços afetivos da memória de um grupo de amigos. Sua resposta diante dessa iminente transformação é praticar sexo em locais públicos e nessas construções. E o amor? É apenas mais uma construção?

In a middle class neighborhood of a town in the interior of Brazil, land speculation threatens the affective spaces of a group of friends' memory. Their answer to this imminent transformation is to have sex in public places and in these constructions. And love? Is it just another construction?

A turma Ok comemora 53 anos.

The OK class celebrates its 53rd anniversary.

CINE HUMBERTO MAURO, 29 NOV, 21H

CINE HUMBERTO MAURO, 25 NOV, 17H



O SOL NOS MEUS OLHOS **THE SUN AGAINST MY EYES**

Direção director Flora Dias, Juruna Mallon
Fotografia cinematography Lucas Barbi
Montagem editing Juliana Rojas
Som sound Juruna Mallon
Produção production Flora Dias, Lucas Barbi
Contato contact floradias@gmail.com

Um homem chega em casa e encontra sua mulher morta. Em um surto silencioso, pega o corpo e mergulha na estrada e no acaso em busca da reconstrução da própria realidade. Ela sobrevive em sua memória.

A man comes home and finds his wife dead. In a silent breakdown, he picks up the body and dives into the road and chance in search of the reconstruction of his own reality. She survives in his memory.



SALOMÃO **SOLOMON**

Brasil, 2014, cor, 4'
Direção diretor Miguel A. Ramos, Alexandre Wahrhaftig
Fotografia cinematography Miguel A. Ramos, Alexandre Wahrhaftig
Montagem editing Miguel A. Ramos, Alexandre Wahrhaftig
Som sound Miguel A. Ramos, Alexandre Wahrhaftig
Produção production Miguel A. Ramos, Alexandre Wahrhaftig
Contato contact miguelar2@gmail.com

O nome Salomão deriva da palavra Shalom, que significa “paz” e tem o significado de “Pacífico”. Foi quem ordenou a construção do Templo de Jerusalém, também conhecido como o Templo de Salomão.

The name Solomon is derived from the word Shalom, meaning “peace”, and means “Pacific”. It was he who ordered the construction of the Temple of Jerusalem, also known as the Temple of Solomon.

49

CINE HUMBERTO MAURO, 25 NOV, 17H

CINE HUMBERTO MAURO, 28 NOV, 19H



URIHI HAROMATIPÊ – CURADORES DA TERRA-FLORESTA

Brasil, 2014, cor, 60'

Direção diretor Morzaniel Iramari

Fotografia cinematography Morzaniel Iramari

Montagem editing Pedro Portella, Julia Bernstein, Morzaniel Iramari

Som sound Morzaniel Iramari

Produção production Hutukara/ISA/OEEI

Contato contact morzanielyanomami@gmail.com

Os trovões estão avisando “a Terra está doente”. Para curá-la Davi Kopenawa reuniu os xamãs Yanomami de diversas regiões. Com a ajuda do alimento dos espíritos, o rapé yakoana, eles vão tratar os males provocados pelas cidades e doenças dos brancos.

The thunder is warning “Earth is sick.” To heal it, Davi Yanomami gathered the Yanomami shamans from different regions. With the help of the food of the spirits, the yakoana snuff, they will treat ailments caused by the cities and white people’s diseases.



VENTOS DE AGOSTO AUGUST WINDS

Brasil, 2014, cor, 77'

Direção diretor Gabriel Mascaro

Fotografia cinematography Gabriel Mascaro

Montagem editing Ricardo Pretti, Eduardo Serrano

Produção production Rachel Elliis

Contato contact contato@desvia.com.br

Shirley deixou a cidade grande para viver em uma pequena e pacata vila litorânea cuidando de sua avó. Mesmo isolada, cultiva o gosto pelo punk rock e o sonho de ser tatuadora. Ela está de caso com Jeison, um rapaz que também trabalha na fazenda de cocos. Um estranho pesquisador chega na Vila para registrar o som dos ventos alísios, colocando Shirley e Jeison numa jornada sobre perda e memória, a vida e a morte, o vento e o mar.

Shirley left the big city to live in a small, sleepy coastal village to take care of her grandmother. Even isolated, she cultivates a taste for punk rock and the dream of being a tattoo artist. She is having a fling with Jeison, a boy who also works in the coconut farm. A strange researcher arrives in the village to record the sound of the trade winds, putting Shirley and Jeison on a journey about memory and loss, life and death, the wind and the sea.

50

CINE HUMBERTO MAURO, 27 NOV, 19H

CINE HUMBERTO MAURO, 29 NOV, 21H

The background is a solid yellow color. A large white diamond shape is centered on the page, with its vertices pointing towards the corners. The text is positioned in the lower right area of the diamond.

**MOSTRA
COMPETITIVA
INTERNACIONAL**



A URGÊNCIA E A FORMA

Pedro Portella, Tiago Mata Machado, Victor Guimarães

A seleção de filmes internacionais que apresentamos em 2014 oscila entre dois gestos principais: de um lado, a atenção à densidade dos conflitos contemporâneos, em filmes comprometidos com a urgência de um mundo em vertiginosa transformação; de outro, o trabalho com a memória (seja de um indivíduo, seja de uma comunidade), em obras atravessadas por uma reflexão profunda sobre o tempo e por uma meditação formal vigorosa. Não há, entretanto, uma oposição entre irregularidade e precisão, ou entre risco e formalismo: o que esses filmes revelam é, justamente, o quanto pode haver de rigor na urgência e o quanto de inesperado é possível abrigar na rigidez da forma.

Our Terrible Country é um diário de guerra como há muito não se via: na inflamável Síria de nossos dias, os cinegrafistas (integrantes do *Free Army*) alternam entre sustentar a câmera e segurar a metralhadora, entre a espera e a passagem ao ato. Um escritor, conhecido como “o Doutor da Revolução”, se erige em protagonista e conduz a narrativa, que se move entre as ruínas de cidades destruídas pelos bombardeios do regime e o interior das casas, onde reinam a angústia diante da morte iminente e a reflexão sobre o presente e o futuro do país.

The Uprising se constrói a partir de um vasto conjunto de imagens das insurreições coletivas que ficaram conhecidas como a Primavera Árabe. Filmados pelos próprios cidadãos em revolta, da Tunísia ao Egito, da Síria ao Iêmen, esses fragmentos revelam não apenas uma luta vista por dentro, mas o próprio trabalho de filmar a revolução (os pontos de vista, as incertezas, as batalhas para que a imagem possa surgir). A montagem de Peter Snowdon busca as ressonâncias e as reverberações entre uma luta e outra, mas o que encontra de mais potente são justamente os momentos em que as massas se convertem em indivíduos, em que o grito coletivo se encarna no corpo singular.

Em *Traces*, o cineasta Wang Bing retorna a um motivo que o acompanha desde *Fengming – Memórias de uma Chinesa* (2007) e *A Vala* (2010): o encarceramento e morte de milhares de cidadãos chineses considerados “dissidentes” em campos de trabalho forçado, no fim da década de 1950. Num surpreendente diálogo com as artes plásticas, uma câmera percorre um imenso descampado (que mais parece uma paisagem

lunar) em busca dos vestígios da presença humana. Ossos, garrafas de bebida, restos de tecido aparecem e desaparecem em um filme ao mesmo tempo abstrato e densamente material. Em um só movimento, um estudo sobre a História e uma intervenção polêmica na China contemporânea.

Mambo Cool, primeiro filme do antropólogo americano Chris Gude, é uma metafórica “armadilha de homens e ratos” que prende o espectador em seu enigma desde a primeira cena. No submundo de uma cidade colombiana sem nome, traficantes, prostitutas e outros *callejeros* trocam confidências soturnas, em encontros permeados por silêncio e sombras, rompidos eventualmente pela salsa e as cores saturadas dos inferninhos em que os corpos resistem bravamente, pela dança, aos infortúnios dos dias. Uma obra surpreendente e enigmática em que o cinema contemporâneo parece superar alguns de seus limites.

Em *Iranian*, o realizador Mehran Tamadon se lança a um projeto algo quixotesco: iraniano de tendência secular, exilado em Paris, ele se propõe a formar uma comunidade provisória, em seu país de origem, com quatro conterrâneos teocratas,

fiéis defensores da república islâmica. A ideia é discutir os limites e as razões de cada civilização, cada visão de mundo, mas no embate entre o autoproclamado representante do iluminismo e os fundamentalistas islâmicos, entre razão e religião, o que mais chama a atenção são os argumentos desses últimos. Talvez Tamadon não esteja à altura do projeto a que dedica sua vida, a ponto de pô-la em risco, mas é justamente essa sua insuficiência que permite ao filme ganhar vida e cumprir a sua verdadeira função, a de aprofundar e nuançar esse que continua a ser um dos debates mais contemporâneos que há. Essa proposta de “viver junto”, no entanto, não foi bem vista pelo governo iraniano, que, em represália, apreendeu o passaporte do cineasta, acusando-o de violar as leis do país.

Em *Stop the pounding heart*, caminhamos para o polo oposto, no coração do fundamentalismo cristão americano. Terceira parte da trilogia texana do diretor Roberto Minervini, o filme acompanha o dia a dia de uma típica família de camponeses *rednecks* americanos. O estilo lembra o melhor da tradição do cinema-direto

americano, em parte graças ao virtuosismo da câmera de Diego Romero Suarez-Llanos, mas a linhagem do filme soa surpreendentemente bressoniana, a começar por sua protagonista, Sara Carlson, uma menina de 14 anos prestes a romper as fronteiras do mundo fechado em que foi criada, álgida e insondável como um perfeito modelo bressoniano, herdeira legítima de *Mouchette*.

Manakamana é um desses filmes em que o dispositivo garante ao mesmo tempo um rigor estético absoluto e uma infinita variação de formas: um teleférico percorre o caminho até o templo da deusa Manakamana, no Nepal, e o plano fixo preserva a duração exata de cada viagem, em um movimento mecânico e repetitivo que se ajusta à rotação do carretel da câmera de 16mm. A cada vez que o bondinho adentra o escuro da estação, no entanto, tudo muda: novos e inesperados personagens vêm à luz, novas histórias e todo o infinito jogo de variações humanas. A cada transição, é o cinema também que se metamorfoseia, da observação à narrativa fantástica, da etnografia à comédia, o cinema em toda a sua

riqueza de possibilidades de relações simbólicas com o real.

O dispositivo cinematográfico também é o ponto de partida para *Die Zeit Vergeht Wie Ein Brüllender Löwe* (O tempo passa como um leão que rugir). Philipp Hartmann, cineasta viajante por vocação, empreende, dessa vez, uma viagem no tempo, ou melhor, uma viagem ao tempo. Perto de completar a metade de sua vida (segundo as estatísticas oficiais de expectativa de vida para um homem alemão), o realizador decide investigar essa figura que tanto o angustia quanto fascina, figura fundadora da própria arte cinematográfica, o tempo. A esse tema antiquíssimo, já muito explorado, Hartmann empresta uma abordagem surpreendentemente inventiva e bem-humorada, em uma narrativa heterogênea, ensaística, que conjuga memórias individuais, documentos históricos e pequenas esquetes ficcionais.

Em *National Gallery*, é o tempo novamente que se converte em matéria expressiva: o rigoroso acompanhamento do cotidiano repetitivo de uma galeria de arte inglesa se revela uma ampla

meditação sobre as relações entre a história da pintura e o olhar do espectador contemporâneo, atualizada na duração milimétrica de cada plano. Contudo, como costuma acontecer nos melhores filmes de Frederick Wiseman, um dos maiores documentaristas vivos, senão o maior, a atenção detida ao presente de uma instituição logo se transforma em inesperada potência alegórica: aqui, o que está em jogo não é nada menos do que a ideia civilizatória de Europa, no processo mesmo de sua franca reconfiguração.

THE URGENCY AND THE FORM

Pedro Portella, Tiago Mata Machado, Victor Guimarães

The international film selection presented in 2014 revolves around two major gestures: on one side, an attention towards the density of contemporary conflicts in films committed to the urgency of a world in vertiginous metamorphosis; on the other, the work with memories (of a single person, of a community), in films constituted by a deep reflection about time and a vigorous meditation around their own forms. However, there is no opposition between irregularity and accuracy, between risk and formalism: what these films reveal is precisely how much rigor can there be amid urgency, and how much of the unexpected can exist in the rigidity of form.

Our terrible country is a war diary unlike no other: in the inflammable Syria of our times, camera operators (*Free Army* members) switch between carrying a camera and holding a machine gun, between waiting and the passage to act. A writer, known as “the Doctor of Revolution”, rises as the protagonist, leading a narrative that shifts between the ruins of cities destroyed by the government’s bombs and the interior of the houses, where prevail a sense of anguish in the face of the imminent death and the reflection towards the country’s present and future.

The Uprising is built from a vast set of images about the public insurrections known as The Arabic Spring. Filmed by the rebelling citizens themselves, from Tunisia to Egypt, from Syrian to Yemen, these fragments reveal not only a conflict seen from its inside, but the actual task of filming the revolution (the many points of view, the uncertainties, the battles in order to make the images exist). Peter Snowdon's editing pursues the resonance and reverberation from one conflict to the other, but it's potency relies exactly in the moments when the masses become the individuals, when the collective scream incarnates the single body.

In *Traces*, filmmaker Wang Bing returns to a motif pursued since *Fengmin, a Chinese memoir* (2007) and *The Ditch* (2010): the incarceration and death of thousands of Chinese citizens considered "dissidents", in forced labor camps at the end of the 1950's. In a surprising connection with the visual arts, the camera travels through an immense countryside (that resembles the lunar landscape), searching for traces of human presence. Bones, bottles and fabric scraps appear

and disappear in a film that is both abstract and deeply material. It makes, in a single movement, an study about History and a polemic intervention in contemporary China.

Mambo Cool, the first film of American anthropologist Chris Gude, is a metaphorical "men and rats trap" that captures the audience's attention in it's enigma since the first scene. In a unnamed city of the Colombian underworld, drug dealers, prostitutes and other *callejeros* share gloomy confidences in encounters mediated by silence and shadows, eventually interrupted by salsa music and saturated colors in dark clubs where the bodies bravely resist, through dance, the unfortunate days. An expected and enigmatic work that reveals how contemporary cinema seems to overcome its own limits.

In *Iranian*, director Mehran Tamadon puts himself into a quixotic project: being an Iranian with traditional tendencies, exiled in Paris, he proposes to create a provisional community in his original country, with four countrymen that are theocrats, defendants of the Islamic Republic. The idea is to discuss the boundaries and motives

of each civilization, each world vision, but in the clash between the self-proclaimed enlightenment's representative and the Islamic fundamentalists, between reason and religion, the latter arguments are the ones on the spot. Perhaps Tamadon was not be up to his lifework's project to the point of risking his life, but is precisely his insufficiency that gives life to the film and makes it able to reach its true purpose, to deepen and nuance one of the most contemporary debates of our time. The proposition to "live together", however, was not well received by the Iranian government, which, in retaliation, seized the filmmaker's passport under the accusation of violations of the country's laws.

In *Stop the pounding heart* we go to the opposite side, to the heart of the American Christian fundamentalism. Being the third part of the Texas-filmed trilogy of filmmaker Roberto Minervini, it follows the day by day of a typical American *redneck* countryside family. Its style resembles the best of the direct-cinema American tradition, partly due to the virtuosity of Diego Romero Suarez-Llanos's camera, but the film's lineage

recalls a Bressonian influence, especially in the protagonist, Sara Carlson, a 14 year old girl about to cross the borders of the closed world in which she had grown up. The girl, cold and unfathomable, reminds a Bressonian perfect model, *Mouchette's* legitimate heir.

Manakamana is one of those films in which the dispositif ensures, at the same time, an aesthetic accuracy and an infinite variety of forms: a cable car travels to the temple of goddess Manakamana, in Nepal, and the still shot preserves the exact duration of each trip, in a mechanical and constant movement that adjusts the duration of every trip to the 16 mm camera's reel rotation. However, each time the car goes inside the dark side of the station, everything changes: new and unexpected characters come to light, new stories appear along the infinite game of human variations. In each transition, cinema itself is transformed, from the observational to the fantastic narrative, from ethnography to comedy, cinema in all its possibilities of symbolic relations with the real.

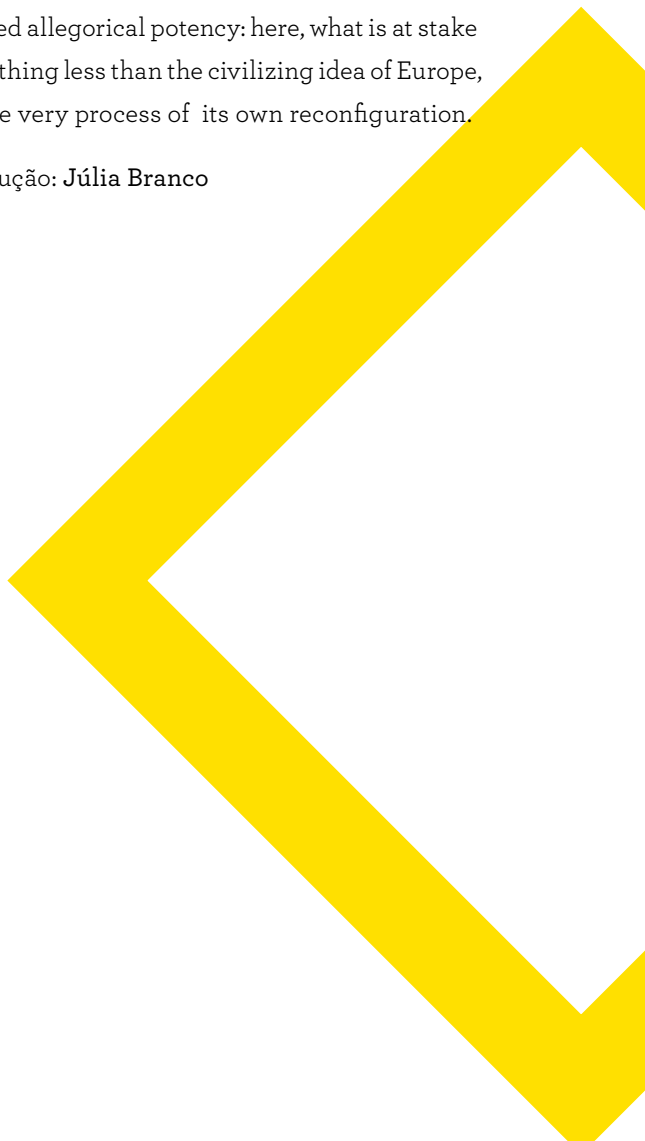
Film dispositif is also a starting point for *Die Zeit Vergeht Wie Ein Brüllender Löwe* (Time

goes by like a roaring lion). Philipp Hartmann, a traveler filmmaker by vocation, undertakes a journey through time. About to reach the middle of his life (according to the official statistics of an average German man), the director decides to investigate this figure that generates, at the same time, so much anguish and fascination, the founding figure of the very cinematographic art: time. To this ancient theme, explored many times, Hartmann leads a fun, surprisingly inventive, approach, in a heterogeneous, essayist narrative which puts together individual memories, historic documents and short fictional sketches.

In *National Gallery*, time is once again converted into expressive material: the strict monitoring of the repetitive everyday life of an English art gallery reveals itself a wide meditation regarding the relationship between the history of painting and the contemporary audience's gaze, updated in the millimetric duration of each shot. However, as it often happens in the best Frederick Wiseman's films, one of the greatest documentarists alive, maybe the greatest, the close attention to the present of an institution soon turns into an unex-

pected allegorical potency: here, what is at stake is nothing less than the civilizing idea of Europe, in the very process of its own reconfiguration.

Tradução: Júlia Branco





BALADNA ALRAHEEB | OUR TERRIBLE COUNTRY NOSSO TERRÍVEL PAÍS

Síria, 2014, cor, 85'

Direção **director** Mohammad Ali Atassi, Ziad Homsí

Fotografia **cinematography** Ziad Homsí, Saeed Al-Batal

Montagem **editing** Marwan Ziadeh

Produção **production** Christin Luettich, Bidayyat

Contato **contact** director@bidayyat.org

O filme nos leva à viagem de Yassin Haj Saleh, um intelectual e dissidente sírio, e do jovem fotógrafo Ziad Homsí, que se vêem forçados a um exílio temporário na Turquia. A tentativa inicial de realizar um retrato se transforma em um filme sobre o relacionamento entre duas gerações que estão envolvidas, cada uma à sua maneira, desde o início da Revolução Síria, revelando suas respectivas esperanças, decepções e derrotas.

The film takes us on the journey of Yassin Haj Saleh, a Syrian intellectual and dissident, and young photographer Ziad Homsí who travel together only to find themselves forced to a temporary exile in Turkey. The initial portrayal changes into a film about the relationship between two generations who have been involved, each in their own way, since the beginning of the Syrian Revolution, revealing their respective hopes, deceptions and defeats.

CINE HUMBERTO MAURO, 22 NOV, 15H



DIE ZEIT VERGEHT WIE EIN BRÜLLENDER LÖWE O TEMPO PASSA COMO UM LEÃO QUE RUGE

Alemanha, 2013, cor e p&b, 80'

Direção **director** Philipp Hartmann

Fotografia **cinematography** Helena Wittmann

Montagem **editing** Philipp Hartmann

Som **sound** Louis Friend

Produção **production** Philipp Hartmann, Flumenfilm

Contato **contact** philipp@flumenfilm.de

Um cineasta no meio de sua vida sofre de cronofobia. Ele tem de encontrar uma maneira de retardar a passagem do tempo. Um ensaio pessoal explorando a essência do tempo.

A filmmaker in the statistical middle of his life suffers from chronophobia. He has to find a way to slow down the passage of time. A personal essay film exploring the essence of time.

CINE HUMBERTO MAURO, 24 NOV, 19H



IRANIAN IRANIANO

França/Suíça, 2014, cor, 105'

Direção director Mehran Tamadon

Fotografia cinematography Mohammad Reza Jahanpanah

Montagem editing Marie-Hélène Doz, Mehran Tamadon,

Luc Foreville, Olivier Zuchuat

Produção production Raphaël Pillosio, L'atelier du doc

Contato contact international@docandfilm.com

O cineasta iraniano Mehran Tamadon, um ateu, conseguiu convencer quatro *mullahs*, crentes na República Islâmica do Irã, a se hospedarem em sua casa por dois dias e se engajarem em uma discussão. Nesse espaço confinado, a vida diária é combinada ao debate, uma manifestação incessante da problemática de viver juntos quando cada lado possui um entendimento contrário a respeito do mundo.

An atheist, Iranian filmmaker Mehran Tamadon managed to convince four mullahs, all believers in the Islamic Republic of Iran, to come and stay with him for two days and engage in discussion. In this confined space, daily life is combined with debate, an unremitting demonstration of the problematic issue of how to live together, when each side's understanding of the world is so contrary.



MAMBO COOL

Colômbia, 2013, cor, 62'

Direção director Chris Gude

Fotografia cinematography José Ignacio Pardo

Montagem editing Mauricio Leiva Cock

Som sound Neil Benezra

Produção production Chris Gude, La Pesebrera

Contato contact chrisgude@gmail.com

Um traficante de drogas destituído de suas posses, juntamente com seus companheiros, fazem parte de uma geração *cool* que enfrenta os deslocamentos, as doenças e a decadência cultural nos becos de uma cidade na Colômbia. Eles são conhecidos por muitas pessoas nas ruas, mas são seletivos com suas amizades. Com a morte de todos os seus contatos, eles lutam para sobreviver à sua própria maneira.

A dispossessed drug dealer and his derelict companions are part of a cool generation that confronts displacement, sickness, and cultural decay in the back alleys of a city in Colombia. They are acquainted with many people on the streets, but are selective with their friendships. With all their connections dead, they struggle to survive on their own terms.



MANAKAMANA

EUA/Nepal, 2013, cor, 118'

Direção **director** Stephanie Spray, Pacho Velez

Fotografia **cinematography** Pacho Velez

Montagem **editing** Stephanie Spray, Pacho Velez

Produção **production** Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel,

The Sensory Ethnography Laboratory

Contato **contact** manakamana.film@gmail.com

Do alto de uma selva do Nepal, peregrinos fazem uma jornada ancestral por um teleférico para adorar Manakamana.

High above a jungle in Nepal, pilgrims make an ancient journey by cable car to worship Manakamana.



NATIONAL GALLERY

EUA/França/Reino Unido, 2014, cor, 180'

Direção **director** Frederick Wiseman

Fotografia **photography** Jonh Davey

Montagem **editing** Frederick Wiseman

Som **sound** Frederick Wiseman

Produção **production** Frederick Wiseman

Contato **contact** info@zipporah.com

National Gallery leva o público aos bastidores de uma instituição londrina, em uma viagem ao coração de um museu povoado por obras-primas da arte ocidental, que abrangem desde a Idade Média até o século XIX. Este filme é o retrato de um lugar, sua forma de trabalho e suas relações com o mundo, sua equipe e seu público, além de suas pinturas. Em um perpétuo e estonteante jogo de espelhos, o filme observa a pintura que observa o filme.

National Gallery takes the audience behind the scenes of a London institution, on a journey to the heart of a museum inhabited by masterpieces of Western art from the Middle Ages to the 19th Century. This film is the portrait of a place, its way of working and relations with the world, its staff and public, and its paintings. In a perpetual and dizzying game of mirrors, film watches painting watches film.



STOP THE POUNDING HEART ACALME ESSE CORAÇÃO INQUIETO

EUA/Bélgica/Itália, 2013, cor, 100'
Direção director Roberto Minervini
Fotografia cinematography Diego Romero Suarez-Llanos
Montagem editing Marie-Hélène Dozo
Produção production Denise Lee
Contato contact international@docandfilm.com

64

Sara foi educada por uma família de criadores de cabra. Seus pais educam os doze filhos em casa, seguindo rigorosamente os preceitos da Bíblia. Quando Sara conhece Colby, ela começa a questionar a única forma de vida que já conheceu. Em um impressionante retrato da América contemporânea, o filme explora a adolescência, a família, os valores sociais, os papéis de gênero e a religião na área rural do sul dos EUA.

Sara was raised by a family of goat farmers. Her parents homeschool their twelve children, rigorously following the precepts of the Bible. When Sara meets Colby, she begins to question the only way of life she has ever known. In a stunning portrayal of contemporary America, this film is an exploration of adolescence, family and social values, gender roles, and religion in the rural American South.

CINE HUMBERTO MAURO, 23 NOV, 19H



THE UPRISING A INSURREIÇÃO

Bélgica/Reino Unido, 2013, cor, 80'
Direção director Peter Snowdon
Montagem editing Bruno Tracq, Peter Snowdon
Som sound Olivier Touche
Produção production Bruno Tracq, Rien à voir production
Contato contact peter@redrice.net

Este documentário foi inteiramente construído a partir de vídeos realizados por cidadãos e residentes da Tunísia, Síria, Iémen, Bahrein, Líbia e Egito. O filme usa essas filmagens não para narrar uma cronologia real dos eventos ou tentar analisar suas causas, mas com o intuito de criar uma insurreição pan-arabe imaginária que existe (pelo menos no momento) apenas na tela.

This feature-length documentary is composed entirely of videos made by citizens and long-term residents of Tunisia, Egypt, Bahrain, Libya, Syria and Yemen. The film uses this footage, not to recount the actual chronology of events or analyse their causes, but to create an imaginary pan-Arab uprising that exists (for the moment) only on the screen.

CINE HUMBERTO MAURO, 22 NOV, 21H



YI ZHI | TRACES VESTÍGIOS

China, 2014, p&b, 30'

Direção director Wang Bing

Fotografia cinematography Wang Bing

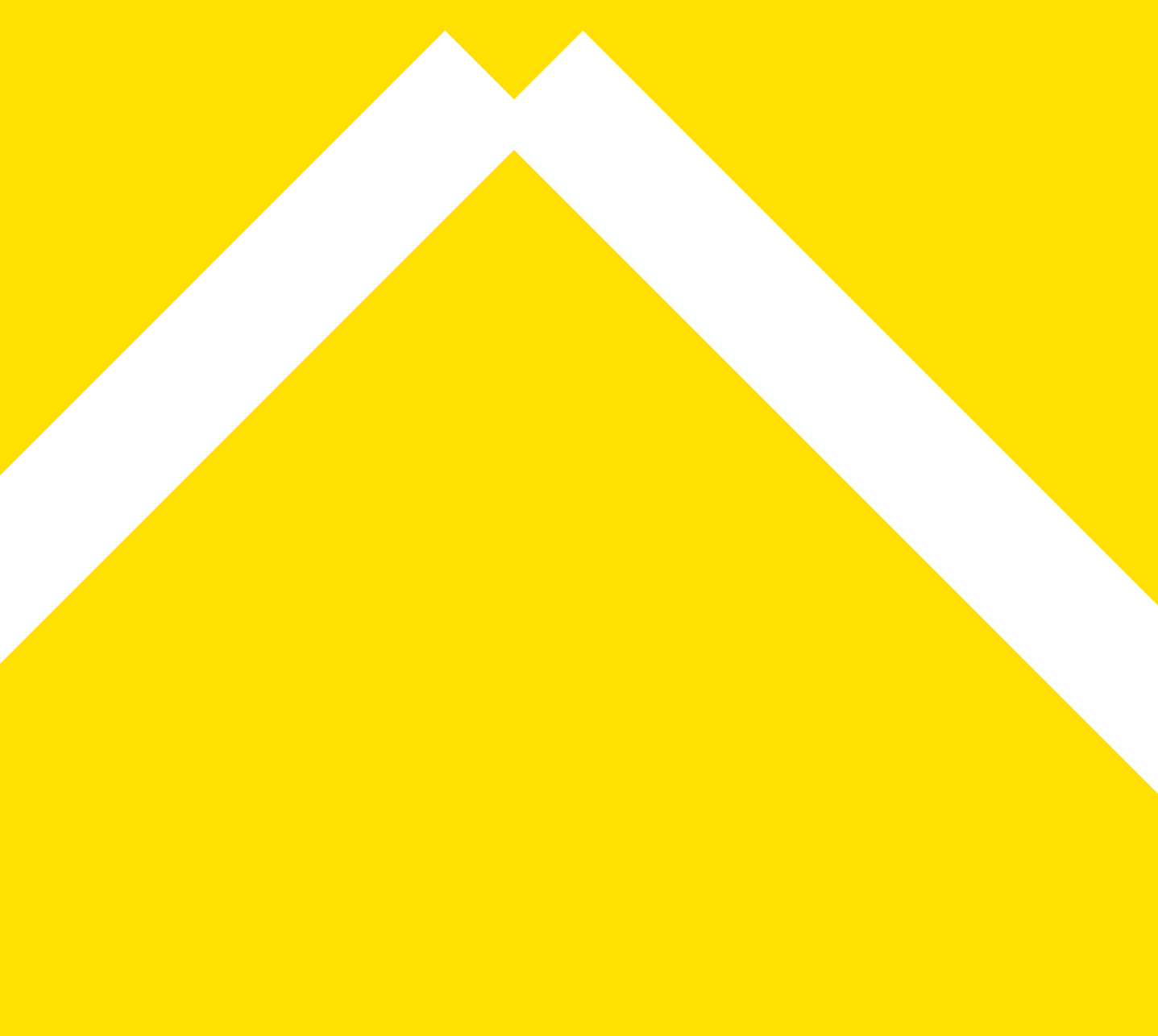
Edição editing Wang Bing

Produção production Kong Lihong, Wang Bing

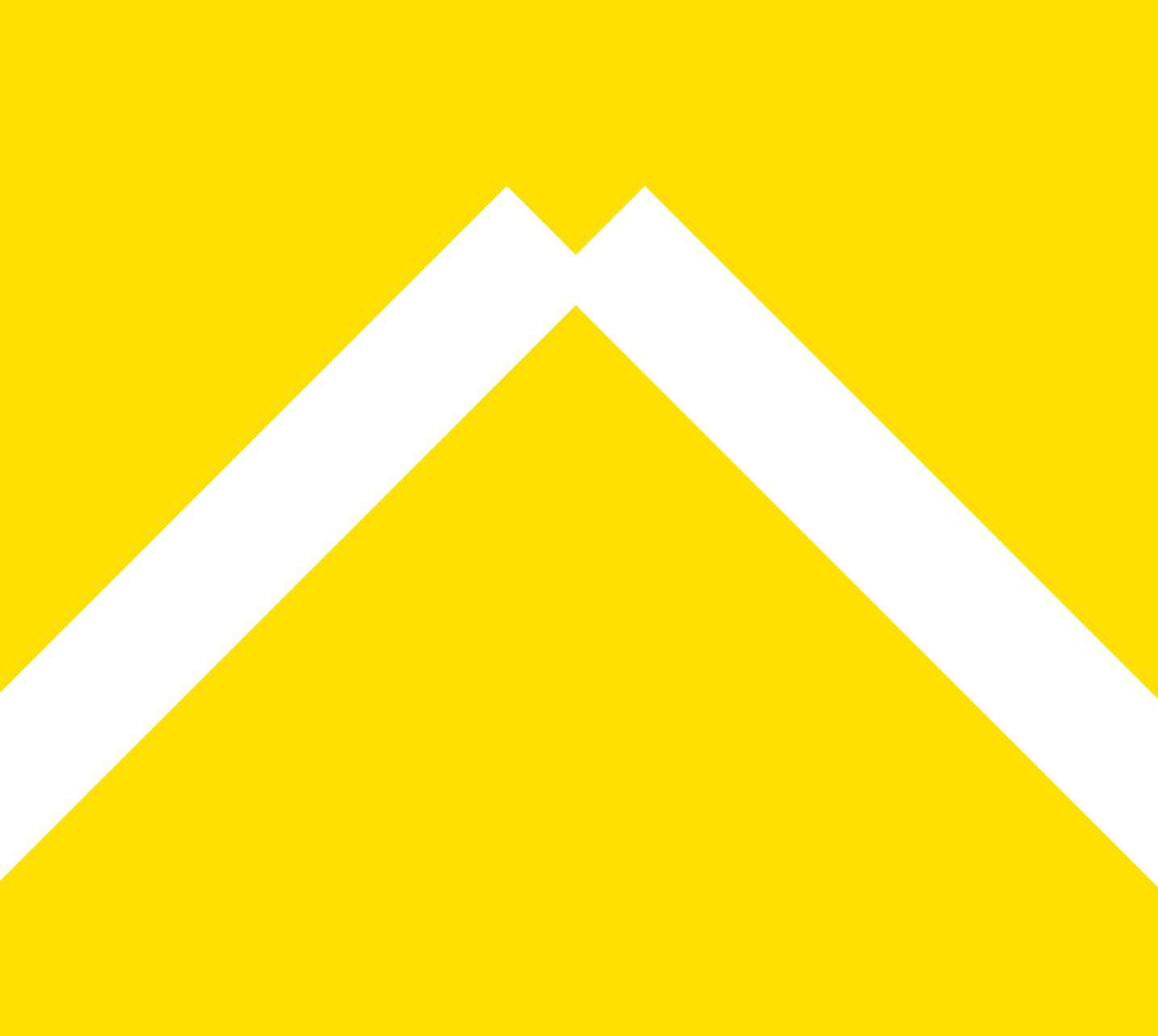
Contato contact lihongk@gmail.com

Enquanto preparava seu filme *Jiabiangou* [*A vala*], Wang Bing viajou para o deserto de Gobi, visitando os locais onde milhares de pessoas viveram e morreram nos chamados campos de “reeducação através do trabalho”, criados pelo regime comunista ao final da década de cinquenta. No deserto, ele registrou cenas de ossadas abandonadas, operando como evidência para os acontecimentos daquela época que permaneciam enterrados até os dias de hoje.

While preparing his film *Jiabiangou* [*The Ditch*], Wang Bing travelled to the Gobi Desert, to the exact same places where thousands of people lived and died in the “re-education-through-labour” camps set up by the communist regime in the late fifties. He shot scenes of desert and abandoned bones, which provide evidence of the events of those times buried until now.



MOSTRA / SEMINÁRIO
A ESCOLA
E A CÂMERA



A ESCOLA E A CÂMERA

Paulo Maia

O Programa de Extensão *forumdoc.ufmg* da Faculdade de Educação e da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (UFMG) apresenta, dentro da programação geral do *forumdoc.bh*, a mostra/seminário “A escola e a câmera” dando continuidade a mais uma atividade de extensão – fórum de filmes e debates, este, em torno de conexões parciais entre fotografia, cinema e educação.

O audiovisual constitui-se em um dos mais potentes modos de expressão cultural e ideológica da sociedade contemporânea. A relação entre cinema e educação, entre cinema e escola, seja no contexto da educação escolar ou da educação informal, é parte da própria história do cinema. Desde as primeiras produções cinematográficas, produtores e diretores de cinema o consideravam como uma poderosa ferramenta para instrução, educação e reflexão humanas, cabendo ressaltar que a relação entre cinema e conhecimento excede o campo da educação formal.

Considerando-se a variedade de saberes apresentados nos filmes e em suas práticas de realização, é possível transcender a simples utilização do cinema como estímulo audiovisual ou como uma representação da realidade. Deve-se trazer para o campo da educação e da didática a reflexão e a investigação

sobre como os filmes, as imagens e os estímulos audiovisuais educam as pessoas e influenciam suas capacidades de reflexão e, sobretudo, ação no mundo. Para isso deve-se partir de um enfoque não apenas estético, mas também sociocultural, para se construir uma didática que identifique e discuta as questões que envolvem produções culturais como o cinema. A utilização do cinema como veículo e ferramenta de ensino-aprendizagem possibilita enfocar os aspectos culturais, históricos, literários e políticos, proporcionando uma visão integral do cinema enquanto mídia educativa, tal qual um “fato social total”, na fórmula maussiana.

A inserção de novas estratégias de desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem é primordial para a inovação pedagógica e a adequação às mudanças sociais com a finalidade de proporcionar uma formação integral aos estudantes. Nesse contexto, o cinema se torna uma ferramenta educativa potente ao constituir-se em um meio de contribuição para a mudança social.

A mostra-seminário “A escola e a câmera” foi estruturada em dois eixos: o primeiro, dedica-

do a uma pequena, mas não menos importante, curadoria de filmes consagrados que, de formas diferentes, atravessam aquela, que não é senão uma das principais instituições sociais criadas pelo homem, a saber, as instituições de ensino.

Dos sete filmes que compõem essa curadoria, o mais antigo é o marcante *Zero de Conduta* (1933) do legendário Jean Vigo, dono de uma filmografia que se constitui como uma máquina de guerra contra a convenção cinematográfica, atitude análoga aos atos de rebelião e leituras libertárias de jovens estudantes franceses diante de um sistema educacional repressor que o filme resgata não sem algum heroísmo infantil.

A pirâmide humana (1959), de Jean Rouch, que também faz parte da mostra, é outro filme não-convencional sobre o ambiente escolar. Rotulado de “psico-drama”, Rouch convidou um grupo de alunos, negros e brancos, de um liceu em Abidjan (Costa do Marfim) para atuarem em um filme de “ficção real” que, ao invés de refletir a realidade, se propunha a criar uma outra realidade mediada pelo aparato cinematográfico. Nas palavras de Rouch, “este filme trata da difícil amizade entre

brancos e negros”, sendo portanto e ao seu modo, um filme-libelo contra o racismo.

Do cinema direto americano e canadense,¹ não poderiam faltar dois filmes seminais sobre o tema, *High-School* (1968), de Fredrick Wiseman e *Elogio ao Chiac* (1969), de Michel Brault.

Ambos os filmes, inaugurais no uso do som direto, se passam dentro de instituições formais de ensino, o primeiro, em uma escola secundária na área urbana da Filadélfia, nos EUA, e o segundo, em uma escola francesa na cidade de Moncton, no Canadá.

Fredrick Wiseman – que conta com três filmes na programação geral do *forumdoc.bh.2014*, inclusive na Competitiva Internacional! – é reconhecido como, nas palavras de Tiago Mata Machado, cúmplice-delator das instituições americanas. Sobre *High-School*, Mata Machado resume com agudeza – um filme sobre “moldar, disciplinar e constranger a juventude”, e assim ele continua em artigo exemplar:

Do primeiro [*Titicut Folies* (1967)] para o segundo filme [*High-School* (1968)] de

Wiseman, ficamos, afinal, com a seguinte constatação. Não é que a sociedade disciplinar destrua os indivíduos, ela antes os fabrica. [...] A carta do jovem voluntário [em *High-School*] é dos gestos simbólicos mais fortes da obra de Wiseman: ele sinaliza aquele ponto paradoxal em que o pertencimento a uma sociedade implica abraçar voluntariamente, como se uma escola nossa fosse, o que de todo modo nos seria imposto – amar nosso país, nossos pais, nossos professores, nossa religião... fingir que há uma escolha livre onde efetivamente não há, gesto primordial da vida em sociedade. Quando essa aparência de liberdade se desintegra – aparência, de resto, especialmente cultivada pela sociedade americana – é o próprio vínculo social que se dissolve. É assim que *High-School*, à primeira vista uma das obras mais inofensivas e “institucionais” de Wiseman, termina por se afirmar, no último corte, como um dos trabalhos mais políticos do cineasta. (2010, p. 258)²

Michel Brault, o fotógrafo do direto, importante representante da voga franco-canadense, realizou em 1969 o impactante *Elogio ao Chiac*, filme centrado na entrevista de uma jovem professora que, de forma intercalada, discute e, sobretudo, ouve seus alunos falarem e debaterem entre si e em sala de aula a respeito de um tema candente, as relações controversas entre a língua francesa e a inglesa, a partir da dificuldade dos francófonos de manterem uma língua que não é senão uma variedade canadense do francês arcaico, o *chiac*, em um contexto cultural cada vez mais anglicizado. Filme inaugural da discussão contemporânea sobre o bilinguismo em escolas situadas em contextos bilíngues, *Elogio ao Chiac* foi um dos primeiros da história de cinema em que vemos estudantes argumentando pontos de vistas diferentes a respeito de um mesmo tema sem ter de passar pelo crivo interpretativo e totalizante de legendas ou vozes em *off*. A palavra, nesse filme, lhes é inteiramente dada e o resultado é surpreendente.

Tido como um dos documentários mais tocantes sobre o ofício professoral, *Ser e Ter* (2002), do

cineasta francês Nicolas Philibert, aborda uma pequena escola primária do interior da França, na região de Auvergne, onde George Lopez é o principal personagem e professor de uma turma multi-seriada de treze crianças. No filme, sobressai o retrato de uma escola que reflete não os parâmetros gerais de uma educação formal, mas sim a capacidade inventiva de uma pedagogia cuidadosa calcada no diálogo e, sobretudo, escuta atenta e próxima das dúvidas, desejos e sofrimentos que cada estudante está envolvido. George Lopez aparece portanto como um professor exemplar que soube manejar sua proposta pedagógica com a agência de seus próprios alunos que aparecem como co-autores desse processo. A imagem emerge de uma relação de respeito e confiança entre o professor e seus alunos, tendo o filme se esforçado, portanto, em construir uma narrativa donde sobressai uma visão bastante positiva dessa escola em particular, a despeito do ascetismo depressivo encarnado pelo personagem do professor.

O sexto filme da lista, do aclamado diretor Gus Vant Sant, é *Elefante* (2003). Inspirado no filme

homônimo de Alan Clarke (1989) que acompanha a ação de um *serial-killer* por espaços ermos de uma cidade – piscinas vazias, banheiros públicos, lojas de conveniência – onde vítimas solitárias são sordidamente assassinadas em uma sequência de assassinatos. A câmera, para ficarmos com a expressão de Mata Machado, é cúmplice-delatora dos assassinatos que ela figura.

Elefante, de Gus Van Sant, por seu turno, mantém essa sinonímia entre câmera e arma (explicitamente em dos trailers do filme), dessa vez a fim de acompanhar uma dezena de adolescentes em sua perambulações diárias em torno de um típico colégio norte-americanos com seus ginásios, salas de aulas e corredores repletos de escaninhos. O ambiente escolar, que ressalta das relações que esses estudantes acionam é de um local tensionado por um mal estar disciplinar que não é senão o anúncio de uma tragédia. Se o ponto de partida é o filme homônimo de Alan Clarke, o de chegada é o massacre do colégio de Columbine nos EUA ocorrido em abril de 1999, quando doze pessoas foram mortas, em sua maioria adolescentes, por dois estudantes dessa mesma escola

que se mataram em seguida. Filme-sintoma de uma sociedade armada.

Para fechar a lista dos filmes que compõem o primeiro eixo de nossa mostra/seminário, outro filme, do genial Fredrick Wiseman, *At Berkley* (2013), documentário de “longa duração” (quatro horas!) praticamente inédito no Brasil, que se debruça, novamente, sobre uma instituição educacional, dessa vez, a renomada Universidade da Califórnia em Berkley. As sessões desse primeiro eixo da mostra acontecerão no Cine Humberto Mauro.

O segundo eixo da mostra-seminário “A escola e a câmera” é inteiramente dedicado a apresentar e debater projetos contemporâneos que buscam disseminar a reflexão e prática do cinema e fotografia através de oficinas em contextos escolares e de comunidades.

Três mesas redondas estão programadas na Faculdade de Educação (FaE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para a discussão desse eixo, a primeira delas girará em torno do projeto *Inventar com a diferença* [<http://www.>

inventarcomadiferenca.org/], gestado a partir de uma parceria do departamento de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, que tem como mérito uma proposta inovadora de juntar todo um arsenal do aprendizado de militância nos direitos humanos conectados ao mundo do cinema com a educação. Na apresentação da rica publicação (material de apoio) que sintetiza a proposta do projeto³ lemos o seguinte:

Com esse material, buscamos compartilhar saberes e práticas para que todos aqueles interessados em levar o cinema e os direitos humanos para a educação possam fazê-lo, mesmo que não tenham experiências com técnicas ou com a linguagem cinematográfica. (...) Com as propostas que aqui apresentamos, imaginamos ser possível um trabalho colaborativo, sem competição, atento ao outro, aberto às diferenças e aos modos de vida que constituem nossas comunidades. Nos concentramos em processos do cinema com a educação em que o direito à diferença seja

estimulado constituindo o que nos mantém juntos: a possibilidade de criarmos coletivamente com as singularidades de cada um. Todos esses processos geram vídeos, filmes, experiências, narrativas e pensamentos em forma de imagens e sons. Formas de construir o que somos e de descobrir e inventar com o outro. (MIGLIORIN, 2014, p. 11-12)⁴

Cezar Migliorin, a quem agradecemos imensamente o apoio dado a essa Mostra/seminário, em post recente nas redes sociais afirmou que “o cinema mais político que se faz no Brasil hoje está na escola, feito por crianças e adolescentes”, se referindo, evidentemente, entre outros, a um conjunto de projetos de cinema em mais de 200 escolas do Brasil, a saber o projeto *Inventar com a diferença*, sendo ele um dos co-realizadores. A fim de comprovar a afirmativa acima, exibiremos, na programação do *forumdoc*, uma pequena curadoria de filmes realizados em diferentes contextos de oficinas do projeto em Belo Horizonte, seja em escolas municipais, como em um CEIP – Centro de Internação Provisória. Dia 25 de novembro, às 10h, na FaE/UFMG, exibiremos cerca de oito

filmes selecionados e realizados pelo projeto, seguidos de uma mesa-redonda com a presença de Isaac Pipano – idealizador e coordenador do projeto, professores da rede municipal de educação e mediadores do projeto em Belo Horizonte, Marília Andrade Dias e Hudson Eduardo de Souza, e a professora da Faculdade de Educação (FaE-UFMG), Inês Teixeira, coordenadora do grupo MUTUM: Educação, docência e cinema.

A segunda mesa redonda será dedicada a apresentação e discussão de diferentes projetos realizados no contexto da Associação Imagem Comunitária [<http://aic.org.br/>], ONG que atua no campo da educação na sua interface com o acesso público à comunicação e à arte com o intuito de promover a valorização da diversidade cultural por meio da cidadania e ações comunitárias. A AIC, como é amplamente conhecida em Belo Horizonte, surgiu em 1993 quando um grupo de estudantes do curso de Comunicação Social da UFMG passou a se interessar por criar novos canais de divulgação e exibição de formas contemporâneas de apropriação de diversos meios de comunicação, o audiovisual em especial. Seu

objetivo, como informa seu site, “era construir imagens plurais e positivas sobre a cultura, a periferia e as comunidades da cidade”.

Se era esse o objetivo do projeto desde 1993 podemos concluir que muito se cumpriu, e é com muito respeito e admiração que o *forumdoc* recebe em sua programação desse ano, parte da vasta produção da AIC, em uma pequena seleção de quatro projetos cinematográficos que descrevem situações de interação audiovisual com diferentes espaços da cidade. Esses filmes serão exibidos dia 26 de novembro, às 10h, na FaE/UFMG, e serão seguidos de uma mesa redonda com a presença de Ana Tereza Melo, sócia-fundadora da AIC e diretora da Oi Kabum! BH escola de Artes e Tecnologia; Aléxia Melo, também sócia-fundadora da AIC, além de atuar como educadora audiovisual em diferentes projetos, Amanda Ibis, ex-aluna da Oi Kabum! e membro do coletivo Junta e Clebinho Quirino, que além de rapper é educador e artista plástico, tendo também se formado na AIC, sendo hoje um de seus colaboradores.

Finalmente, encerrando a programação da mostra/seminário “A escola e a câmera”, no dia 27 de novembro, às 10h, na Fae-UFMG, faremos a última mesa redonda dedicada à discussão focada nas relações parciais entre fotografia e educação, em especial aquela resultada do projeto Bit e Ponto [<http://www.biteponto.art.br/principal/>].

O projeto Bit e Ponto tem atuado em diferentes escolas públicas da cidade de Pedro Leopoldo (MG), mobilizando mais de trezentos estudantes em suas oficinas voltadas para crianças e adolescentes que participam de atividades de desenho. Estes conhecem a “câmara escura” e sua magia, além de serem introduzidos no universo prático da produção fotográfica, inclusive em conteúdos 3D. De acordo com um dosicineiros do projeto, o artista Vinicius Ribeiro, a proposta é “desconstruir a ideia de que a fotografia se limita aos atuais *selfies* que os alunos estão acostumados, mas que pode trazer um novo olhar para a arte de fotografar e o mundo ao seu redor”.

Para a apresentação e discussão do projeto, a mesa redonda será composta por Daniel Perini, coordenador geral e pedagógico do projeto,

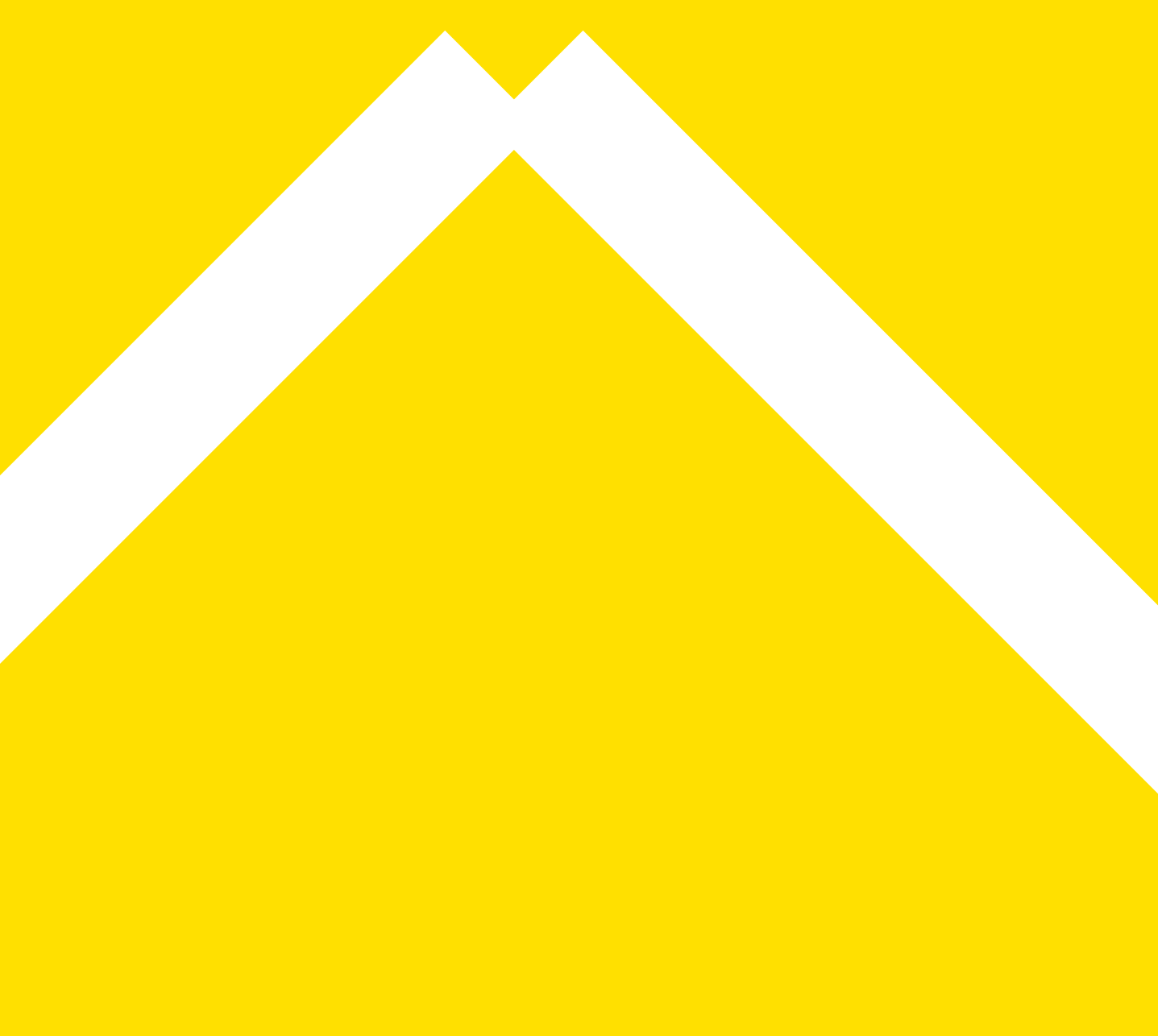
Henrique Marques, artista visual e coordenador da oficina de fotografia do projeto, Bruno Vilela, artista visual, idealizador e coordenador do FIF BH – Festival Internacional de Fotografia de BH e Kátia Lombardi, fotógrafa e professora do departamento de jornalismo da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ). Algumas fotografias realizadas por estudantes dessas oficinas serão expostas nos corredores da Faculdade de Educação (Fae-UFMG) e da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich-UFMG), e serão também projetadas na festa de encerramento do *forumdoc.bh.2014*.

Convidamos ainda o espectador para a leitura de dois ensaios publicados nesse catálogo que servem de suplemento à presente mostra/seminário, o primeiro, de Cezar Migliorin, “Deixem essas crianças em paz: o mafuá e o cinema na escola”, e o segundo, de Ana Tereza Melo Brandão, “Dos princípios: uma didática da invenção”. Ambos textos potencializam a proposta dessa mostra, que não é senão a do *forumdoc.bh*, ou seja, a crença de que o cinema é um artefato que não serve

apenas para representar o mundo mas sobretudo para transformá-lo.

NOTAS

1. Em 2010, o *forumdoc.bh* apresentou uma grande retrospectiva com 53 filmes, entre curtas e longas metragens, do cinema direto norte-americano e canadense. No catálogo desse ano, o leitor poderá encontrar não apenas informação sobre esses filmes mas também diversos ensaios importantes sobre essa vertente cinematográfica.
2. MATA MACHADO, Tiago. “Wiseman: a cela e a vida nua” IN: Catálogo *forumdoc.bh.2010* – fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p . 249-271.
3. A publicação pode está disponível no seguinte link: <http://www.inventarcomadiferenca.org/sites/default/files/arquivos/Inventar_com_a_Diferenca_20140514.pdf>.
4. MIGLIORIN, Cezar *et al.* Inventar com a diferença: cinema e direitos humanos. Niterói: Editora da UFF, 2014.





ZERO DE CONDUITE ZERO DE CONDUTA

França, 1933, p&b, 47'

Direção diretor Jean Vigo

Som sound RoynéBocquel

Contato contact contato@cinefrance.com.br

O filme remete às experiências escolares das crianças francesas baseadas nas memórias de Vigo sobre sua própria infância. Retrata um sistema educativo burocrático e repressivo diante do qual os estudantes empreendem verdadeiros atos de rebelião por vezes surreais, resultado de leituras libertárias da infância. Também mostra a influência da obra de teatro Ubu Roi, de Alfred Jarry.

The film refers to the schooltime experiences of French children based on the memoirs of Vigo's own childhood. It portrays a bureaucratic and repressive educational system in which students undertake real acts of rebellion which are sometimes surreal, a result of libertarian readings of childhood. It also shows the influence of the play Ubu Roi, by Alfred Jarry.

CINE HUMBERTO MAURO, 21 NOV, 17H



LA PYRAMIDE HUMAINE A PIRÂMIDE HUMANA

França, 1959, cor, 90'

Direção director Jean Rouch

Fotografia cinematography Louis Mialle, Roger Morilliere,

Serge Ricci, Mario da Costa, Jean Rouch

Montagem editing Marie Josèphe Yoyotte, Francine Grubert,

Geneviève Bastid, Liliane Korb

Som sound Michel Fano, Guy Rophé

Produção production Pierre Braunberger

Experiência de psico-drama de Rouch com um grupo de alunos do liceu de Abidjan. Eles improvisam seus diálogos, vivendo uma ficção real ao invés de representá-la. Inicialmente reticentes e segregados, decidem se frequentar, confrontando o problema do racismo interiorizado em cada um. Rouch interpreta seu próprio papel e o do professor do Liceu. Ele pontua o filme com comentários sobre a experiência, que é também uma experiência com a palavra.

Rouch's psycho-drama experience with a group of Abidjan high school students. They improvise their dialogue, living a real fiction rather than representing it. Initially reticent and segregated, they decide to participate, confronting the problem of the internalized racism in each one of them. Rouch plays his own role, as well as the teacher of the Lyceum. He punctuates the movie with comments about this experience, which is also an experience with the word itself.

CINE HUMBERTO MAURO, 30 NOV, 21H



HIGH SCHOOL

EUA, 1968, p&b, 75'

Direção director Frederick Wiseman

Fotografia cinematography Richard Leiterman

Montagem editing Frederick Wiseman

Som sound Frederick Wiseman

Produção production Frederick Wiseman

Contato contact www.zipporah.com

High School foi filmado em uma escola secundária na área urbana da Filadélfia. O filme registra de que modo o sistema escolar não só ensina os “fatos”, como transmite valores sociais de uma geração para outra. *High School* apresenta encontros formais e informais entre professores, alunos, pais e administradores através da qual a ideologia e os valores da escola emergem.

High School was filmed at a large urban high school in Philadelphia. The film documents how the school system exists not only to pass on ‘facts’ but also transmits social values from one generation to another. *High School* presents a series of formal and informal encounters between teachers, students, parents, and administrators through which the ideology and values of the school emerge.



ÉLOGE DU CHIAC ELOGIO AO CHIAC

Canadá, 1969, p&b, 28'

Direção director Michel Brault

Fotografia cinematography Alain Dostie, Michel Brault

Montagem editing Michel Brault

Som sound Serge Beauchemin, Claude Hazanavicius

Produção production Guy L. Côté

Contato contact www.onf-nfb.gc.ca

Na forma de uma conversa entre uma jovem professora de uma escola francesa em Moncton e seus alunos, o filme mostra o quanto é difícil para os francófonos preservarem sua língua em uma sociedade onde o inglês está – e há muitos séculos tem estado – por toda parte.

Taking the form of a conversation between a young teacher at a French school in Moncton and her students, the film shows how hard it is for francophones to preserve their language in a society where English is everywhere and has been for centuries.



ÊTRE ET AVOIR SER E TER

França, 2002, cor, 105'

Direção director Nicolas Philibert

Fotografia cinematography Hugues Gemignani, Katell Djian,
Laurent Didier, Nicholas Philibert

Montagem editing Nicolas Philibert

Som sound Juïen Cloquet

Produção production Isabelle Pailley Sandoz

Contato contact contato@cinefrance.com.br

Numa escola primária na região de Auvergne, França, Georges Lopez é professor de uma turma de treze crianças e ensina grupos de diferentes idades, certificando-se sempre de que entendem as tarefas que lhes pede - um desenho, cálculos ou fazer crepes. Lopez, um educador veterano é um modelo de sensibilidade e compreensão. O seu afeto é tão notório, como o respeito e a confiança que as crianças têm por ele.

At a primary school in the region of Auvergne, France, Georges Lopez is the teacher of a class of thirteen children and teaches groups of different ages, always making sure they understand the tasks asked of them - a drawing, math or make crepes. Lopez, a veteran educator is a model of sensitivity and understanding. His affection is well known, so is the respect and trust that children have for him.

CINE HUMBERTO MAURO, 29 NOV, 15H



ELEPHANT ELEFANTE

EUA, 2003, cor, 81'

Direção director Gus Van Sant

Fotografia cinematography Harris Savides

Montagem editing Gus Van Sant

Som sound Frank Canonica

Produção production Dany Wolf

Contato contact warnerbros.com.br

A ação se desenrola durante um dia em um típico colégio norte americano. Dez adolescentes são acompanhados em suas atividades diárias, perpassadas por uma atmosfera de violência e desregramento cada vez mais evidente à medida que a tensão aumenta, fazendo prever a tragédia. Parcialmente baseado no massacre do colégio Columbine, nos EUA. Uma inspiração crucial para Gus Van Sant foi o documentário homônimo realizado por Alan Clarke em 1989.

The action unfolds over a day in a typical American high school. Ten teenagers are followed in their daily activities, which permeates an atmosphere of violence and unruliness, more and more evident as the tension increases, portending tragedy. Based partly on the Columbine High School massacre, USA. A crucial inspiration for Gus Van Sant was the eponymous documentary made by Alan Clarke in 1989.

CINE HUMBERTO MAURO, 21 NOV, 15H



AT BERKELEY

EUA, 2013, cor, 244'

Direção director Frederick Wiseman

Fotografia cinematography John Davey

Montagem editing Frederick Wiseman

Som sound Frederick Wiseman

Produção production Frederick Wiseman

Contato contact www.zipporah.com

82

A Universidade da Califórnia em Berkeley, a fundação mais antiga e prestigiada de um sistema de educação pública composto por dez campus. O filme evidencia os principais aspectos da vida universitária, sua missão intelectual e social, sua obrigação em relação ao Estado e às concepções de ensino superior. Ilustra também de que modo as decisões são tomadas e implementadas pela administração universitária em colaboração com seu eleitorado.

The University of California at Berkeley, the oldest and most prestigious member of a ten campus public education system. The film shows the major aspects of university life, its intellectual and social mission, its obligation to the state and to larger ideas of higher education, as well as illustrates how decisions are made and implemented by the administration in collaboration with its various constituencies.

CINE HUMBERTO MAURO, 22 NOV, 17H

PROJETO ASSOCIAÇÃO IMAGEM COMUNITÁRIA

A Associação Imagem Comunitária (AIC) é uma ONG que atua, há mais de 20 anos, no campo da educação e do acesso público à comunicação e à produção artística. Ao longo de sua trajetória, a organização já desenvolveu dezenas de projetos focados na promoção da cidadania e do desenvolvimento comunitário. Por meio dessas iniciativas, investe de forma contínua na democratização da comunicação, da arte e na criação de processos educativos emancipadores.

>> www.aic.org.br



TRABALHO COM POMBOS

Direção director Vitor Afonso de Oliveira Souza,
Daniel Lucas Nascimento Barbosa
Fotografia cinematography Vitor Afonso De Oliveira Souza ,
Daniel Lucas Nascimento Barbosa
Montagem editing Vitor Afonso De Oliveira Souza,
Daniel Lucas Nascimento Barbosa
Som sound Vitor Afonso De Oliveira Souza,
Daniel Lucas Nascimento Barbosa
Produção production Vitor Afonso De Oliveira Souza, Daniel
Lucas Nascimento Barbosa
Contato contact www.aic.org.br

Vídeo produzido utilizando telefone celular. O jovem diretor em seu ofício de criador de pombos, compartilha conosco os seus saberes sobre a vida dos pássaros. A câmera subjetiva e a narração em tempo real, nos aproximam de forma simples e direta da experiência de vida deste jovem.



PUPILEIRA

Brasil, 2006, cor, 11'55"
Direção director Karen Ferreira
Fotografia cinematography imagens de arquivo da
Colônia Santo Isabel
Montagem editing Karen Ferreira
Som sound Karen Ferreira
Produção producer Associação Imagem Comunitária
Contato contact www.aic.org.br

Vídeo documentário sobre os filhos sadios de portadores de hanseníase que eram separados dos pais após o parto. Marcados como filhos de leprosos, os recém-nascidos eram encaminhados para as chamadas pupileiras, uma espécie de orfanato.



PARADA PARAISÓPOLIS

Brasil, 2010, cor, 14'

Direção director Daniel Adriano D. de Faria,
Jorge Fernando Marnet

Fotografia cinematography Daniel Adriano D. de Faria

Montagem editing Daniel Adriano D. de Faria,
Jorge Fernando Marnet

Som sound Jorge Fernando Marnet

Produção production Daniel Adriano D. de Faria,
Jorge Fernando Marnet

Contato contact www.aic.org.br

Parada Paraísopolis nos convida à reflexão sobre a relação entre pessoas e espaços públicos. As gravações foram realizadas em uma praça do bairro Horto, em Belo Horizonte; local esquecido pelo poder público e ocupado por cidadãos que têm relações pessoais e bastante íntimas com o espaço, apesar das condições de descaso e abandono. A narrativa se dá a partir do olhar de quem vive a realidade do lugar, em especial, de Pedro, personagem que conduz o filme.



VILA MARIA

Brasil, 2013, cor, 28' 18"

Direção director Clebin Quirino, Pedro Aspahan

Fotografia cinematography Pedro Aspahan

Montagem editing Pedro Aspahan

Som sound Clebin Quirino

Produção producer Associação Imagem Comunitária -
Rede Jovem de Cidadania

Contato contact www.aic.org.br

Documentário realizado junto à comunidade da Vila Maria, no Bairro Jardim Vitória, região nordeste de Belo Horizonte. A proposta foi feita e articulada por Clebin, morador do bairro, rapper e integrante do coletivo Hip Hop Chama. O vídeo se trata de um passeio com o jovem morador pelo bairro, no qual ele encontra pessoas importantes da história da Vila Maria, poetas e ativistas de movimentos comunitários.

PROJETO BIT E PONTO

Baseando-se na saga humana pela fixação da imagem que culmina com a invenção da fotografia, as atividades do projeto Bit e Ponto trazem para escolas e alunos do município de Pedro Leopoldo (MG) um repertório de ações voltadas para descoberta da produção da imagem a partir de um percurso lúdico. A proposta consiste em uma sequência de atividades dinâmicas e práticas que partem de dispositivos óticos tal como a “câmara obscura” e levam até o conhecimento de técnicas de produção em 3D. Busca-se desenvolver, em grupo, intervenções, imagens e interpretações envolvendo preparação, criatividade e diversão. Ao mesmo tempo, um grupo de jovens artistas da cidade se envolve na criação de efeitos sonoros e trilhas a partir das imagens produzidas pelos estudantes. Ao final, uma exposição inédita compartilha os resultados dessa saga criativa que movimenta a cidade e as mentes criadoras e criativas participantes.

>> www.biteponto.art.br









90







PROJETO INVENTAR COM A DIFERENÇA

O Projeto Inventar com a Diferença: cinema e direitos humanos é uma parceria da Secretaria Nacional de Direitos Humanos da Presidência da República com a Universidade Federal Fluminense e um desdobramento da 8ª Mostra Cinema e Direitos Humanos do Hemisfério Sul. Sob a coordenação do departamento de cinema da Universidade Federal Fluminense, o projeto foi realizado em âmbito nacional entre os meses de janeiro a agosto de 2014, contemplando escolas públicas do ensino fundamental e ensino médio, em cidades localizadas nos 26 estados brasileiros mais o Distrito Federal. O Projeto *Inventar com a Diferença* propõe através de um conjunto de atividades e vivências desenvolver atividades práticas, jogos, desafios com o cinema de criação, com imagens em movimento e exercícios fílmicos.

>> www.inventarcomadiferenca.org



COTIDIANO UM OLHAR SENSÍVEL

Brasil, 2014, cor, 2'30"

Direção director Pollyanne de Souza Bicalho

Edição editing Pollyanne de Souza Bicalho,
Paulo Fernandes

NOVOS OLHARES

Brasil, 2014, cor, 4'35"

Direção director Hudson Eduardo, Muriel Pessoa

Edição editing Estudantes, Marília Sousa, Eduardo Ladeira

Som sound Eduardo Ladeira

Contato contact hudson.souza1@gmail.com

94

Este filme-carta representa a rotina de um Centro de Internação Provisória localizado na região leste de Belo Horizonte. A rotina é muitas vezes vista com um olhar ruim, mas é ela que organiza as pessoas e garante os direitos dos adolescentes, contribuindo para a reflexão sobre suas ações.

Novos olhares mútuos entre professores, estudantes e agentes socioeducativos com a vivência de processos que valorizam suas subjetividades, estabelecendo vínculos afetivos pelo aprendizado coletivo ao ligar a câmera e descobrir novos enquadramentos, experimentando sem hierarquias os direitos humanos.

FAE, 25 NOV, 10H

FAE, 25 NOV, 10H



HISTÓRIA DE AMOR

Brasil, 2014, cor, 6'

Direção director Raquel Gabriel e Tom Doepler

Edição editing Marília Sousa

Contato contact r.ngabr@gmail.com

A História de um casal que vem do interior para a capital de Minas Gerais é contada pelos seus protagonistas com muita emoção e sensibilidade.



UM DIA NA ESCOLA E A VIDA AO REDOR

Brasil, 2014, cor, 10'

Direção director Raquel Gabriel e Tom Doepler

Edição editing Tom Doepler

Som sound Raquel Gabriel e Tom Doepler

Contato contact r.ngabr@gmail.com

O filme faz parte do projeto “Inventar com a Diferença: cinema e direitos humanos” e retrata o cotidiano na escola e no seu entorno durante um dia.



ESCOLA

Brasil, 2014, cor, 6'49"

Direção director Ana Lúcia de Faria Azevedo

Edição editing Margarete ferreira, Frederico Oliveira, Caroline Oliveira

Contato contact ana03faria@ig.com.br

96

A câmera é um personagem que entra e sai de uma escola de EJA, seguindo o trajeto que a maioria dos estudantes percorre cotidianamente, observando espaços e sujeitos que a constituem. As imagens e as palavras escolhidas para compor esse retrato pretendem revelar diferentes modos de ver esse universo e as experiências que ele proporciona.

FAE, 25 NOV, 10H



FAZER DA EDUCAÇÃO UMA EXPERIÊNCIA

Brasil, 2014, cor, 7'19"

Direção director Valmira Ferreira, Marília Sousa

Edição editing Bruno Paes, Eduardo Ladeira, Flávia Papa

Contato contact valmiraferreira@gmail.com

Momentos de descobertas, de prazer, de alegria, de troca, de brincar de ser feliz. Experiências vividas por três turmas de Educação, Jovens, adultos e idosos nas atividades desenvolvidas no "Projeto Inventar com a Diferença: cinema e direitos humanos".

FAE, 25 NOV, 10H



ESCOLA

Brasil, 2014, cor, 7'53"

Direção director Nayara de Matos Passos

Edição editing Marília Sousa, Flávia Papa

Contato contact nayaramms@yahoo.com.br

Crianças, adultos, homens, mulheres, brincadeiras, trabalho, escola, ruas, becos, paisagens: moradores narram seus espaços no Aglomerado da Serra.



A NOSSA BELO HORIZONTE

Belo Horizonte, 2014, 4'53"

Direção director Marília de Dirceu Salles Dias e Maria Helena

Edição editing Isadora Hadassa, Telma Lima, Sâmara Santos

Contato contact marsallesbh@gmail.com

Leituras e releituras de Belo Horizonte, pelos olhares de um grupo de jovens estudantes: deslocando a câmera pela cidade.

**SESSÕES
ESPECIAIS**



ÍNDIO CIDADÃO? CITIZEN NATIVE?

Brasil, 2014, cor e p&b, 50'

Direção director Rodrigo Siqueira

Fotografia cinematography André Carvalheira

Montagem editing Sérgio Azevedo

Som sound Alisson Machado

Produção production Rodrigo Siqueira, 7G Documenta

Contato contact indiocidadao.doc@gmail.com

A União das Nações Indígenas, em ato de desobediência civil contra a tutela do Estado, coordena movimento político de participação popular na Constituinte de 1988. 25 anos depois, o Movimento Indígena ocupa o Plenário da Câmara e realiza mobilização nacional em defesa dos direitos constitucionais ameaçados. A Nação Kaiowá Guaraní revela o genocídio no Mato Grosso do Sul, mesmo sendo silenciada pelo extermínio sistemático de gerações de lideranças.

The Union of the Indigenous Nations, in an act of disobedience against the state's tutelage, coordinate the political movement for public participation in the 1988's constitution. 25 years later, the indigenous movement occupies the plenary and carries out a national mobilization in defense of threatened constitutional rights. The Guaraní Kaiowá Nation reveals the genocide in Mato Grosso do Sul, even with silenced by the systematic killing of generations of Guaraní leaderships.

CINE HUMBERTO MAURO, 30 NOV, 17H



A FAMÍLIA DE ELIZABETH TEIXEIRA ELIZABETH TEIXEIRA'S FAMILY

Brasil, 2014, cor, 65'

Direção director Eduardo Coutinho

Fotografia cinematography Alberto Bellezia

Montagem editing Jordana Berg

Som sound Valéria Ferro

Produção production Beth Formaggini

Contato contact ims@ims.com.br

Após um primeiro encontro em 1964 interrompido pela ditadura militar e de uma nova visita no início da década de 1980 para finalizar Cabra Marcado Para Morrer, o director Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira, sobrevivente das lutas camponesas e agora com 88 anos, se encontram mais uma vez.

After a first encounter in 1964, interrupted by the Brazilian military dictatorship, and a second visit in the early 1980's to finish the film *Twenty Years Later*, filmmaker Eduardo Coutinho and Elizabeth Teixeira, survivor of the farmer's revolts and now 88 years old, meet one more time.

CINE HUMBERTO MAURO, 23 NOV, 17H



O JUCÁ DA VOLTA O JUCÁ DA VOLTA

Brasil, 2014, cor, 52'

Direção director Nêgo Bispo, Júnia Torres

Fotografia cinematography Maurício Rezende

Montagem editing Carolina Canguçu

Som sound Pedro Aspahan

Produção production Filmes de Quintal

Contato contact filmes@filmesdequintal.org.br

O jucá: referência cultural quilombola guardada por gerações nas belas e áridas paisagens dos quilombos do Piauí. Luta ancestral ou “arma de defesa natural” que tem como base o manuseio do “pau do jucá”. No Quilombo Volta do Campo Grande, Mestre Ernestino aprendeu com seus mestres e decidiu ensinar.

The jucá: a quilombola cultural reference kept for generations in the beautiful and semiarid landscapes in the quilombos of Piauí state. A type of ancestral fight or a “natural defense weapon” based on the handling of the “jucá” stick. In the quilombo called Volta do Campo Grande, master Ernestino learned with his own masters and decided to teach.

CINE HUMBERTO MAURO, 30 NOV, 17H



CAVALO DINHEIRO HORSE MONEY

Portugal, 2014, cor, 115'

Direção director Pedro Costa

Fotografia cinematography Leonardo Simões

Montagem editing João Dias

Produção production Abel Ribeiro Chaves

Contato contact Optec- Sociedade Ótica Técnica

Enquanto os jovens capitães marcham por Lisboa, o povo de Fontainhas segue à procura de Ventura, que se perdeu na floresta.

While young captains marched through Lisbon, the people of Fontainhas follows looking for Ventura, who was lost in the forest.

CINE HUMBERTO MAURO, 21 NOV, 21H

CINE 104, 29 NOV, 21H

**LANÇAMENTO
DEVIRES**

REVISTA DEVIRES V.10 N.1, V.10 N.2, V.11 N1

Publicada conjuntamente pelos programas de pós-graduação em Comunicação e Antropologia da FAFICH-UFMG, a revista *Devires* procura associar os estudos do cinema ao domínio das Humanidades, em busca de uma interlocução entre as diferentes abordagens que tratam a escritura do filme em sua relação com as múltiplas formas de vida. Congregando autores de diferentes instituições do Brasil e do exterior, procura produzir uma publicação engajada nos debates teóricos e nas obras que refletem crítica e intensamente o campo do cinema em sua longa tradição e nos dias de hoje. No ensejo da 18ª edição do *forumdoc.bh*, a revista lança o aguardado Dossiê dedicado à cinematografia de Straub e Huillet e dois números de Temática Livre.

Published jointly by the post-graduate programs in Communications and Anthropology of FAFICH-UFMG, *Devires* magazine seeks to associate cinema studies with the field of Humanities, in search of a dialogue between different approaches that deal with the writing of films in its relation with multiple forms of life. Bringing together authors from different institutions, in Brazil and abroad, *Devires* seeks to create a publication engaged both in theoretical debates and in the artistic works that reflect, critically and intensely, the field of cinema. On the occasion of the 18th edition of *forumdoc.bh*, the magazine releases a long awaited dossier dedicated to Straub and Huillet's filmography, and two editions open to a wide variety of themes

CINE HUMBERTO MAURO, 29 NOV, 17H



RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO IDENTIFICATION PHOTOS

Brasil, 2014, cor, 71'

Direção director Anita Leandro

Fotografia cinematography Marcelo Brito

Montagem editing Anita Leandro

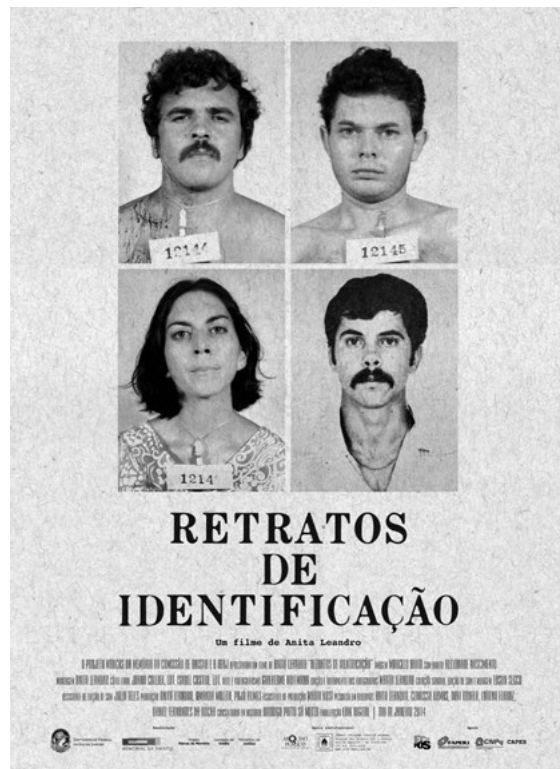
Som sound Alexandre Nascimento

Produção production Anita Leandro, Amanda Moleta

Contato contact anita.sleandro@gmail.com

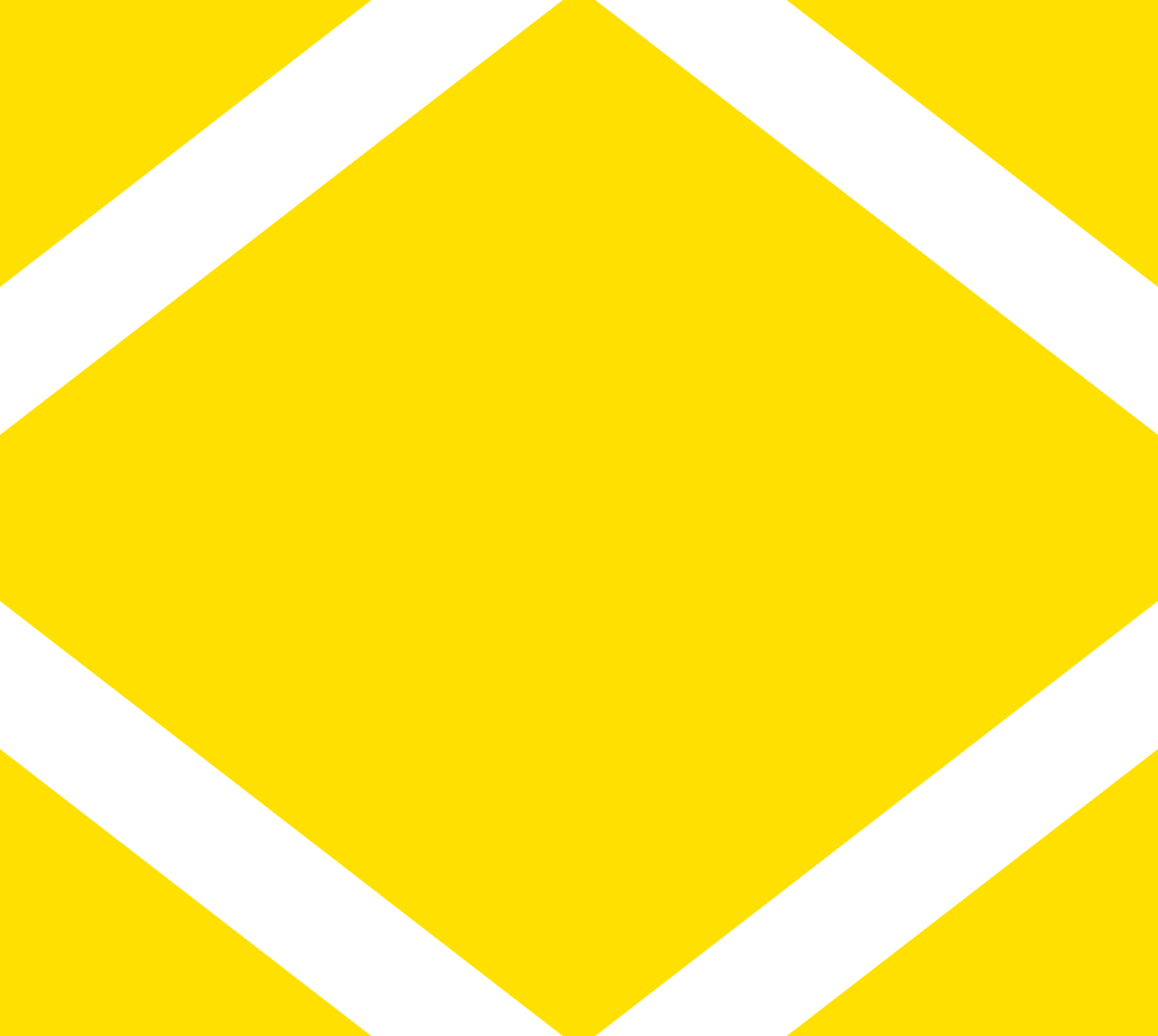
Dois ex-guerrilheiros que lutaram contra a ditadura militar no Brasil se deparam, pela primeira vez, com fotografias tiradas pela polícia no momento de suas respectivas prisões. O passado retorna, com uma história de crimes que ainda não foram julgados.

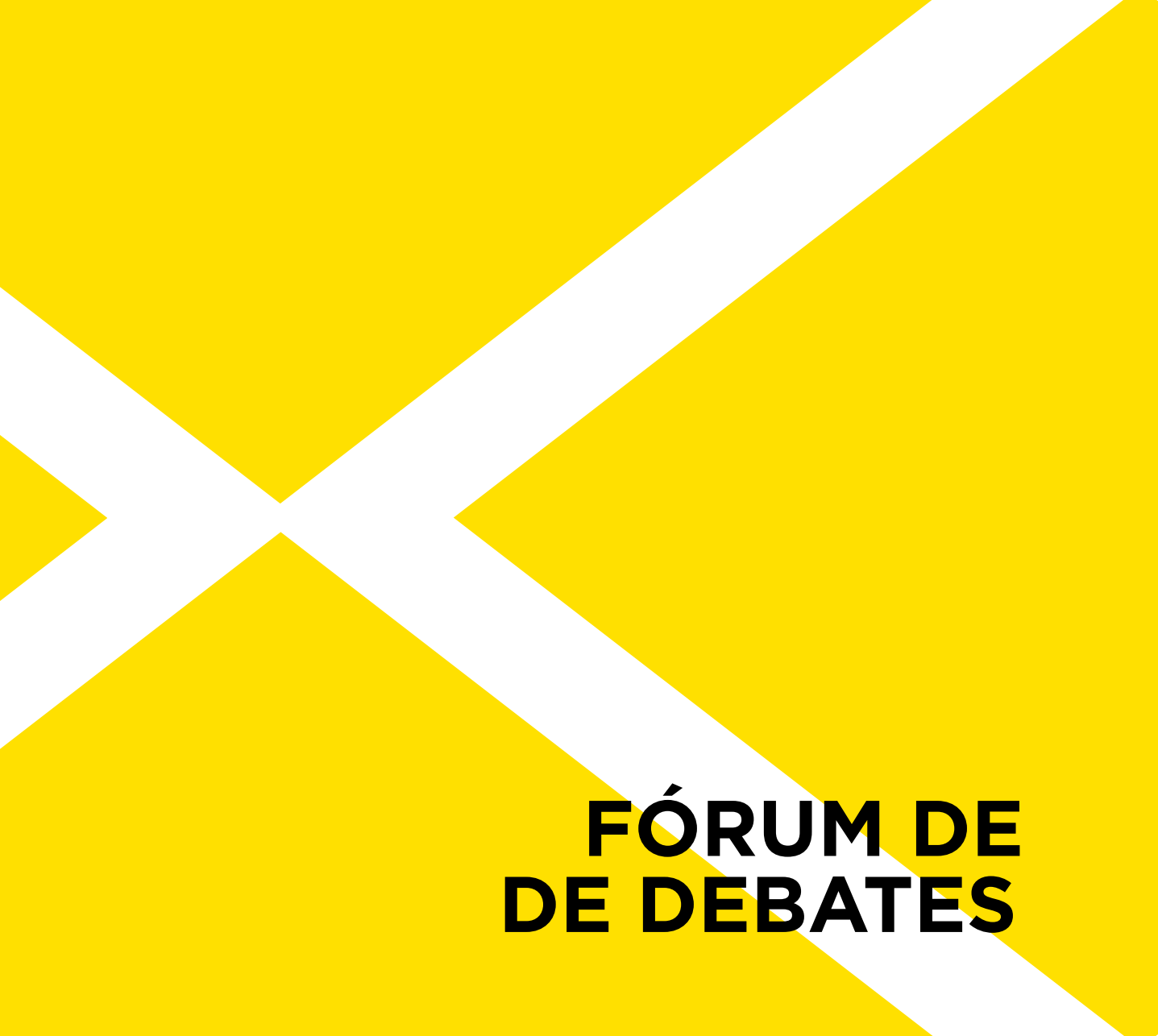
Two Brazilian former guerrillas get their first glimpse of police identification photos taken after their respective arrests during the military dictatorship. The past resurfaces through the images, and with it comes a story of crimes so far unaccounted for.



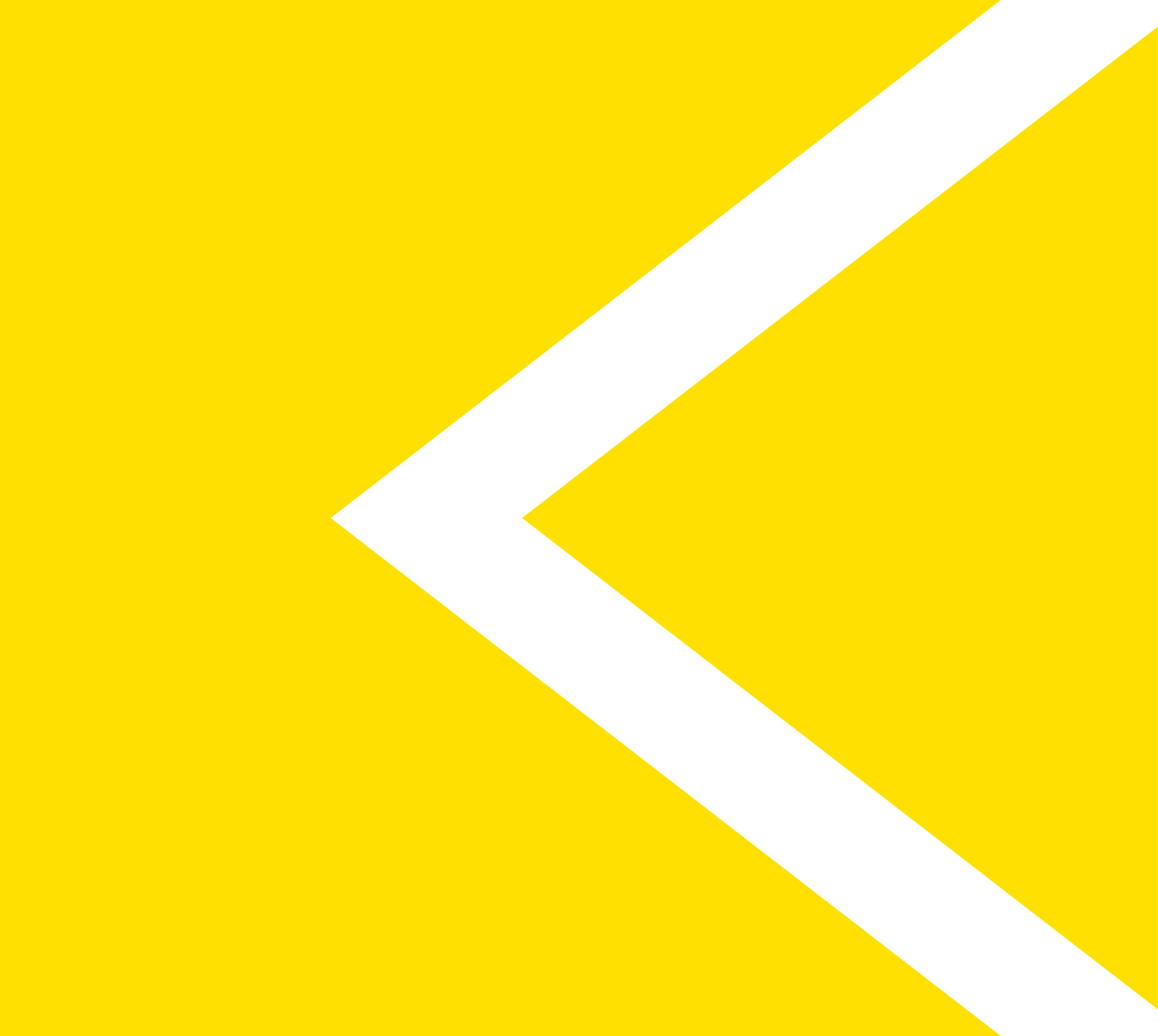
105

CINE HUMBERTO MAURO, 29 NOV, 17H





FÓRUM DE DE DEBATES



MESAS REDONDAS

24 nov segunda-feira

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

AUDITÓRIO NEILDSON RODRIGUES / FAE - CAMPUS UFMG

10h Vingue tudo mas deixe um de meus olhos (Avi Mograbi)

comentada por Avi Mograbi

25 de nov terça-feira

AUDITÓRIO NEILDSON RODRIGUES / FAE - CAMPUS UFMG

10h Sessão de filmes seguida de mesa redonda

Mesa redonda 1: kinopedagogia: projeto inventar com a diferença

Isaac Pipano, Inês Teixeira, Marília Andrade Dias, Hudson Eduardo de Souza

Mediação: Paulo Maia

26 de nov quarta-feira

AUDITÓRIO LUIZ POMPEU /FAE - CAMPUS UFMG

10h Sessão de filmes seguida de mesa redonda

Mesa redonda 2: Projeto Associação Imagem Comunitária

Ana Tereza Brandão, Alexia Melo, Clebin Quirino, Ananda Ibis

Mediação: Ruben Caixeta

26 nov quarta-feira

CINE HUMBERTO MAURO

21h Mesa-redonda O cinema de Avi Mograbi

Marcelo Pedroso, César Guimarães

Com a presença de Avi Mograbi

Mediação: Ruben Caixeta

27 de nov quinta-feira

AUDITÓRIO NEILDSON RODRIGUES / FAE - CAMPUS UFMG

11h Mesa redonda 3: Fotografia na escola: projeto bit e ponto

Henrique Marques, Daniel Perini, Bruno Vilela

Mediação: Kátia Hallak Lombardi

SESSÕES COMENTADAS**20 nov quinta-feira**

CINE HUMBERTO MAURO

19h Abertura**Branco sai, preto fica** (Adirley Queirós)

com a presença do diretor

23 nov domingo

CINE HUMBERTO MAURO

19h A família de Elizabeth Teixeira (Eduardo Coutinho)

comentada por Cláudia Mesquita

25 nov terça-feira

CINE HUMBERTO MAURO

20h30 High School

comentada

27 nov quinta-feira

CINE HUMBERTO MAURO

21h Uma vez entrei num jardim (Avi Mograbi)

comentada pelo diretor

29 nov sábado

CINE HUMBERTO MAURO

17h Lançamento

Revista Devires

Retratos de Identificação (Anita Leandro)

comentada pela diretora

29 nov | sábado

CINE 104

21h Sessão especial

Cavalo Dinheiro, Pedro Costa, 115'

Comentada por Ewerton Belico

Adirley Queirós

Diretor de cinema e roteirista. Dos 16 aos 25 anos, foi jogador de futebol profissional. Afastado da carreira, retornou os estudos. Aos 28 anos, ingressou na Universidade de Brasília (UnB), onde se graduou em Cinema em 2005, já com 35 anos. Desde então, tem uma atuação cultural constante, principalmente junto à periferia do Distrito Federal. Realizou *Rap, o canto da Ceilândia* (que ganhou treze prêmios no Brasil), *Dias de greve*, *Fora de campo*, *A cidade é uma só?* (ganhador de vários festivais no Brasil).

Anita Leandro

Documentarista e professora de cinema na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Durante seis anos, deu aulas na Université Bordeaux 3, onde coordenou o master profissional “Realização de documentários e valorização dos arquivos”. Realizou diversos documentários e instalações audiovisuais. Sua pesquisa em torno dos acervos fotográficos das agências de repressão brasileiras deu origem ao filme *Retratos de identificação* e às instalações sonoras da exposição *Arquivos da ditadura* (Centro Cultural Justiça Federal do Rio Janeiro, agosto-setembro de 2014).

Avi Mograbi

Nasceu em 1956, em Tel Aviv, é um dos mais notórios cineastas israelenses da atualidade. É reconhecido por seu experimentalismo e inovação em relação à linguagem cinematográfica, e por seu engajamento na promoção da justiça social, cultural e política no Oriente Médio. Sua filmografia teve início em

1989, e desde 1999 ele integra o departamento de cinema da Universidade de Tel Aviv.

César Guimarães

Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais, integrante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH -UFMG e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É coordenador do grupo de pesquisa Poéticas da experiência e editor da revista Devires: Cinema e Humanidades.

Aléxia Melo

Com formação em Comunicação Social e Artes Plásticas, atua na área de produção audiovisual desde 1996 e é uma das sócio-fundadoras da Associação Imagem Comunitária, ONG de Belo Horizonte. Atua como educadora audiovisual e como coordenadora de processos formativos de produção audiovisual, além de já ter realizado registros audiovisuais em diversas comunidades e com grupos culturais.

Ana Tereza Melo

Sócia fundadora da Associação Imagem Comunitária, atua na diretoria de projetos educacionais da AIC. Possui graduação em Comunicação Social e é mestranda em educação na Faculdade de Educação da UFMG. Coordenou programas de formação artística da Fundação Municipal de Cultura. e atualmente é diretora da - Oi Kabum! Belo Horizonte Escola de Artes e Tecnologia.

Ananda Ibis

Foi aluna da Oi Kabum! Escola Técnica de Arte e Tecnologia (BH), onde desenvolveu trabalhos em instalação digital e pesquisa dentro do cineclube Oi Kabum! . Atua, como membro do coletivo Junta e do CineClube Oi Kabum! desde então. Durante este percurso, participou de exposições coletivas, residências e realizou produção e curadoria de mostras.

Bruno Vilela

É formado em Artes Visuais pela Escola Guignard – UEMG (2003) e em Administração pela PUC MG (2007). Trabalha como artista visual, fotógrafo, vídeo artista e coordenador de projetos. É Idealizador e coordenador do FIF BH – Festival Interacional de Fotografia de Belo Horizonte (fif.art.br), do EXA – Espaço Experimental de Arte (exa.art.br), do projeto Muros: Territórios compartilhados (muros.art.br), da Maratona Fotográfica Z/L – BH, da Rede Artéria (arteria.art.br) entre outros.

Cláudia Mesquita

Professora do Programa de Pós-Graduação e do Curso de Comunicação Social da UFMG, onde participa do Grupo de Estudos Poéticas da Experiência. De 2007 a 2010, foi professora do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisadora de cinema, com mestrado e doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Publicou, com Consuelo Lins, o livro “Filmar o Real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo” (Jorge Zahar Editor, 2008).

Clebinho Quirino

Rapper, educador e artista plástico. Participou de grupos ligados ao hip hop como o Rep em Fatos e Hip Hop Chama. Fundou a Associação de Radiod'fusão de Comunicação Comunitária(Fusão Real). É licenciado em Educação Artística e Bacharel em Artes Plásticas, ambos pela Escola Guignard (UEMG). Fundou o selo-estúdio Produto Novo. Trabalhou na Associação Imagem Comunitária com projetos ligados ao audiovisual.

Daniel Perini

Graduado em Ciências Sociais com pós-graduação em Elaboração, Gestão e Avaliação de Projetos Sociais em Áreas Urbanas ambos pela UFMG, Perini desenvolve projetos no campo da cultura com ênfase em processos de formação envolvendo a juventude. Atualmente Daniel empreende em diferentes frentes e é gestor cultural. Tem em sua carteira diferentes iniciativas, dentre elas, a proposta do Bit e Ponto.

Ewerton Belico

Formado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor, curador e crítico de cinema, colabora, desde 2006, na organização e curadoria do forumdoc.bh, dentre outros projetos da Associação Filmes de Quintal.

Henrique Marques

Artista Visual, Bacharel em Cinema pelo Centro Universitário UNA, pós graduando em Artes Plásticas e Contemporaneidade pela UEMG. O traba-

lho artístico de Henrique já percorreu diferentes capitais do Brasil além de alguns países como Uruguai e Espanha. Recentemente Marques foi educador pelo projeto Bit e Ponto se envolvendo desde da preparação do curso até a exposição de encerramento.

Hudson Eduardo de Souza

Professor de História da Escola Estadual Jovem Protagonista que funciona em um Centro Socioeducativo em Belo Horizonte. Graduando em Filosofia pela PUC - MG, participa do curso Docência na Socioeducação ofertado pela Universidade de Brasília e a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão do Ministério da Educação.

Inês Assunção de Castro Teixeira

Professora Associada da Faculdade de Educação da UFMG (cursos de graduação e pós-graduação) e professora aposentada da PUC Minas. É pesquisadora do Grupo de Pesquisas sobre a Condição e a Formação Docente da Faculdade de Educação da UFMG e coordenadora do subgrupo MUTUM: Educação, Docência e Cinema. Coordenadora da KINO - Rede Latinoamericana de Educação, Cinema e Audiovisual.

Isaac Pipano

Professor e fotógrafo. Mestre em Comunicação (linha de pesquisa: Políticas e Análise do Cinema e do Audiovisual) com dissertação a respeito da obra do cineasta chinês Jia Zhang-ke. Professor substituto da Universidade Federal

Fluminense (UFF-Niterói) onde leciona disciplinas teóricas e práticas ligadas à realização, fotografia e documentário. Professor do curso de Comunicação Social na Universidade Veiga de Almeida-RJ. Idealizador do projeto “Inventar com a Diferença: cinema e direitos humanos” que oferece oficina de formação para a rede básica de educação em todo o país.

Kátia Hallak Lombardi

Fotógrafa, pesquisadora em fotografia, imagem e comunicação. Mestre e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Assistente do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de São João del-Rei. Integrante do Grupo de Pesquisa “Poéticas da Experiência” (PPGCOM-UFMG).

117

Marcelo Pedroso

Graduado em Jornalismo pela UFBA e membro da produtora pernambucana de cinema Símio Filmes. Depois de várias experiências com curtas-metragens, Pedroso dirigiu, em parceria com Gabriel Mascaro, o longa KFZ-1348. Dedicar-se também a atividades pedagógicas, sendo colaborador de projetos como o Vídeo nas Aldeias.

Marília Sousa Andrade Dias

Professora da Rede Municipal de Educação de Belo Horizonte, Mestre em Educação pela FaE/UFMG. Pesquisadora do Grupo de Pesquisas sobre a Formação e a Condição docente da Faculdade de Educação da UFMG, integra

o subgrupo MUTUM: Educação, Docência e Cinema. Membro da Rede Kino - Rede Latino-americana de Educação, Cinema e Audiovisual. Atualmente é Bolsista - Professora da Educação Básica, no Projeto de Extensão Cinema na docência e na escola: ensinar e aprender, ver e criar, sentir e pensar (Edital CAPES-FAPEMIG, 13/2012).

Paulo Maia

Professor adjunto da Faculdade de Educação (UFMG), doutor em Antropologia Social pelo ppgas / Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolve trabalhos com ênfase em Etnologia Sul Americana, Educação Indígena e Antropologia e Cinema. É também um dos idealizadores do forumdoc.bh e coordenador do programa de extensão forumdoc.ufmg.

Ruben Caixeta de Queiroz

Professor do departamento de Antropologia da Fafich-UFMG. Coordena o Laboratório de Etnologia e do Filme Etnográfico (lefe) e é co-fundador do forumdoc.bh. Membro do corpo editorial da revista Devires - Cinema e Humanidades.

The background is a solid yellow color. Overlaid on this is a large, white, stylized diamond shape. This shape is composed of four smaller yellow diamonds meeting at their corners in the center, creating a white 'X' or star-like pattern. The diamonds are oriented with their corners pointing towards the top, bottom, left, and right.

**OFICINA/
CURSO**



QUE DIABOS ESTOU FAZENDO NESTA IMAGEM?

Curso de 5 dias com o realizador Avi Mograbi e seu método de trabalho

TÓPICOS A SEREM ABORDADOS

- O verdadeiro e o falso na realização de documentários
- O filme como seu próprio *making of*
- Filme engajado, algo de eficaz?
- Um filme com a participação do realizador não como ele mesmo
- Entre o cinema e a galeria de arte

BIOGRAFIA

Avi Mograbi nasceu em 1956, em Tel Aviv, cidade onde reside e trabalha até os dias de hoje. Cursou Arte e Filosofia, iniciando sua carreira profissional como assistente de direção de comerciais e longas-metragens. Sua filmografia teve início em 1989, e desde 1999 ele atua como professor no departamento de cinema da Universidade de Tel Aviv e na Bezalel Academy of Art and Design em Jerusalém. É um dos mais notórios cineastas israelenses da atualidade, reconhecido por seu experimentalismo e inovação em relação à linguagem cinematográfica, e por seu engajamento na promoção da justiça social, cultural e política no Oriente Médio.

FILMOGRAFIA COMPLETA

Once I Entered a Garden (99', 2012), *Details 11-13* (12', 2009), *Z32* (82', 2008), *Mrs. Goldstein* (9', 2006), *Avenge But One of My Two Eyes* (100', 2005), *Detail 5-10* (13', 2005), *Detail* (8', 2004), *Detail 2&3* (8', 2004), *Detail 4* (5', 2004), *August* (72', 2002), *At the back* (32', 2000), *Will you please stop bothering me and my family* (7', 2000), *Happy Birthday, Mr. Mograbi* (77', 1999), *Relief* (5', 1999), *How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon* (61', 1997), *The Reconstruction* (50', 1994), *Deportation* (12', 1989).



ENSAIOS



DEPOIS, ANTES DA EXPLOSÃO. O CINEMA DE AVI MOGRABI*

De filme em filme, Avi Mograbi, cineasta israelense, constrói uma obra sem paralelos no cinema mundial

Jean-Louis Comolli

1. De filme em filme, Avi Mograbi, cineasta israelense, constrói uma obra sem paralelos no cinema mundial. Obrar, abrir.¹ Quatro filmes que ecoam e repercutem uns nos outros, como uma composição em fuga: *Como eu aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon* (1996), *Feliz aniversário, Sr. Mograbi* (1998), *Agosto, antes da explosão* (2001) e *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos* (2005). Cada filme situado no presente político e militar de Israel, mas também no presente afetivo, ao mesmo tempo engajado e fora de moda, do lar Mograbi, lugar de debate político, e da casa Mograbi, pequena empresa familiar de produção cinematográfica. Cada vez, trata-se de um filme por fazer, isso que chamamos por convenção de um documentário, aqui e agora, sobre o momento e a situação de Israel e da Palestina, sobre a ocupação e a Intifada, a religião e a política, a colonização e os atentados. Mas, antes de tudo, se trata de Mograbi, seus próximos e seus outros – outros e próximos, alternadamente, desempenhando o papel de demônios tentadores. E o cineasta está lutando, por telefone, com essas vozes que tanto lhe solicitam filmar quanto tentam lhe dissuadir; ele hesita, filmar apesar de tudo, não filmar apesar de tudo? O filme que nós vemos é a história das dificuldades encontradas para fazê-lo, que o tornaram ao mesmo tempo indispensável e impossível. Ou

quase. Todo Mograbi cabe dentro desse quase. Pois haverá – apesar de tudo – um filme. À beira da renúncia. Ou, mais precisamente, sobre as bordas, a partir de duas bordas (ao menos): do interior de Israel, do interior da Palestina ocupada. Mograbi é animado por uma instabilidade fundamental que o impele a atravessar as fronteiras, interiores, exteriores, simbólicas, mentais, mas também estilísticas, numa série de idas e vindas capturadas em torno dos *checkpoints*. A explosiva mistura de agitação e de imobilidade que caracteriza seus filmes ecoa (ou reflete) o impulso maníaco que nasce exatamente onde Mograbi quer filmar.

2. Tomemos como exemplo o primeiro desses filmes, começado alguns meses após o assassinato de Itzhak Rabin (novembro de 1995), *Como eu aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon*. Mograbi conta para a câmera, em uma tomada frontal, testa contra a lente, como ele cedeu, no curso da filmagem, àquilo que ele nomeia a “sedução” de Sharon (naquele momento em campanha eleitoral pela vitória do partido Likoud – de direita – e seu presidente, Bibi Nethanyaou). Durante um

primeiro momento, Tammi, a mulher de Mograbi, o estimula a fazer esse filme sobre aquilo que os dois acreditam ser “o canto de cisne de Sharon”, porém Sharon não se deixa abordar. Num segundo momento, inversamente, Sharon é muitas vezes encontrado e filmado por Mograbi; melhor, ele se dispõe bondosamente, enquanto Tammi se opõe cada vez mais vivamente à continuação das filmagens, até deixar o seu marido; e ele, de seu lado, põe-se a gaguejar slogans histéricos da direita radical, berrados até dar náuseas por roqueiros de *peiot*.² É esta “sedução” que conduz à relação documentária com o “inimigo” (Sharon está a meio caminho entre inimigo e adversário)³. Relação, isto é, cumplicidade nos empregos do tempo e das performances. Através da sequência de encontros bem sucedidos ou fracassados que constitui uma filmagem, são grandes as chances de que venha a se levantar a dimensão humana e, mesmo, muito humana, de um homem político cujos crimes, porém, não podem deixar de causar horror: a lembrança dos massacres de Sabra e Chatila assombra o filme – como que para nos impedir de ceder, de nosso lado, à “sedução” de Sharon.

3. Mal-estar, contradição não resolvida, porta entreaberta pela qual nós entramos na complexidade do cinema de Mograbi. Dois tempos governam o percurso do filme ao longo deste cenário de declínio. O presente da enunciação (Mograbi face à câmera: questões e dúvidas). E o passado do enunciado, numa série de voltas atrás mostrando por quais fases passa a queda de Mograbi. Estes dois tempos se cruzam e vão até se confundir. O primeiro, aquele do relato verbal, se dá como tempo da consciência crítica: Mograbi se distancia desse passado, que terá, ao mesmo tempo, arruinado seu casamento e permitido o seu filme. O segundo, tempo da narrativa em atos e situações, é um tempo de “antes”, onde o que faz e vive Mograbi – e o que o transformará – só chega progressivamente, à medida que ocorrem os encontros com Sharon. Um tempo encerrado, onde tudo já foi jogado; e um tempo em devir, um destino ainda não realizado. A teleologia ligada à figura do *retorno para trás* (o passado confirma o presente) é aqui invertida em paradoxo. Tudo está terminado, nos diz Mograbi, diante de nós. E, no entanto, nos diz o filme, está tudo justamente a caminho de se produzir – e quem sabe?

Nada está ainda jogado cinematograficamente, mesmo se tudo é dito narrativamente. É que a parte documentária do filme (a filmagem de uma campanha eleitoral com o “verdadeiro” Sharon e alguns outros, todos eles “verdadeiros”) traz a possibilidade de um desmentido daquilo que a ficção apresenta como já jogado (a queda de Mograbi, sua separação da mulher). O filme como algo por vir no seio mesmo do filme terminado. Parábola da gestação. A *mise-en-abyme* é um trabalho de parto. Filmar a separação para acabar com a separação.

4. Esse sistema retorna nos filmes seguintes: Mograbi de frente para a câmera confessa suas dúvidas; ele assume vários papéis contraditórios;⁴ há sempre um filme em construção e sob ameaça; e a questão “como odiar aquele que não cesso de filmar?” torna-se “como não filmar aqueles que nós só podemos combater e que, talvez, nós não cessaremos de odiar ao filmar?”. Questões de cinema. Que adquirem todo o sentido no caso do documentário, à medida que esse outro, que nós podemos e não podemos ao mesmo tempo odiar e filmar, não é um ator que se presta ao jogo,

mas um homem político que tem poder de mudar o curso de centenas de milhares, de milhões de vidas. Essa carga, por si só, modifica o percurso do cineasta sob prova. Mograbi se filma como se fosse o primeiro a sofrer. A roleta de questões é um sofrimento: filmar de um lado?; do outro?; dos dois?; a dois?; querer e não poder filmar?; poder e não querer?; cumprir ou resistir ao encargo? Sim, este cinema é embaraçoso. Esse embaraço é filmado, ele faz filme. As questões de Mograbi surgem como a metáfora das hesitações da sociedade israelense. A torção do cinema sobre si mesmo faz eco ao que se torce na sociedade. O que é filmado *é precisamente a obstinação de Mograbi em fazer filme da guerra-sem-paz Israel-Palestina*. Para Mograbi, filmar só é realizar um desejo de cinema à medida que esse desejo é de estar com, de estar vinculado. Desejo cada vez menos suportável para aqueles que são filmados. Guerra à guerra, esse é o filme.

5. É preciso ser (ao menos) dois para estar junto. Aqui, nenhum corpo faz par. Certamente não com a câmera. Divórcio fílmico. Isolado, o único só pode conduzir à divisão, da mesma forma que

filmar só pode ser a tentativa obstinada de negar a separação. Se o cinema de Mograbi tenta incansavelmente se misturar àqueles que não querem saber dele, é-lhe cada vez mais difícil filmar cidadãos israelenses que suportam cada vez menos ser filmados. Resta se perguntar se tal não é a razão de sua obstinação em filmá-los. Círculo de um inegável mal-estar: mal-estar do espectador; há qualquer coisa de insuportável em ver filmado quem não quer sê-lo, e, mais ainda, se esta reticência faz filme. Vemos em ação *a violência nua do cinema*, do gesto de levar o filme ao mundo, mais além de todo relato, ao ponto zero da representação. A violência direta de um cinema que começaria por mostrar como ele pode ou não se fazer. O corpo do filme aparece assim exibido sobre a tela como um corpo (um organismo) cujo devir está impedido. É isso que pode me atingir enquanto espectador. Um filme sofrido que, do meu lado, me faz sofrer. Toda essa retórica das ordens e dos gestos que tentam impedir o cineasta de filmar, que chacoalham sua câmera, implica arrancar o espectador da quietude de uma representação que se lhe ofereceria

idealmente, se me permitem, impecavelmente. Aqui o cinema tornou-se problemático.

6. Ator, engenheiro de som, câmera, realizador, cidadão, ao longo dos filmes a figura “Mograbi” se desdobra ao mesmo tempo em que o gesto da auto-*mise-en-scène* se multiplica. No coração do processo do documentário surge uma dimensão ficcional delirante. Ligada à história que pressiona e ao tempo que passa (cada um dos filmes corresponde a um momento histórico, a um presente político: coisa rara e dolorosa), mas ligada também aos pontos cardinais da ambivalência cinematográfica, essa roleta sem fim do “verdadeiro” e do “falso”, do “jogo” e da “realidade” (*To Be or Not to Be*, de Ernst Lubitsch). Evidência documentária e potência ficcional aqui se abraçam. Como? Em *Agosto*, a resposta de Mograbi passa por dois mecanismos de repetição: aquele, como sempre, de uma *insistência da pergunta* (ele nunca renuncia a isso), e aquele de uma *desconstrução da histeria*. Como ser justo num mundo onde tudo é falso? A dor, a cólera e a raiva são simuladas. Os sentimentos, falsos. Para sair da histeria e ir em direção ao cinema, Mograbi

retoma a inscrição verdadeira do documentário. É a série de extratos de ensaios de atrizes, filmadas (elas também) muito frontalmente, representando ou ensaiando sofrimento e revolta.⁵ Estas sequências funcionam como um laboratório de impossibilidade experimental de separar o verdadeiro do falso, a não ser se referidas à *justeza da encenação*. Pois a histeria aqui não é coisa privada: toda a sociedade é desajustada. Este desajuste geral não poupa o corpo do filme: acelerações, montagens ao inverso (aqueles que deveriam se aproximar se distanciam, aqueles que deveriam estar juntos se separam, aqueles que iriam para algum lugar somente o fazem retrocedendo: anti-cinema). Tela dividida, citações grotescas de arquivos... Mograbi entra numa retórica da raiva. A película (aqui a banda de vídeo) é uma pele sensível que se eriça quando o que é mostrado está mal. O sintoma afeta a forma do filme, sua superfície, sua respiração. O filme como organismo sensível exhibe uma espécie de mal-estar ambiente.

7. Em *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, Mograbi filmado por Mograbi não é mais exata-

mente o mesmo. Quando ele fala ao telefone (ainda) a propósito de um filme que está realizando, aparece enquadrado num plano mais aberto e tem um só interlocutor (que compreenderemos ser um palestino). Voz sem rosto, que diz com uma fria insistência que a morte vale mais que uma vida de humilhação. Mograbi escuta sem protestar a essa voz exterior que se torna um diálogo com ele mesmo. O contraste é grande com a violência que atravessa cada enfrentamento com os soldados israelenses filmados apesar deles. Neste face a face feroz, o mundo filmado por Mograbi parece sem dúvida tornar-se coerente, isto é, dividido: as barreiras ordinárias retomam os seus lugares, cada um dentro da sua bolha mais ou menos blindada, não ao abrigo do outro, mas ao abrigo da ameaça que crê representar o outro. Da mesma forma que os soldados não querem nem ver e nem compreender, os guias turísticos comentam o suicídio coletivo de Massada⁶ ou o gesto heroico de Sansão se matando com os Filisteus, sem compreender o quanto esses gestos fazem rima, queiramos ou não, com os atentados suicidas. Trata-se do olhar e da escuta: aos guias que solicitam a seu rebanho fechar os

olhos para ver, a Sansão cego que solicita a Deus a força de matar ainda, Mograbi opõe a lógica do cinema – ver apesar de tudo que impede de ver, compreender aquilo que nós não queremos compreender. É nisso que Mograbi não cede, com uma doçura de que não poderíamos acreditar que ele seria capaz, na escolha da vida contra aquela da morte – a escolha do cinema. Ele o diz timidamente a seu interlocutor palestino. E seu filme o diz fortemente àqueles de Israel que ensinam o culto da morte, evidentemente heroico, às suas crianças. Eu não mobilizo por acaso a questão da herança e da filiação. Ela é propriamente a trama profunda de *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*. E o cineasta Mograbi se apresenta sempre como o filho de seu pai, o diretor do *Cinema Mograbi*, um nome conhecido em toda parte em Israel. Pais, filhos. A transmissão se fará mais pelo cinema do que pela guerra.

Tradução: Ruben Caixeta de Queiroz

Revisão: Cláudia Mesquita

NOTAS

* Publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, número 606, novembro de 2005, p. 70-72.

1. No original: “Œuvrer, ouvrir”. Com esse jogo de palavras, o autor sugere a abertura produzida pela obra fílmica de Mograbi [NT].

2. *Peiot* é o nome dado às mechas de cabelos torcidas que caem dos dois lados dos rostos até no meio ou abaixo das orelhas, usadas pelos judeus ortodoxos [NT].

3. Esse é o problema de “filmar o inimigo.” O que Mograbi fez com Sharon, Michel Samson e eu nos recusamos a fazer com Jean-Marie Le Pen; nós nos recusamos a continuar acompanhando-o, a filmá-lo diante do verdadeiro fascínio que ele então exercia (1992-1993) sobre a mídia.

4. Em *Feliz aniversário*, as identidades dividem os sujeitos e o próprio filme: com o produtor Segal sempre em outra parte, Mograbi vacila entre todas as posições e o próprio filme, dividido entre três filmes simultaneamente em andamento. Em *Agosto*, a figura de Mograbi divide-se em três agências. Ele é a sua esposa (enrolada em um turbante de toalha rosa), seu patrocinador problemático e ele próprio. Essa pessoa tríplice leva a uma série de disputas que, irresistivelmente, se tornam o corpo do filme. Quando esses três personagens se encontram na mesma cena, a tela se divide em três partes, isolando os corpos no interior de uma mesma unidade de tempo, de espaço e de

ação. A tela dividida redime as solidões. A disputa estrutura a forma fílmica.

5. Sentimentos atribuídos à viúva do terrorista e colono israelense, Baruch Goldstein, que atacou, atirou e matou 29 muçulmanos na *Cave of the Patriarchs* em Hebron, 25 de fevereiro de 1994.

6. Os Zelotas, últimos resistentes ao invasor Romano, preferiram se matar a se render, no ano 73 DC.



AVI MOGRABI E O “DOCUMENTIRA”*

Ariel Schweitzer

Longe se vão os dias em que o documentário israelense servia de porta-voz das instituições do Estado e da ideologia sionista. Esse cinema oficial parece, de fato, ultrapassado, tanto que o novo documentário israelense se distingue por sua audácia política e por sua capacidade de colocar um espelho crítico diante da sociedade. Mais além do terreno político, esse documentário soube conquistar novos territórios para se tornar uma das mais ricas expressões da cultura israelense, como o trabalho rigoroso e complexo de Nurith Aviv sobre a língua hebraica, em sua trilogia *De uma língua à outra* (*D'une langue à l'autre*, 2004), *Língua sagrada, língua falada* (*Langue sacrée, langue parlée*, 2008) e *Traduzir* (*Traduire*, 2011), ou o memorável ensaio documental de Ran Tal, *As crianças do sol* (*Les enfants du soleil*, 2007), sobre o nascimento e o declínio da utopia do kibutz, obra realizada unicamente a partir de “filmes de família”, imagens captadas pelos próprios membros do kibutz, durante mais de sessenta anos. Acrescenta-se também a reflexão feita por Yael Hersonski sobre a utilização dos arquivos em relação à memória da Shoah em *O silêncio dos arquivos* (*Le silence des archives*, 2010), sem esquecer evidentemente da grande inventividade formal de Ari Folman em *Valsa com Bashir* (2008).

O cineasta que melhor encarna hoje a força do documentário israelense é, sem dúvida, Avi Mograbi. Autor prolífico, ele soube construir uma obra corajosa sobre o plano político e estético de uma só vez. Há trinta anos Mograbi não para de interrogar os fundamentos da sociedade israelense, colocando em questão os códigos clássicos da prática documentária.

O engajamento cinematográfico de Mograbi, nascido em 1956 em Israel, é determinado por dois encontros. Primeiro com o cinema: seu avô foi proprietário de uma das salas mais antigas de Tel Aviv, inaugurada em 1930, a qual portava, aliás, seu nome: “Cinema Mograbi”. É lá que, criança, ele é iniciado à sétima arte e descobre a força do cinema de gênero americano. Depois com a política: em 1983, em plena Guerra do Líbano, Avi Mograbi, então estudante de filosofia e artes plásticas, é chamado para realizar seu serviço de reserva no Exército. Fortemente contrário à guerra, ele se recusa servir no Líbano e é condenado a trinta e cinco dias de prisão.

Desde então, Avi Mograbi não pode mais dissociar seu trabalho como cineasta do ativismo

político. Membro de muitos grupos militantes contra a ocupação e pela defesa dos direitos dos palestinos, ele é também programador de um cineclube político, “Clube-ocupação”, que mostra regularmente filmes palestinos ou outras cinematografias árabes.

O conflito israelo-palestino já está no coração de seu primeiro curta-metragem, *Deportação* (*Déportation*), ficção realizada em 1989. Nutrido pelo imaginário do cinema de espionagem, o filme é ancorado em uma realidade israelense bem precisa, aquela da expulsão dos ativistas palestinos em direção ao Líbano, no momento da primeira Intifada. *A reconstituição* (*La reconstitution*), seu primeiro ensaio documental, data de 1994. A obra é dedicada ao assassinato de uma criança israelense, envolvendo, sem provas concretas, jovens palestinos. Mograbi utiliza sua câmera como um instrumento de investigação para desmontar o inquérito oficial, enquanto revela os males da burocracia israelense e o peso dos preconceitos antipalestinos no tratamento do dossiê.

Audacioso sobre o plano político, menos sobre o plano formal, esses ensaios ainda não testemunham a riqueza e a complexidade dos filmes por vir. À radicalidade política soma-se a interrogação do dispositivo documental, em uma tentativa de, a cada vez, levar mais longe as fronteiras do gênero. Misturando documentário e ficção, jogando com os códigos da “autobiografia filmada” e do “diário íntimo”, o cineasta se implica pessoalmente em seus filmes, encarnando, frequentemente de maneira burlesca, seu próprio personagem de cineasta militante. A subversão dos procedimentos cinematográficos caminha assim, lado a lado, com um trabalho de problematização e desconstrução dos mitos fundadores da sociedade israelense.

Em 1997, Mograbi decide seguir Ariel Sharon durante a campanha de apoio à candidatura de Benjamin Netanyahu ao posto de Primeiro Ministro. Encarado no início como uma carta de acusação contra o personagem de Sharon, o filme toma um rumo inesperado quando o cineasta descobre que o homem é muito simpático, amável e fortemente carismático. A fascinação

que Sharon exerce sobre Mograbi cria um fosso entre o cineasta e sua mulher, militante da extrema esquerda, que então ameaça o deixar. Operando em uma zona cinzenta entre realidade e ficção, verdade e mentira, *Como aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon* (*How I learned to overcome my fear and love Arik Sharon*), desestabiliza nossos regimes de crença interrogando sutilmente os mecanismos de sedução da obra no plano político e midiático.

O dispositivo é ainda complexificado em *Feliz aniversário, Sr. Mograbi* (*Happy Birthday, Mr. Mograbi*, 1999). O contexto é aquele dos preparativos para a celebração do cinquentenário do Estado de Israel. Um produtor israelense engaja Mograbi na realização de um filme sobre esse evento, enquanto outro, palestino, lhe propõe um filme sobre a “Nakba”, a catástrofe nacional palestina provocada pela criação do Estado de Israel. Terceira narrativa: o cineasta conta uma história “pessoal” sobre as complicações administrativas que acompanharam a compra de sua casa nova. A confrontação dessas narrações subverte o discurso oficial e desmistifica o triunfalismo

israelense ao revelar sua parte obscura, aquela da tragédia palestina de 1948, enquanto levanta questões sobre o apego físico e simbólico de uma nação à terra.

Agosto (Août, 2002) completa o quadro esboçado em *Feliz aniversário, Sr. Mograbi*. Filmado durante o mês mais quente do ano, o filme mostra como a violência exercida por Israel nos territórios ocupados termina por invadir o cotidiano israelense, descrevendo uma sociedade sob tensão, à beira de um ataque de nervos, à beira da explosão. Encarnando dessa vez três personagens (ele mesmo, sua mulher e seu produtor), Mograbi capta uma série de “rituais de violência” e personaliza seu tema se confessando incapaz de responder à agressão das pessoas que o rodeiam, exceto por sua própria agressividade.

Selecionado fora de competição no Festival de Cannes de 2005, um novo filme de Mograbi aprofunda a meditação sobre a violência no Oriente Médio. *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos (Por un seul des mes yeux)* interroga dois mitos fundadores judaicos: o suicídio coletivo dos habitantes de Massada, que se recusaram se render ao

Imperador romano, e os suicídios vingativos dos heróis bíblicos, como Sansão (o título do filme faz alusão a Sansão orando a Deus que lhe dê forças, para que ele possa vingar, pelo menos, um de seus dois olhos perfurados pelos Filisteus). Mograbi instaura uma dialética entre os mitos judaicos e a realidade israelo-palestina contemporânea, fazendo uma reflexão sobre as razões que podem levar os indivíduos em direção à violência e à (auto) destruição. Compreende-se bem sua decisão de renunciar dessa vez a misturar documentário e ficção: não há necessidade de ficção quando a alucinante realidade filmada nos territórios ocupados ultrapassa toda a imaginação.

Em 2008, Avi Mograbi leva adiante sua interrogação sobre as origens do nacionalismo e do militarismo israelenses em um novo ensaio documental, *Z32*, fundado sobre o testemunho de um jovem israelense, membro de uma unidade do exército encarregada de vingar a morte de seis soldados de Tsahal e cuja missão consistia em matar seis policiais palestinos pegos ao acaso, não necessariamente envolvidos com o assassinato dos soldados israelenses (*Z32* é o número do arquivo

do testemunho). A confissão do soldado assume diferentes formas: testemunho frontal diante da câmera de Mograbi, filmado no apartamento do cineasta; reconstituição dos eventos no lugar do crime, um pequeno vilarejo na Cisjordânia; e diálogo entre o soldado e sua namorada, registrado pelo próprio soldado, em parte em uma viagem a Índia ao fim de seu serviço militar.

Temendo expor-se a um processo de justiça internacional, ou a um ato de vingança por parte dos parentes dos palestinos assassinados, o soldado exige que sua imagem não seja revelada. Mograbi recorre então a truques, primeiro para borrar o rosto do soldado, depois para cobri-lo com uma máscara digitalmente fabricada, dotando seu rosto de traços artificiais de um indivíduo anônimo. A restrição se transforma assim em valor estético: ela introduz em *Z32* uma qualidade de abstração, impondo uma distância crítica entre o soldado e sua confissão. Melhor ainda: como no teatro grego, a máscara tem por efeito transformar o soldado em um arquétipo, dando a seu discurso um alcance universal.

As mulheres ocupam um lugar central em *Z32*: a esposa de Mograbi, que se torna uma espécie de consciência moral do filme, mas também a namorada do soldado, cujo rosto está igualmente mascarado, que se recusa assumir o papel tradicional de “o repouso do guerreiro”¹ e que o estimula a reconhecer a responsabilidade de seus atos. Através da sensibilidade feminina, Mograbi coloca em questão o sistema de valores dominantes em Israel, marcado pelo culto do militarismo e da virilidade, em consonância com a abordagem ousada e subversiva de algumas mulheres cineastas, como Keren Yedaya ou Ronit Elkabetz. *Z32* é um verdadeiro *work in progress*, um filme-laboratório que interroga continuamente o seu próprio dispositivo e o dever moral de um cineasta-cidadão.

Face à degradação continuada da situação política do Oriente Médio, face à colonização nos territórios ocupados, Avi Mograbi decide reagir com um filme impulsionado por uma utopia. *Uma vez entrei num jardim* (*Dans un jardin, je suis entre*, 2012) é um sonho filmado: o fantasma de um Oriente Médio sem fronteiras, onde árabes

e judeus coabitam, negociam, mantêm relações de vizinhança, por vezes vínculos amorosos. É o Oriente Médio do início do século XX, antes da eclosão na Palestina do movimento sionista e do despertar do nacionalismo árabe. Foi nessa época “pré-nacional” que a família de Mograbi, originária da Itália, se instalou em Damasco, antes de seu avô, Ibrahim, decidir partir para a Palestina. Uma conversa fascinante entre Mograbi e seu professor de árabe, Ali Al-Azhari, constitui o essencial do filme. Ali nasceu em um vilarejo da Galileia e sua família foi expulsa no momento da Guerra de 1948. Vivendo atualmente em Jafa, como um exilado político em seu próprio país, e casado com uma judia, Ali tem uma filha, Yasmine, cuja beleza e inteligência iluminam o filme. Para além de sua juvenil alegria de viver, Yasmine também dá testemunho de seu sofrimento como judia-árabe, vítima da segregação e do racismo israelenses.

A bela ideia de *Uma vez entrei num jardim* é aquela de um “retorno em direção ao futuro”: através da nostalgia de um Éden pré-nacional, às vezes um tanto idealista, Mograbi sonha com um por

vir comum, de um verdadeiro espaço binacional, contrariamente ao princípio de separação defendido pela esquerda israelense. É um filme melancólico, desesperado, mas, ao mesmo tempo, cheio de esperança: a amizade sincera entre Mograbi e seu professor e a extraordinária graça de Yasmine são a manifestação de uma harmonia possível entre os seres que, logicamente, tudo deveria separar.

Uma vez entrei num jardim é, aparentemente, a obra mais clássica de Mograbi: o cineasta parece renunciar a toda forma de experimentação, como a mistura de documentário e ficção. Mas só aparentemente, pois o filme é intercalado pela leitura de uma carta escrita por uma judia de Beirute e endereçada a seu amante que teve de se mudar para Tel Aviv. Tal carta lírica, a qual narra as desagregações dos judeus-árabes forçados a deixar seus países em razão de agitações políticas, é uma ficção. Essa é a carta que poderia ter sido escrita pelos membros da família Mograbi antes da partida das terras árabes às quais eram ligados e, onde, sem dúvida, eles teriam podido viver belas histórias de amor ou de amizade.

Seria ficção também a história de amor de Avi Mograbi com uma libanesa, evocada já no final? No filme, a personagem lhe envia magníficas imagens captadas em super-8, filmadas em Beirute e em outras cidades libanesas: imagens silenciosas que interrompem sistematicamente a narrativa, ritmando-a como as batidas do coração. As passagens ficcionais amplificam a dimensão fantasmática do filme, sua parte utópica, sem, no entanto, mascarar a realidade desencantada do conflito, como testemunha a viagem realizada por Avi Mograbi, Ali Al-Azhari e Yasmine à aldeia natal de Ali, Saffuriyya, hoje completamente destruída. Sobre suas ruínas foi construído um vilarejo israelense cujo acesso permanece proibido a todo “estrangeiro”, como indica uma sinalização em árabe situada não muito longe da casa onde Ali passou os quatro primeiros anos de sua vida...

Tradução: Ilana Feldman

NOTAS

* Publicado originalmente em *Le nouveau cinéma israélien*. Paris: Éditions Yellow Now, 2013.

1. Datada do começo do século XIX, essa expressão faz referência às relações sexuais entre um homem e sua esposa, quando de seu retorno da guerra. O termo foi em seguida popularizado pelo romance homônimo de Christiane Rochefort, publicado em 1958 na França. N.T.



DESVIAR O DIRETO*

Cyril Neyrat

Em *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, Avi Mograbi demonstra uma discrição inabitual. Seu corpo é presente durante as ligações telefônicas, embora escute mais do que fale. Isso torna ainda mais impactante o retorno de sua voz estrondosa e de sua corpulência imponente na última cena, quando ele perde a calma diante da brutalidade dos soldados que se recusam a deixar as crianças passarem. Essa cena conclui o filme com uma violenta ruptura de equilíbrio, o que suscitou, em certos espectadores e críticos, duas reações opostas, ambas previsíveis. A primeira reação, positiva: Mograbi se coloca em perigo, se envolve, não se contenta em observar e julgar à distância. A segunda reação, negativa: Mograbi ultrapassa o limite, abandona seu papel de cineasta responsável e se torna um esquerdista que dá lições. É inútil se ater à primeira, a não ser para reiterar o que ele mesmo diz: se age assim, é justamente porque não corre perigo algum, sabe que pode fazê-lo. A segunda merece mais atenção, pois contém uma ortodoxia documental moralizadora, contra a qual Mograbi constrói seus filmes.

Se essa sequência é tão necessária, é justamente porque Mograbi não permanece em seu lugar. Toda sua obra é uma máquina de guerra contra a tirania do “ponto de vista”, a obrigação moral do documentarista de “escolher seu lugar”. Tanto aqui quanto em outros contextos, o cinema manifesta sua impermeabilidade inculta com relação às evoluções que, há tempos, ampliaram os horizontes das outras artes. Enquanto a arte moderna recolocava em questão a ordem perspectivista e a autoridade do ponto de vista único, o cinema, em sua imensa maioria, se esforçava para restaurá-las. Um filme só é político, diz-se ainda hoje, se propuser *um* “ponto de vista” sobre o que pretende abordar. Mograbi provavelmente absorveu de seus estudos filosóficos e artísticos que o sujeito único da representação em perspectiva não é a única forma de subjetividade possível.

Conhecemos as razões de seu relativo apagamento em seu último filme: inutilidade da ficção diante da nova potência da matéria documental, receio de que a ironia seja de mau gosto. Mograbi corre, então, o risco de assumir um tom solene que havia até então evitado graças ao humor

ficcional. A solidez documental do filme, o grande domínio em sua demonstração, tendem a enclausurar o cineasta em um papel que ele tinha, até aqui, se recusado a assumir: o de observador distanciado, de analista lúcido dos males da sociedade. As conversas telefônicas, e sobretudo o enraivecimento final, tem a função de conter essa tendência, deslocando o cineasta ao outro lado da câmera, integrando seu corpo ao corpo social doente. O efeito de válvula de escape da última cena funciona em dois níveis: ela libera a tensão acumulada e faz o filme derrapar, preservando-o, *in extremis*, do risco da boa consciência objetiva. Uma vez que ele sai de seu ponto de vista de cineasta para se colocar “no lugar” dos outros – pai, filho, soldado –, Mograbi desestabiliza seu sujeito pensante e reencontra seu corpo político.

Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos é seu filme mais “direto”. Ele talvez marque o início de uma nova etapa de seu itinerário, ao longo da qual ele deverá encontrar outros modos de desviar da solenidade, da tentação do discurso edificante. Um salto repentino: pela primeira vez, Mograbi confia nas imagens documentais,

trabalha a partir de sua potência. Até aqui, ele se apoiava em sua fraqueza. Seus três filmes precedentes se apresentam como um *making of* de filmes não realizados, constatações do fracasso. Impossibilidade de capturar diretamente o monstro por trás do populismo de Sharon, incapacidade de captar a violência em ação nas ruas de Tel Aviv (*Agosto*), necessidade da comédia imobiliária para tornar manifestas as questões políticas por detrás das imagens da celebração da Independência de Israel (*Feliz Aniversário*). Por que o cinema direto está condenado à impotência, por que ele registra uma matéria tão frágil e vulnerável que necessita de estratégias indiretas de *mise en scène*? Porque a câmera capta somente a propaganda do real, o produto da comunicação política generalizada que pede para ser gravado. Mograbi constata a vaidade da reportagem: a câmera da reportagem não mostra nada além do que deseja-se que ela veja. Daí a necessidade de refrear essa estrutura através da invenção de dispositivos narrativos suficientemente fortes para derivar essas imagens, subvertê-las, fazê-las “botar para fora” aquilo que deglutiram, uma vez que elas já não o fazem por elas mesmas.

O programa de Mograbi, nesses três primeiros filmes, consiste então em uma “subversão” astuta do cinema direto. E em uma crítica burlesca do cineasta tido como “sujeito suposto saber”: em um regime de comunicação política generalizada, o famoso “lugar” do documentarista corre o risco de ser exclusivamente o contracampo do poder.

Nada seria mais alheio a essa proposta do que um cinema íntimo, “em primeira pessoa”. Ao injetar seu corpo na matéria fílmica, Mograbi não chega sequer a dizer “eu”, ele inventa uma subjetividade estilhaçada, disseminada, capaz de escapar da alçada do “cinema permanente” de Israel, de travar a máquina comunicacional. O corpo-Mograbi circula entre dois espaços-tempo, entre o presente da arena documental e o subsequente à cena ficcional. O lugar do que ocorre posteriormente não suplanta a arena do presente, ele a contorna, circunscrevendo-a como um quadro flutuante, desajustado. Nenhum comentário em voz-off vem rearmar as imagens do direto atribuindo-lhes um “ponto de vista”. O sentido não cai do céu da consciência, ele prolifera em seus intervalos entre dois espaços, nasce do cotejo

de dois tempos, de sua ironia. Subverter, contrapor: Mograbi não opõe seu discurso à voz do poder, ele circunda e infiltra, difrata-se, ocupa o terreno, todos os lugares, com um travestimento carnavalesco que se torna explícito em *Agosto*. Subversão: submetidas a esse tratamento, as imagens do direto acabam desvendando seu revés, como cartas na mão de um jogador.

Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos já não surge apenas como ruptura, mas como conclusão dessa estratégia, seu limite. Se Mograbi relega o arsenal ficcional, é porque o jogo de dois tempos, presente e futuro, passa inteiramente pela montagem. O presente do direto já não é subvertido pela ficção do corpo-Mograbi, mas por recorrer às lendas de Sansão e Massada. O contraponto já não precisa ser produzido e ordenado em torno de imagens registradas, ele está incluso em sua matéria. O simples agenciamento dos planos basta para produzir a tessitura que permite revelar seu revés, utilizar a voz da dominação contra ela mesma. Perfeição da máquina-Mograbi, esquema subversivo. Mas também limite: quando as imagens giram tão bem em torno de seu eixo, nada

pode impedi-las de dar mais uma volta. Seria preciso, mais uma vez, e em cada filme, sair do círculo, imaginar outras estratégias indiretas.

Tradução: Vitor Zan

NOTAS

* Originalmente publicado com o título *Détourner le direct* no encarte da caixa de DVDs *Avi Mograbi, 4 films: une vision décapante d'un israélien iconoclaste*, Arte Vidéo, 2006.

PALESTINA E ISRAEL: SUBJETIVAÇÃO EXCEPCIONAL EM FACE DO TEMPO CRÍTICO

Marcelo Pedroso

E disse Sansão: Morra eu com os filisteus! E inclinou-se com força, e a casa caiu sobre os príncipes e sobre todo o povo que nela havia; e foram mais os mortos que matou na sua morte do que os que matara em sua vida.

[Juízes]

145

Proponho neste texto um exame do filme *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos* a partir da observação de um modo de subjetivação em regime excepcional que se daria não no âmbito da tomada, ou seja, na relação direta entre realizador e sujeitos filmados, como ocorre na maioria dos documentários, mas através da montagem do filme.

Antes, porém, de desenvolver a proposta, teço algumas considerações acerca do filme, situando inicialmente a especificação do lugar de fala do diretor Avi Mograbi. Judeu israelense, Mograbi se vale desta condição para transitar por entre espaços onde é restrita a circulação de palestinos. Mais do que isso, sua identidade judaico-israelense lhe permite *filmar* locais e situações onde

a simples presença de palestinos seria talvez indispensável. Estando de um lado e de outro de uma fronteira ora física, ora simbólica, que determina, entre israelenses e palestinos, uma distribuição dos corpos e suas funções nos espaços, Mograbi se torna, através da própria presença, catalisador de uma série de colisões entre as noções de território e de história, instalando um princípio de ambiguidade nas coordenadas identitárias locais que resulta na polemização e desestabilização do sentido usualmente experimentado em torno do conflito entre as partes.

Sua dupla inscrição entre os espaços palestinos e israelenses se dá através do agenciamento de diferentes posturas frente a cada uma das situações. Como se seu corpo se modificasse ao contato dos dois ambientes, Mograbi se reveste de flexibilidade na condução das diferentes relações como uma forma de cultivar uma posição que permite o fluxo de trocas nas diversas condições de filmagem. Entre judeus, escolhe filmar situações referentes à celebração de elementos constitutivos da própria identidade judaica. Esse

recorte oscila entre duas matrizes, a *histórica* e a *mítica*.

A dimensão histórica se corporifica no filme através do registro de visitas guiadas de grupos de turistas judeus às ruínas da Fortaleza da Massada. Trata-se de uma edificação militar que serviu de foco à resistência hebraica antes da conquista do território pelos romanos, no ano de 72 A.C. No local, os turistas recebem hoje informações de guias sobre o suicídio coletivo cometido por judeus zelotas diante do cerco inimigo e participam de dinâmicas de grupo em que rememoram e até reencenam os eventos.

Já a parte mítica é evocada pela narrativa bíblica de Sansão, o herói de força sobrenatural que, traído por Dalila, acabou entregue aos filisteus. Aqui, o suicídio volta a aparecer: humilhado no castelo dos inimigos, Sansão consegue, depois de uma última súplica a seu deus, destruir os pilares que sustentavam o palácio e morrer matando ao mesmo tempo milhares de filisteus que estavam no local. O mito é revisitado em diversos momentos do filme: em escolas onde ele é ensinado a crianças, na passagem de um

rabino pela caverna onde teria morado o herói e até num show de rock com letras glorificando os feitos de Sansão.

As situações em que Mograbi registra o relato histórico e a rememoração do mito são aquelas que dificilmente poderiam ser filmadas por palestinos. É apenas na condição de judeu que o documentarista pode ter acesso a elas. Nesses momentos, o documentarista adota uma postura mais observacional, em contraste com a maneira interativa como filma os palestinos. O cineasta se aproxima da população árabe ouvindo suas queixas e acolhendo seu choro ou protesto. A câmera serve de amparo para aqueles que filma.

Contrariamente a Mograbi, que tem livre trânsito pelos espaços do território israelense, os palestinos filmados têm sua mobilidade interdita. São cercas, torres de controle, veículos militares, checkpoints: todo um aparato físico e logístico que se ergue para restringir o direito de passagem da população cuja vida se torna um inegociável estado de confinamento. Assim como no mito de Sansão ou no episódio da Massada, o suicídio surge neste contexto como remédio a

uma situação de impasse. Algo que se nota em depoimentos recorrentes de pessoas que afirmam ser “melhor morrer do que viver daquele jeito”.

Encerrada a descrição de algumas situações presentes no filme, passo ao argumento central do texto a partir da noção de subjetivação. Para Jacques Rancière, o conceito não se refere a uma forma de cultura ou a um ethos coletivo que ganha voz. Não se trata, segundo o autor, de uma afirmação identitária através de uma experiência de fala. Pelo contrário, pressupõe uma multiplicidade de fraturas que separam os corpos de seu ethos, um distanciamento que coloca as experiências singulares em litígio na divisão do sensível. Rancière defende que toda subjetivação é, na verdade, uma “desidentificação” (1995, p. 56), que se relaciona à emergência de uma cena *política*, desfazendo e recompondo as relações entre os modos do fazer, do ser e do dizer que definem a organização sensível da comunidade (1995, p. 65).

Um sujeito político não é um grupo que toma consciência de si mesmo, atribuindo-se uma voz, impondo seu peso à sociedade. É um

operador que junta e separa as regiões, as identidades, as funções, as capacidades existentes dentro da configuração da experiência dada, ou seja, no nó entre as partilhas da ordem policial e aquilo que já está inscrito em termos de igualdade, por mais frágeis e fugazes que possam ser essas inscrições. (RANCIÈRE, 1995, p. 65)

Trata-se, portanto, de um fenômeno segundo o qual os sujeitos assumem deslocamentos de regimes identitários, movidos por oralidades e corporalidades cambiáveis que os fazem escapar ao determinismo da distribuição de funcionalidades estabelecida pela ordem da *polícia*. Aqui, a concepção de polícia é também estabelecida por Rancière (1995, p. 51), se referindo à lei, em geral implícita, que define a parte ou a ausência de parte das partes. “A polícia é assim uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos de dizer, que faz com que tais corpos sejam condicionados por seus nomes a tal lugar e a tal tarefa”. Diferente de uma “disciplinarização” dos corpos, a polícia é “uma ordem do visível e do dizível que faz com

que uma atividade seja e outra não, que determinada palavra seja entendida como discurso e outra como barulho” (RANCIÈRE, 1995, p. 52).

Os regimes de identificação observados pelo filme *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, tanto entre judeus como entre palestinos, dizem ambos respeito a situações que tem como pano de fundo o gesto extremo do suicídio. Não se trata de um suicídio patológico ou existencialista, mas político: a resolução de pôr fim à vida aparece enquanto determinação individual ou coletiva, mas sempre como arma de enfrentamento de uma situação insustentável.

Os dois campos de identificação expressam portanto uma condição em que o suicídio surge como saída – mas o fazem em regimes de *isolamento recíproco*. Apesar de se localizarem na mesma extensão territorial, as expressões do suicídio do lado palestino e israelense *se ignoram* mutuamente: não há qualquer zona de contato entre elas pois existem barreiras que se encarregam de apartá-las. “Os guias turísticos comentam o suicídio coletivo de Massada ou o ato heróico de Sansão que se mata levando junto os filis-

teus, sem perceber o quanto esses gestos remetem, queiramos ou não, aos atentados suicidas” (COMOLLI, 2005).

No filme, cada sujeito da ação aparece isolado e determinado pela circunscrição de sua própria experiência: ele é incapaz de ver além, de olhar para o lado. E Mograbi, enquanto documentarista, opta por coletar esses fragmentos de experiências dentro de uma perspectiva representativa para fazê-los colidir depois, na etapa da montagem. É aí que se localiza o que proponho chamar de subjetivação em regime excepcional.

A atividade política, afirma Rancière, é aquela que rompe a configuração do sensível onde se definem as partes, que desloca um corpo do lugar que lhe era designado, fazendo ver aquilo que não tinha lugar para ser visto, permitindo ouvir discurso lá onde antes só havia barulho (RANCIÈRE, 1995, p. 53). Mas a instituição de uma cena política só ocorre, ainda de acordo com o pensamento do autor, quando os lugares de fala atribuídos a cada corpo são desorganizados a partir da instalação de um princípio de *igualdade* que interrompe a distribuição das funções e

fazer no âmbito das expressões sensíveis que lhes correspondem dentro das determinações associadas à ordem policial. A política, resume o autor, ocorre quando há o encontro entre dois processos heterogêneos, o da ordem policial e o do princípio da igualdade (1995, p. 53).

A partir disso, proponho que, no filme de Mograbi, as experiências sensíveis ligadas aos registros imagéticos de israelenses e palestinos se igualam na associação realizada pela montagem, ou seja, no ponto preciso em que o suicídio cria uma zona de convergência entre os dois regimes identitários. O ato de se matar se torna portanto um fator de igualdade entre as partes, um elemento comum a dois campos separados e visitados através da própria separação imposta pela ordem policial. O surgimento desse fator de igualdade é responsável por um deslocamento dos lugares onde as falas dos palestinos deixam de ser ruídos e passam a se fazer ouvir enquanto discurso, igualando-se às falas dos israelenses – operação de sentidos alcançada no filme essencialmente através da montagem.

A tessitura sensível sugerida pelo diretor institui o suicídio como área de convergência entre a história – passada – dos judeus e a história – presente – dos palestinos. Em ambos os casos, do suicídio judeu e do suicídio palestino, o recurso à morte deliberada ocorre em situações onde os indivíduos se veem sem saída, diante de um impasse e numa condição de imobilidade.

Assim ocorre aos 960 judeus zelotas que se matam na Fortaleza da Massada: cercados por um exército de dez mil romanos, eles não tem aonde ir. De seu lado, Sansão decide pôr fim à vida quando se vê imobilizado por correntes que o prendem às pilastras do palácio onde é humilhado pelos filisteus. E, nos dias de hoje, os palestinos filmados pelo diretor evocam a possibilidade do suicídio quando cerceados em seu próprio direito de movimentar-se pelos constantes bloqueios e postos de controle israelenses.

O suicídio se torna então um ponto de fuga entre dois povos que, deixa ver Mograbi, não dividem apenas um território em litígio, mas também uma compreensão historicamente fundamentada do corpo – e da própria vida – enquanto armas de luta

diante de estados de dominação e perseguição. Essa aproximação tem efeito desestabilizador sobre duas identidades que são usualmente colocadas em termos de polos repelentes, se constituindo uma pela negação da outra.

Em seu texto *Taboo memories, diasporic visions*, Ella Shohat (2006) procura refletir sobre as contradições produzidas pelo conflito em torno da cultura árabe-judaica. Ela afirma que o discurso sionista dominante, de origem europeia, foi responsável pela polarização dicotômica entre as duas identidades, não obstante suas afinidades históricas e pontos comuns. Como exemplo, cita o momento em que, no século XV, muçulmanos e judeus foram maciçamente expulsos do continente europeu, constituindo-se cada grupo como um *outro* que deveria ser negado para a afirmação da identidade cristã de maneira análoga a como eram perseguidos africanos e ameríndios nos territórios em colonização (SHOHAT, 2006, p. 209 a 211).

O Sionismo Eurocêntrico, afirma Shohat, institui o árabe muçulmano como inimigo histórico (p. 215) e associa, de maneira contraditória, Israel

ao Ocidente e Palestina ao Oriente, a partir de elaboração de pressupostos dicotômicos, como civilização e barbárie, progresso e atraso, que também atuam para colocar as duas identidades em regime conflitivo (p. 218), resultando num campo de identificações complexo e paradoxal.

No filme de Mograbi, o antagonismo entre as partes encontra elo comum numa evidência que parece incômoda: o suicídio como arma de resistência. Aquilo que é tratado em termos excludentes, que atuaria justamente no sentido de diferenciar uma parte da outra, assinalando uma distinção nítida entre a natureza constitutiva de cada lado, torna-se então um ponto de convergência e um fator de igualdade.

Enquanto tal, identifico dois campos para compreensão do suicídio no documentário. No primeiro, encontra-se o suicídio que surge como desalento: ele é reativo a uma situação de impasse e prefere a morte à vida em geral pela desesperança, para evitar a desonra, a falta de dignidade, seja na vida que se está vivendo ou na que se iria viver. Trata-se de um suicídio que se encerra em si e se realiza, paradoxalmente, enquanto um

mecanismo de defesa. Associo essa modalidade à expressão que o suicídio encontra entre os palestinos filmados em meio aos bloqueios militares e entre os judeus que visitam a Massada para rememorar o episódio histórico da morte coletiva dos zelotas.

A segunda forma como o filme trabalha o suicídio não está ligado somente à defesa, mas também ao ataque. Ele parte igualmente de uma situação de desonra mas, contrariamente à primeira modalidade, não se encerra em si e traz danos ao campo adversário. Do lado palestino, essa forma de suicídio paira como uma presença oculta ao longo de todo o filme, povoando seu extra-campo com a insinuação permanente dos homens-bombas (que são mencionados uma única vez ao longo da narrativa). A morte aqui é vista como uma contra-ofensiva: se a vida não vale a pena de ser vivida, que ela seja sacrificada para atingir aqueles a quem se atribui a culpa pela opressão. Do lado israelense, essa morte aparece no gesto derradeiro do herói Sansão que, acorrentado e cego no palácio dos inimigos filisteus, invoca Deus por uma última vez para lhe pedir forças –

uma passagem que não pode deixar de ser citada pela força de suas palavras, pela importância do mito e pelo próprio fato de ela dar nome ao documentário aqui analisado.

Então, Sansão clamou ao Senhor e disse: Senhor Jeová, peço-te que te lembres de mim e esforça-me agora, só esta vez, ó Deus, para que de uma vez me vingue dos filisteus, pelos meus dois olhos. Abraçou-se, pois, Sansão com as duas colunas do meio, em que se sustinha a casa, e arrimou-se sobre elas, com a sua mão direita numa e com a sua esquerda na outra. E disse Sansão: Morra eu com os filisteus! E inclinou-se com força, e a casa caiu sobre os príncipes e sobre todo o povo que nela havia; e foram mais os mortos que matou na sua morte do que os que matara em sua vida. (JUÍZES 16, 1995, p. 283)

Se nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie (BENJAMIN, 2011, p. 225), estamos diante de uma articulação fílmica que torna visíveis os dois polos para, através de sua intercessão, compor um mesmo determinante histórico: a condição

de barbárie atribuída ao povo palestino cujos militantes extremados carregam seus corpos de explosivos para se matar exterminando seus inimigos é também constituidora do passado histórico e mítico da cultura israelense que reivindica para si a posição de civilização. Ou ainda: o passado de resistência via “barbárie” do sacrifício homicida é celebrado como elemento agregador da identidade civilizatória israelense de hoje. Aquilo que em princípio se repele passa então a se atrair, habita o mesmo espaço com um denominador comum.

Montagem que leva ao tempo crítico

A montagem é tida como uma das operações mais determinantes para o sentido no cinema. Em alguns paradigmas, como por exemplo entre a vanguarda russa, ela se sobrepõe a recursos como o da própria mise-en-scène. A montagem, para os soviéticos, institui o *choque* como princípio para a articulação entre as unidades que compõem a narrativa. Em *Vingue tudo mas deixe um de meus olhos*, a montagem também funciona a partir do conflito de imagens, dos mundos

que ela coloca em contato, mas sua eficácia não pode ser tomada em termos de uma intenção de resposta a partir de uma significação calculada. O filme não tem propriamente uma tese ou uma mensagem que articule ou mesmo sugira formalmente. Para tentar melhor dar conta do que acredito ser o caráter político e subjetivador em modo excepcional da montagem de Avi Mograbi, proponho uma analogia com o gesto realizado pelo dramaturgo Bertold Brecht na edição do *Arbeitsjournal*, elaborado entre 1938 e 1955, e analisado por Georges Didi-Huberman no texto *Quando as imagens tomam posição* (2009).

Obra de difícil classificação, o “jornal de trabalho” (tradução livre do *Arbeitsjournal*), reúne elementos de fotomontagem, literatura e jornalismo. Trata-se da reunião de placas com fundo preto sobre as quais Brecht colava fotografias (retiradas do noticiário da época ou oriundas de acervo histórico), associando-as livremente entre si e adicionando a elas legendas sintéticas. Uma espécie de diário continuado para refletir os acontecimentos de sua época, ou um “*work in progress*” permanente da reflexão e da imagi-

nação, da pesquisa e dos achados, da escrita e das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 26).

A partir da recusa do historicismo e da representação, o *Arbeitsjournal* oferece uma leitura particular da história, colocando em curso agenciamentos entre fatos, falas, imagens e impressões do real para, assim como faz a montagem do filme de Avi Mograbi, se afastar de uma tentativa de restituição da totalidade histórica ligada ao realismo.

A exposição pela montagem renuncia de antemão à compreensão global assim como ao reflexo objetivo. Ela *dys-põe* e recompõe, portanto, interpreta através de fragmentos ao invés de acreditar explicar a totalidade. Ela aponta as falhas profundas ao invés de investigar a coerência das superfícies, de maneira que a desarrumação, o “caos”, constitui seu princípio formal de partida. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 68; grifo meu)

Dys-por, jogo semântico proposto por Didi-Huberman para se referir à montagem empregada por Brecht, acentua a presença do prefixo

grego *dys* presente no verbo *dispor*. Ligado à negação, separação ou anúncio de um contrário, o prefixo ressaltado serve para reforçar o caráter heterodoxo do tipo de combinação presente na montagem observada. Mais do que mostrar ou expor, trata-se de *dys-por*: separar ao mesmo tempo que unir, unir ao mesmo tempo que separar, como partículas agitando-se em múltiplas rotas de colisão.

O jornal de trabalho “não toma exatamente um partido, não se detém a um julgamento definitivo, não fornece uma apologia unívoca, nem constrói um quadro teleológico”. Trata-se de uma forma particular de organização dos signos sensíveis que “torna equivocada, improvável quicá impossível, qualquer autoridade de mensagem ou de programa”. Nesse contexto, o jornal – assim como o filme de Mograbi – *adota posição* ao invés de se constituir em discurso e *tomar partido*, chegando a um estado de *julgar sem pretender excluir a alteridade*, sem ignorar que outras combinações sempre teriam sido possíveis (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 118; grifos meus).

A diferença entre *tomar um partido* e *adotar uma posição* me parece importante para entender o papel atribuído à montagem no filme de Mograbi. Em sua lógica de *dys-posição* dos lugares traçados, o diretor transfere para a montagem do filme a faculdade de desarranjar as coordenadas sensórias ligadas a cada campo identitário, estabelecendo nela uma instância de subjetivação de caráter excepcional, ligado não a cada sujeito individualmente mas ao encontro e desencontro entre as experiências sensíveis, impregnando-as de um fator de igualdade assinalado pela expressão do suicídio e deflagrando assim uma cena política no interior do filme.

Na montagem de *Vingue tudo...* Mograbi age como um agente distanciado que procede por colisão de tempos, espaços, imagens. Um operador de nuances empenhado em vê-las desorganizadas, polemizadas, embaralhando os tempos e experiências numa mesma duração fílmica. Condensação e expansão num movimento simultâneo. Enquanto tal, sobre que compreensão de tempo se assenta esse sujeito-disjuntivo?

Vem de uma análise de *Noite e neblina* (RESNAIS, 1955) a noção elaborada por Didi-Huberman do *tempo crítico*. Um tempo que não é presente, passado ou futuro, mas uma *reserva* onde se situa a montagem das imagens de arquivo do filme de Resnais confrontadas aos planos dos campos de concentração vazios gravados pelo diretor. Esse tempo crítico seria propício não à identificação, mas à reflexão política. “Trata-se de colocar o múltiplo em movimento, de nada isolar, de trazer à tona os hiatos e as analogias, as indeterminações e sobredeterminações que pesam sobre a obra” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 151).

Um tempo crítico que se presta à confrontação da história sugere a existência de uma distância, um recuo para a observação crítica. Algo como interromper a continuidade das narrativas para introduzir nelas a diferença, porque a distância é capaz de criar intervalos onde só víamos a unidade, assim como constrói ligações entre ordens de realidade pensadas espontaneamente como coisas bem diferentes: tudo isso é necessário para desarticular nossa percepção habitual das

relações entre as coisas e as situações (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 68).

É, pois, enquanto habitante desse tempo que não é passado, presente ou futuro que Mograbi reescreve a história de um conflito, tornando-se um livre agenciador de sentidos não determinados na etapa de montagem do documentário. Trata-se de colocar as duas experiências, ou regimes enunciatórios, em conflito, para tornar visível aquilo que permanecia oculto, para fazer ouvir o que era silêncio ou ruído, para fazer estremecer, através da subjetivação política, a determinação estável da polícia.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. The cinema of Avi Mograbi. In: *Cahiers du cinéma*, edição de novembro de 2005. Disponível em: <<http://www>.

cahiersducinema.com/Repliques-Filming-the-EnemyThe.html>. Acesso em: 18/09/2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Ed. de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Ed. de Minuit, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *La méfiance - Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SHOHAT, Ella. *Taboo memories, diasporic voices*. Londres: Duke University Press, 2006.

O MAIOR ESCULTOR DO NOSSO TEMPO*

Eugenio Renzi

“Assim começa o filme...”. Escondido sob um capuz, um homem fantasia uma cena que está por vir, imediatamente a interpreta, comenta seus próprios achados, corta a meia que está muito apertada, esguicha falso suor sobre seu próprio suor, antevê a incursão de seu filho, submete-se ao vivo à de sua mulher, intensifica o real de um roteiro, é alcançado por este programa, ganha e perde nos dois casos, sempre com um sorriso.

157

O homem em questão – suspeita-se bem antes que sua pantomina de terrorista de capuz falhe – é o cineasta Avi Mograbi. Nós aprendemos a conhecer seu humor sofisticado e no entanto imediato, imediatamente hilário. Não é a primeira vez que ele dissimula um grande filme sob uma pequena ficção, esta sempre por vir, como um costureiro louco que intensifica um rasgo com uma lâmina de corte. É como começar a comer uma fruta, cujo primeiro pedaço são as risadas, mas o caroço não leva ao cômico. Sobretudo porque, em Mograbi, o riso não é brincadeira. A cena prova sua seriedade enquanto cineasta, co-mediante, artista. Sob nossos olhos, *Z32* escamoteia a engraçada narrativa de sua própria fabricação com o bom e velho truque das falsas aparências. Na medida em que cai uma máscara, o filme então revela sua verdadeira face,

sua verdadeira máscara. Menos do que embaralhar as cartas, trata-se de colocá-las sobre a mesa. Avançar. Tirar. Avançar mostrando tudo o que se tira.

Z32 é a história de uma história dura a se contar. Nós não gostaríamos de (ter que) ouvi-la. O cineasta (sabe que) talvez não devesse colocá-la em cena. Então talvez seja três vezes mais fácil – mas, ao mesmo tempo mais belo, como tudo aquilo que é claro – simplesmente colocá-la, e incessantemente recolocá-la em cena. Desde o primeiro minuto, durante todo o tempo que precede os créditos iniciais (25 minutos) e até o final. Em música, em prosa, em verso. Por ele, por ela, pelo outro. Uma e outra vez a mesma história: durante a Segunda Intifada, um soldado das forças especiais do exército israelense participa de uma missão de retaliação que culmina na morte de dois policiais palestinos, escolhidos ao acaso. Anos mais tarde, a companheira do soldado o força a contar esta lembrança que o atormenta e que ele guardou em segredo. Ao final, não sabermos muito mais a seu respeito. Compreendemos bem que esta história não pode avançar. Ela não

pode se enriquecer, encontrar ou reencontrar personagens, vozes, rostos. Ao contrário, ela só pode caminhar rumo ao seu declínio e, por um lado, isso é tudo o que queremos desejar-lhe. Por outro lado, tendo em conta este pressuposto, era difícil que Mograbi conseguisse transformar em filme o testemunho anônimo do soldado.

Vale precisar que transformar, aqui, não quer dizer “fazer”, mas, ao contrário, “desfazer” o filme. Desfazer, uma máscara após a outra, o capuz de cetim costurado à mão para resguardar o rosto do assassino. Uma primeira máscara, um simples círculo de fumaça, cobre inteiramente o rosto do ex-soldado e de sua companheira. Uma segunda, igualmente imprecisa, deixa aparecerem os olhos e a boca (Mograbi seria um discípulo das teorias de Marco Bellocchio e Massimo Fagioli sobre o nascimento da identidade? É uma pergunta que esquecemos de lhe fazer em Veneza. Ler a página seguinte e o *Cahiers* nº 639). Uma terceira máscara, simulando papel machê, introduz contornos nítidos e a cor rosa da pele. Uma quarta e última se aproxima a tal ponto de um rosto real que o truque quase não é mais perceptível; ape-

nas um erro técnico deliberadamente mantido, na passagem de uma mão ou um cigarro sob a máscara, revela a presença do véu digital.

É uma das mais belas cenas do filme, a que mostra a colagem. Nela vemos o cineasta pintar com um marca-texto os pontos de referência que o computador usa para adaptar o truque à anatomia do rosto. O círculo de fumaça então deixa aparecer gradualmente, como uma serpente que troca de pele, uma outra máscara sob a anterior, com contornos mais humanos. Não estamos muito longe do rejuvenescimento digital de Benjamin Button, da beleza de Pitt desabrochando sobre a velhice desbotada do mesmo Brad.

E no entanto, este trabalho do pincel sobre o rosto não deve enganar quanto à natureza da operação. Para Mograbi, não se trata de preparar uma maquiagem, assim como para *Z32* não se trata de dar corpo a um testemunho. Trata-se de lutar contra a vulgaridade da narrativa de guerra, retirando-lhe tanta matéria quanto possível, até não deixar nada viver na tela a não ser a imagem, e somente a imagem. É precisamente esta a diferença entre o cinema de Ari Folman

e o de Avi Mograbi, entre *Valsa com Bashir* e *Z32*. Os dois cineastas israelenses se confrontam com o mesmo problema. Que forma dar aos testemunhos daqueles que viveram a guerra? Em outros termos, todos os dois respondem à mesma demanda social de elaboração das feridas provocadas pelo conflito e da necessidade comum – não de Mograbi e Folman, mas de toda uma sociedade – de se reconhecer sem medo em sua própria imagem.

As soluções dos dois são opostas. Uma consiste em reconstruir, com lápis, pincéis e paleta gráfica, o rosto do homem. A outra, a se debater diante da imagem com um cinzel¹ e um martelo, esculpindo os destroços que a explosão do sentido fez recair sobre nossas miseráveis figuras. O caminho escolhido por Avi Mograbi é claramente o mais radical, o mais vertiginoso, o mais profundo.

Escultor, ele não inventa, mas faz emergir uma história que já estava lá. A comédia romântica que atravessa o filme do início ao fim parece dizer o contrário. Assentados um ao lado do outro, deitados um sobre o outro, dividindo um baseado, encharcando sua boemia nas notas

de um Mograbi desta vez disfarçado de cantor franco-italiano, meio Gainsbourg, meio Moretti, pouco a pouco o casal aprende a compor com a câmera, a mudar a voz, o humor, os papéis. Em suma: a viver sob a mesma máscara. Desse “romance de formação”,² Mograbi não é o autor (a iniciativa de ser filmado com sua companheira é do soldado, e todas as tomadas são feitas pelo casal na ausência do cineasta), mas apenas o destinatário, o arqueólogo que se deparou com a milésima fita cassete salva do dilúvio, enterrada em um parque de *Cloverfield*, antiga TelAviv.

Não é preciso inventar monstros nesse mundo. Basta aprender a suportar a monstruosidade de adolescentes que se sentem robôs, ou heróis de video-game, de garotos que carregam (e que se curvam quando os escutam) os nomes de Ronny, piloto de caça F16, ou de Danny, franco-atirador de elite. Já que as câmeras são nosso abrigo cotidiano, elas representam o último refúgio dos terríveis ogros que nós nos tornamos. Então vem à mente o título de um Mograbi anterior: *Como aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon*. Aqui também, e de forma ainda mais explícita, o

cineasta tenta uma reconciliação com o ogro. No auge da comédia romântica, quando o soldado enfim consegue formular de maneira direta a questão do perdão, Mograbi aparece em sobreposição. A cena é terna, e o abismo que ela abre logo parece ainda mais intransponível.

Resta ainda uma esperança. Filme genial, auge do cinema do terror inaugurado, já há cinco anos, por *V de Vingança* e *O plano perfeito*, *Z32* também poderia fechar o ciclo. Assim como, em seu tempo, *Blow Out (Um Tiro na Noite)* havia mostrado – e, ao fazê-lo, ultrapassado – a imagem do vídeo da morte de JFK, arquétipo do cinema dos anos 1970. Permaneceremos atentos, mas é difícil acreditar que se possa ir mais longe que Mograbi neste mesmo caminho. Sobre tudo, não há como ignorar (estamos concluindo este artigo na noite do dia 20 de janeiro de 2009) o contexto que acompanha o lançamento do filme: a pesada ofensiva israelense em Gaza, a posse de Obama. Politicamente, com toda certeza estamos entrando numa nova era. O tempo dirá se, junto com a política, iremos virar também a página estética, e portanto se é preciso dizer adeus à imagem

sutil das máscaras, contraposição ou duplicação da imagem de *Ground Zero*.

Tradução: Débora Braun

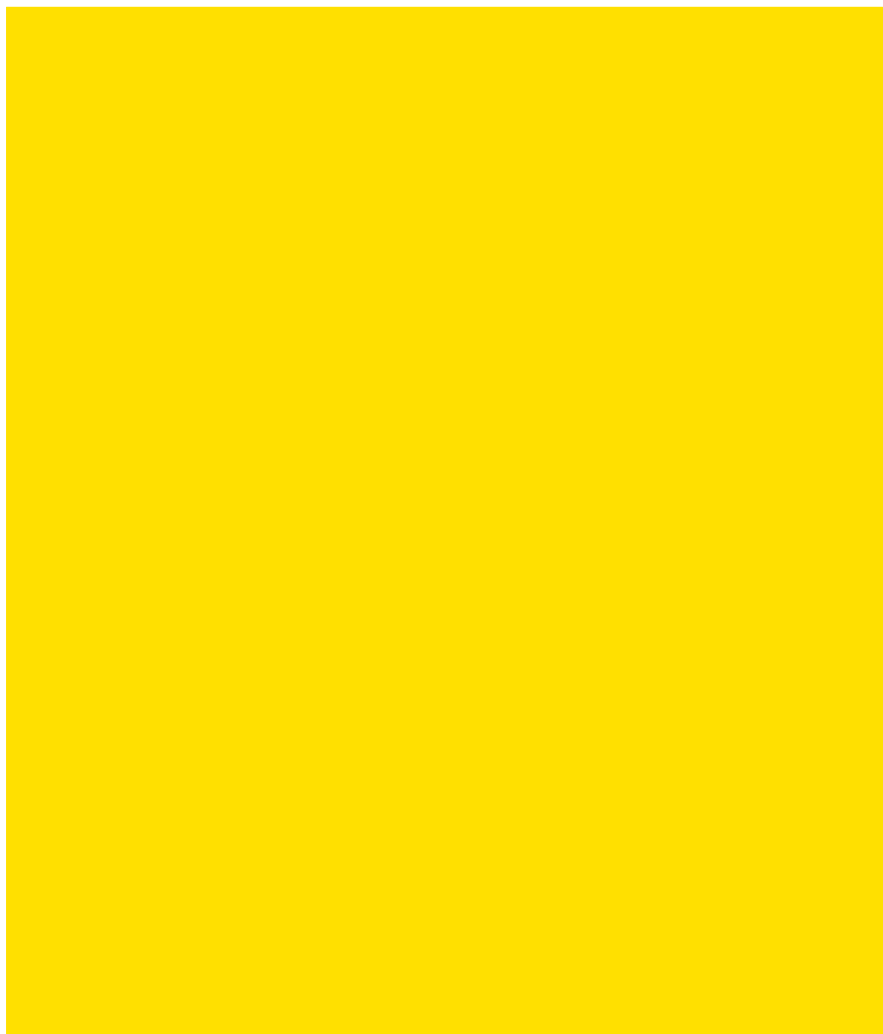
Revisão: Ana Siqueira

NOTAS

* Texto originalmente publicado no nº642 da revista *Cahiers du Cinéma* (fevereiro de 2009, p. 24-26), na ocasião do lançamento do filme *Z32*.

1. Instrumento cortante em uma das extremidades usado principalmente por escultores e gravadores. N.T.

2. Em crítica literária, Bildungsroman, em alemão, “Romance de formação” designa o tipo de romance em que é exposto, de forma pormenorizada, o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de um personagem. N.T.



CONTEMOS UM PAÍS, O NOSSO*

Jean-Michel Frodon

Na cozinha de Avi, Ali e Avi. E a câmera. Avi filma Ali. Ali fala com Avi – e com a câmera. Ali está preocupado quanto àquilo que Avi e a câmera irão mostrar dele, pelo que o farão dizer, talvez, apesar de sua vontade. Isto porque Avi tem o poder, ele é o diretor, embora os dois sejam os atores, e os personagens. Então Avi faz um acordo com Ali. Vamos decidir tudo juntos. É um trato, um pacto de confiança, de amizade, de respeito, de trabalho.

163

É o começo de *Uma vez entrei num jardim*. Filme curioso, até mesmo para um filme de Avi Mograbi. Há mais de 15 anos (*Como aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon*, 1997), Mograbi inventa dispositivos de inteligência crítica da situação em sua região – Israel, a Palestina, o Oriente Médio – associando pesquisa documental, performance, comédia burlesca na qual ele é o palhaço teimoso, até o recente e admirável *Z32* que mobilizou, além disso tudo, surpreendentes efeitos especiais. Mas jamais o cineasta havia ido tão longe no deslocamento dos códigos, na desestabilização de lugares estabelecidos e na definição do estatuto dos participantes na existência do filme.

Desestabilização de lugares estabelecidos, definição do estatuto dos participantes: é exatamente o tema do dito filme, mas em uma escala bem diferente. A da

história de uma região que, até há pouco tempo, foi possível – e altamente desejável – percorrer em todos os sentidos, e que hoje está bloqueada por tempo indeterminado. Daí a importância da cena inaugural, a importância de um lugar comum, íntimo (a cozinha) e compartilhado por um judeu e um árabe. E neste quadro, para começar, se trata de palavras, da imagem do outro, e de confiança.

Eles se conhecem bem, e há muito tempo. Eles conversam primeiro em hebreu, mas Ali é o professor de árabe de Avi. Um e depois o outro, quando as circunstâncias assim justificarem, mudará de língua. Aqui acontece algo que sonharíamos ocorrer com mais frequência: as legendas fazem diferença. Elas são brancas para o hebraico, amarelas para o árabe. E, para um espectador que não fala nem uma língua nem a outra, isso é acolhedor, ao mesmo tempo em que representa a partilha de um desafio. É a isso que o filme está sempre se confrontando: a invenção de um território comum, um território que pode “obviamente” ser multilíngue.

Este território imaginário é onde se encontra a Beirute em que vivia a família de Avi Mograbi

nos anos 30, onde vivia a família de Ali Al-Azhari antes de 1948. Nenhum dos dois pode mais ir para casa. Trata-se de um mundo que existiu, e que desapareceu. De forma divertida e emocionada, os dois homens desenterram suas ruínas, descobrem seus vestígios. Eles contam histórias desse outro espaço-tempo, e seus discursos engendram uma utopia: um espaço-tempo alternativo, que vem assombrar o aqui e agora, suas opressões, seus bloqueios, sua tristeza profunda como a voz da cantora Asmahan.

Com a ajuda de dois aliados sutilmente mobilizados – a esperta filha de Ali, Yasmine, e o discreto porém presente cinegrafista (Philippe Bellaïque) – este “filme de cozinha” (como se diz “música de câmera”), na forma de um melancólico lamento árabe, revela imaginariamente uma imensidão, que protesta contra todos os *checkpoints*, os muros da vergonha, os fundamentalismos e as censuras, zombando abertamente de tudo isso, assim como zomba de sua própria falta de recursos materiais. Uma velha lista telefônica, um filme super-8, portadores de um drama longo porém tão próximo, fotos autênticas – ou

não, o que importa? – tornam-se amuletos com poderes obscuros e perturbadores. A emoção partilhada pelos dois homens diante das agitações da praça Tahrir em fevereiro de 2011 é um admirável efeito especial político, como o é, de uma forma diferente, esta paixão súbita por uma mulher árabe que o cineasta israelense declara, e que imediatamente se torna uma nova dimensão do eterno confinamento dos corpos, das ideias, dos sentimentos, das palavras e dos sonhos que evoca *Uma vez entrei num jardim*, jardim agora perdido. Apesar de que...

Avi Mograbi é demasiado sutil, e demasiado cineasta, para se render a qualquer demonstração que seja: seu filme evoca um passado encerrado, invoca tudo aquilo que, apesar de tudo, ainda continua a unir de maneira subliminar, recalcada, infeliz, os seres e os lugares que formam esta região. Seu filme, para quem sabe escutar, não é nada menos que um delicado apelo por uma ideia diferente daquela que ainda domina de forma absoluta as estratégias políticas, tanto dos palestinos e de seus apoiadores quanto dos israelenses entrincheirados atrás de seus muros

e de seu domínio de ferro. O “jardim” com o qual o filme sonha é o oposto das divisões territoriais, das ideologias “dois povos, dois países” - quando são 10 e 100 povos que coabitam e se enfrentam na região. Ideia que, se não é nova, ao menos hoje parece enterrada, ultra-minoritária, o fim do isolamento generalizado dos territórios das tribos dos filhos de Abraão, cujos calendários conviviam sobre as efemérides de outrora, é o verdadeiro sonho do filme. E ele não tem nada de nostálgico.

Tradução: Débora Braun

Revisão: Ana Siqueira

165

NOTAS

* Texto originalmente publicado na coluna *Projection Publique* da revista digital *Slate.fr*, em 30 de julho de 2013.



ENTREVISTA COM AVI MOGRABI*

Sempre um filme por fazer, um filme em processo, a “narrativa das dificuldades encontradas para realizar um filme” (Jean-Louis Comolli) ou, como você escreveu, “o filme como seu próprio making of”. Esta forma permite que a narrativa fílmica abrigue os percalços e as reflexões sobre o processo, mas também retira o cineasta do lugar do “sujeito suposto saber”, como escreveu Cyril Neyrat. Dúvida, hesitação, impotência, auto-ironia e a sombra do fracasso estão sempre rondando o personagem de Mograbi em seus filmes. Em que medida essas narrativas retratam veridicamente os seus “processos”? Trata-se realmente de um “making of”? Quando você diz, na ementa da oficina, que se trata de “um filme com a participação do cineasta não sendo ele mesmo” parece sinalizar que Avi Mograbi se torna um personagem, e que é feito um desvio pela ficção.

Sim, o filme de fato torna-se o seu próprio *making of*. Algumas vezes de modo mais significativo do que noutras. Porque eu acho que o que acontece quando você sai para fazer um filme na realidade, com a realidade, é que você descobre coisas conforme você segue. Pois uma coisa é imaginar um filme sentado no conforto da sua sala de estar, isolado do que se passa lá fora, e a outra é mer-

gular na água e perceber que aquilo o que você imaginava ou assumia é ligeiramente diferente – às vezes enormemente diferente – de como as coisas realmente são, na realidade. E, também, uma vez que você se posiciona com a câmera, na realidade, a realidade começa a te responder, e isso certamente conduz a várias reflexões e várias mudanças ao longo do percurso.

Quando eu fui filmar *Agosto*, eu pensei que procuraria a violência acontecendo lá fora, nos lugares públicos, e de repente percebi que a violência, a agressão, estavam na verdade acontecendo entre os sujeitos, as pessoas que estavam sendo filmadas e a câmera. Claro que foi uma grande decepção, a princípio, pensar que eu havia perdido totalmente o foco, mas levou algum tempo até que eu percebesse que aquilo, na verdade, e de um modo estranho, satisfazia o que eu estava procurando, ainda que de uma forma totalmente outra da que eu estava de fato planejando ou esperando. Então, isso também provocou ideias, quando eu cheguei nas partes ficcionais, sobre o conteúdo dos momentos domésticos filmados no estúdio, que lidam várias vezes com a insuficiên-

cia do realizador em conseguir o material que ele buscava encontrar ou, se preferirem, que a sua vida num certo momento se encarrega, decide ou propõe que ele deveria estar buscando... Claro que *Agosto* talvez seja o mais fácil dos exemplos, no qual o meu personagem real não existe, e eu criei uma narrativa doméstica, com três personagens, todos eles encenados por mim, e que, claro, é por um lado uma reflexão sobre a violência lá fora, mas por outro lado um pensamento sobre fazer um filme sobre a violência. Então, em outros filmes onde eu estou menos exagerado, onde eu supostamente apareço como eu mesmo, é sempre, por diversas razões e estratégias diferentes, uma versão de mim mesmo. Eu mesmo reescrito para o filme, na maioria das vezes politicamente mais tênue do que eu realmente sou, com o intuito esperançoso de acessar a audiência e permitir que ela se identifique com o personagem e seus dilemas.

Difícil imaginar uma produção documentária tão política quanto a sua. E, no entanto, quanto pensamos no cinema militante, engajado ou de denúncia, lembramos uma “gravidade” que seu cinema frequentemente exorciza. Nele, as situações filmadas “em direto” são indagadas,

distanciadas, colocadas em perspectiva pelas sequências “ficcionalis” (como aquelas nas quais você atua). Em filmes como “Z32” e “Agosto”, sobrevém mesmo uma dimensão de estranheza, por vezes cômica. Você considera o seu cinema politicamente “engajado”? (como lemos em um dos tópicos da ementa da oficina?) Em que sentidos? Que papel o humor desempenha aí?

Sim, eu de fato considero os meus filmes politicamente engajados. Mas o que deveríamos diferenciar são filmes politicamente engajados e filmes politicamente “efetivos”, o que é algo de que eu duvido. Não tenho certeza se meus filmes são politicamente efetivos. Se eu devo considerar como meus filmes contribuíram ou se engajaram na transformação da realidade, bem, a realidade que eu vejo só muda para pior, então eu espero que os meus filmes não tenham contribuído para esse processo. Mas há sempre esperança de mudanças para melhor, quero dizer, o que significa engajamento político? Alguém que está frustrado com aquilo que está se passando, com a realidade que encontra diariamente, e que decide fazer alguma coisa a respeito. Alguns vão para a política diretamente, isto é, se tornam políticos

ou algum outro tipo de ativista, e outros decidem fazer filmes porque isto é o que eles sabem fazer ou como conseguem se expressar. Então meus filmes, todos eles ou quase todos eles, são definitivamente engajados politicamente. No meu ponto de partida, ainda no início dos anos 1990, ou melhor, no final dos anos 1980, eu esperava me tornar um fator, ou como dizer, uma fração no discurso social e, neste sentido, os meus filmes são definitivamente engajados politicamente.

Não consigo ver o problema em ser cômico aí, quero dizer, o fato de que estamos lidando com assuntos sérios não significa que não possamos ser irônicos ou sarcásticos sobre eles, ou que você não possa conduzir esses temas ao absurdo, em que eles se tornam engraçados e, às vezes, até hilários. Se você consegue afirmar o seu ponto, por que não? Em Israel, onde muitas famílias são descendentes dos sobreviventes do Holocausto, há várias piadas sobre o Holocausto, que pessoas em outros lugares, tenho certeza, se sentiriam um pouco estranhas fazendo. Mas para as pessoas aqui, que são sobreviventes ou descendentes de sobreviventes, as pessoas que são as vítimas, rir

da sua miséria é uma coisa que acontece bem frequentemente. Acho que é a mesma coisa que se passa na sociedade palestina. Você pode ouvir várias piadas palestinas sobre a ocupação e é claro que aquelas piadas zombam dos ocupadores, mas dos ocupados também, e eles parecem pensar que isto, por si só, é uma boa ideia.

Em muitos de seus filmes, a cena está sob permanente ameaça: as pessoas não querem ser filmadas. Cobrem o visor da câmera com as mãos, se escondem, exigem que você a desligue. A cada filme, escreve Comolli, “parece mais difícil filmar os cidadãos israelenses que estão menos dispostos a serem filmados”. Essa reticência e hostilidade parecem revelar uma experiência social explosiva, sob permanente tensão, e impedem a observação distanciada: Mograbi está frequentemente em cena, debatendo e negociando o próprio filme. Em comentário à influência do cinema direto, você já afirmou que seria menos uma “mosca na parede” do que uma “mosca na sopa”. Como lidar com a adversidade, do ponto de vista prático e do ponto de vista ético? Em cena, prefere portar ou não portar a câmera?

Bom, fato é que eu carrego uma câmera. Não carrego uma câmera sempre, mas carrego quando saio para fazer um filme e, uma vez que a câmera está presente em certas situações, ela provoca respostas que são, às vezes, muitas vezes, hostis. E num certo sentido você pode dizer que é uma captura direta da sociedade israelense, o fato de que filmo momentos delicados – ou, às vezes, nem mesmo tão delicados, se você reparar, em *Agosto*, vários momentos não são nem um pouco delicados, mas as pessoas os tornam delicados pela hostilidade à câmera. Mas é claro que quando você captura ou tenta capturar estes momentos, esta sociedade se torna cada vez menos tolerante a esta opção, e as pessoas, pessoas anônimas, sentem que têm que defender o nosso país ou a nossa agenda, embora elas não saibam realmente quem eu sou ou o que pretendo fazer, quero dizer, eu não pretendo me fazer de ingênuo, eu sou uma pessoa crítica, mas em geral quando as pessoas se opõem à presença da minha câmera, elas não sabem de fato quem eu sou e qual é a minha agenda. Então... Como eu lido com isso? Bom, eu não estou fazendo nada terrível, não estou provocando nenhuma violência. Eu acho

que o papel da minha câmera é continuar documentando e procurar maneiras de contornar a relutância da realidade a ser capturada.

Na reflexão de Jean-Louis Comolli sobre “como filmar o inimigo”, “Como aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon” ocupa lugar destacado. Se neste longa-metragem o “inimigo” está “encarnado” na figura emblemática do influente político israelense, em trabalhos posteriores ele aparece menos preciso, multiplicado, disseminado ou difuso, mais difícil de “capturar”. Os desafios de “filmar o inimigo” se recolocam com a mesma intensidade nos filmes posteriores? Seriam “inimigos” os cidadãos israelenses que se recusam a serem filmados (em “Agosto”), ou os soldados que, em “check points” na Faixa de Gaza, exigem que você desligue a câmera (em “Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos”), ou o ex-soldado israelense de “Z32”? Há limites (éticos, estéticos) para a posta em cena do inimigo?

Bom, é difícil definir quem é o inimigo. Eu definitivamente não acho que a pessoa na rua ocasionalmente descontente por ser filmada seja o inimigo. Também não estou certo se os solda-

dos nos *check points*, como em *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, se eles são “o” inimigo. Eles são ferramentas dos inimigos e também, de certo modo, vítimas eles próprios, mas é claro que eles, como outros perpetuadores, tinham a oportunidade ou a opção de pensar e repensar no que estão fazendo e talvez decidirem por não participar, se recusarem, não servirem, mas isso exige um pouco de coragem... Mas eu não diria que quando saio para filmar os soldados no *check point* eu esteja indo filmar o inimigo, eu nem mesmo estou indo filmar os soldados no *check point*, estou indo filmar o *check point*, a situação, e tentar criar ou dar corpo a algum tipo de sentido para as palavras ‘ocupação’ e ‘controle da população civil’. Sharon, de fato, Ariel Sharon, é o inimigo. Ele era provavelmente o político mais perigoso do Oriente Médio, ele mudou o Oriente Médio para sempre, ele apagou a possibilidade de solução pelos dois estados e nos trouxe o que temos hoje, uma certa versão do *apartheid*, a solução por um estado no qual três milhões e meio de palestinos não têm nenhum direito... Então ele é definitivamente o inimigo. Então, de novo, eu apontaria minhas lentes para ele, mas ele é o inimigo e

eu estou enfrentando meu inimigo por meios não violentos. *Z32* é, num certo sentido, muito similar ao Sr. Sharon, mas é um peão. Sharon é um mestre criminoso de guerra e *Z32* é um peão, alguém que, ainda que posteriormente tenha considerado ter cometido um crime, não prestou muita atenção ou não dedicou muito tempo para pensar no que estava fazendo e derramou sangue inocente para somente depois se arrepender. Mas, ainda assim, ele é apenas um reflexo em miniatura do que o Sr. Sharon fez. Então quando eu fui filmá-lo, isto trouxe uma série de dilemas, permitir que ele tivesse um abrigo no meu filme, permitir que ele se conciliasse consigo mesmo, por trás das minhas máscaras, bom, isso foi um grande dilema.

Nesse sentido, “Uma vez entrei num jardim”, seu filme mais recente, realiza um expressivo deslocamento. Você compartilha a cena sobretudo com um amigo palestino. Como você avalia essa inflexão e a experiência de filmar entre aliados?

Uma vez entrei num jardim de fato é um filme muito diferente de todos os anteriores, porque foi a primeira vez que eu comecei um projeto não

porque eu estivesse frustrado ou com raiva de algo ou de alguém, mas de um outro ponto de vista... o filme não era motivado por alguma fúria ou necessidade de descarregá-la. E Ali, porque Ali era de fato um bom amigo, e eu sabia que o que nós faríamos, isto é, tudo o que você vê no filme entre Ali e eu é totalmente espontâneo... Eu sabia quem era Ali, qual era sua capacidade, suas habilidades... Eu sabia que ele era um bom contador de histórias, que era um ator frustrado... E eu me engajei nas filmagens com Ali com muita liberdade, o que também era diferente, quero dizer, eu não tinha nada do que ter medo. Aquele era um ambiente protegido e a pior coisa que poderia acontecer era não resultar muito interessante, o que, esperançosamente, não seria o caso. Eu acho que é um momento maravilhoso poder mudar o seu *modus operandi*, a maneira como você está habituado a fazer um filme, para um outro modo no qual você vem com um espírito totalmente diferente, com incentivos diferentes... Em alguns dos meus filmes você pode dizer que eu estava tentando me assegurar de que houvesse uma linha entre mim e o que acontece diante das minhas lentes, mas aqui eu definitivamente

te não queria nenhuma fronteira entre eu e Ali ou entre a minha câmera e nós dois e, é claro, Yasmine, sua filha. Então, sim, eu espero ter outra oportunidade de filmar as pessoas com quem me identifico e que são generosas o suficiente para compartilharem comigo.

Como os governos israelenses (e os mecanismos de financiamento ao cinema) lidam com o seu questionamento e combate fílmico permanentes das políticas do Estado de Israel (notadamente, para com os palestinos)? E como seu trabalho foi e tem sido recebido em seu próprio país? (em termos de audiência e resposta crítica?).

O governo de Israel não lida com meus filmes. Eu tenho certeza que a maioria dos meus filmes passam despercebidos pelo governo de Israel. O que é curioso, porque todos os meus filmes também são financiados por fundações independentes que são financiadas com dinheiro estatal, dinheiro público. Isso é uma coisa interessante em Israel porque, se você é judeu, você tem uma liberdade total de expressão, você pode dizer quase tudo o que quiser, não há nenhuma censura, e você pode ainda ser financiado com

dinheiro público, dinheiro que vem do bolso dos contribuintes. Mas há também a liberdade de não escutar, que é também uma ótima ferramenta democrática, e acho que muitas pessoas recorrem a esta ferramenta com frequência. Normalmente, os críticos de cinema costumam receber bem os meus filmes, às vezes mais, às vezes menos, alguns filmes mais e outros menos, mas em geral eu tenho boa recepção entre os críticos de cinema. Mas o que me desaponta é que meus filmes, nem mesmo *Z32* ou *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, não chegam a ultrapassar a seção “cultural” dos jornais para a seção “social”, e eles nunca chegam a alcançar um reconhecimento mais amplo ou criar o debate público, que é o que de fato eu procuro. Por isso eu não posso dizer como o público israelense recebe os meus filmes... eles foram exibidos em sessões de cinema-teca ou transmitidos em pequenos canais a cabo de documentários que possuem um número limitado de espectadores e, devido ao modo de funcionamento dos canais a cabo, nem todo mundo vê, digo, não é como na TV comercial que o país inteiro assiste ao seu filme. Então nunca há o burburinho do dia seguinte à exibição dos

filmes... O fato de que os filmes nunca tenham sido debatidos nas seções sociais dos jornais é um bom indicativo de como eles não penetram o discurso social.

Filmes como “Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos” adquirem enorme complexidade pela maneira como materiais documentais heterogêneos (registros feitos em Israel e na Faixa de Gaza) são relacionados na montagem. Qual peso você atribui à montagem em seus processos de trabalho? Como costuma proceder do ponto de vista prático? (monta durante a filmagem? reserva muito tempo à montagem?)

Eu não edito durante as filmagens. Não só não edito como me recuso a assistir o material. Durante o período em que estou filmando eu percebo, em certo momento, que filmei o suficiente e é claro que eu me lembro de muitas coisas que filmei e que sei quais delas são boas ou não, mas eu me recuso a assisti-las ou a tentar criar construtos editoriais enquanto estou filmando. Por exemplo, *Avenge But One of My Two Eyes* levou um ano de filmagem, indo aos territórios ocupados dois ou três dias por semana, o que, você pode

imaginar, dá cerca de 150 dias de filmagem que terminaram em duzentas e quarenta horas de material, cuja maioria evidentemente não era nada, e que eu assisti inteiramente só depois de concluir as filmagens, e só então comecei a criar os construtos opcionais de edição.

Bom, eu acho que a edição durou muito tempo ou a minha edição dura muito tempo, porque, enquanto edito, faço pausas e decido deixar o material por um tempo e permitir que novas ideias me ocorram semanas depois, quando retorno a ele. Então eu acho que *Avenge* também levou cerca de um ano para ser editado. Mas, vocês sabem, eu edito em casa. Então, às vezes eu edito por uma hora e paro e às vezes edito durante dezesseis horas seguidas, sem parar. Então não é como trabalhar no estúdio, porque eu edito sozinho, faço o meu próprio tempo e possuo total controle sobre o trabalho, porque não há pressões de produtores ou donos de estúdio para seguir com o filme e concluí-lo.

Tal como durante a Segunda Guerra Mundial, as imagens chocantes da guerra Israel-Palestina (por exemplo, com corpos de crianças

mortas pelas armas) nos colocam diante da questão: até que ponto é justo/legítimo e eficaz filmar/fotografar tais situações e divulgá-las, como meio de mostrar o horror e a violência desta guerra? Se filmar/documentar já é ficcionalizar, qualquer filme (de ficção ou documentário) “atenuaria” o horror da guerra?

Pessoalmente, eu não me engajo em filmar os corpos de crianças assassinadas. Há, na última tomada do meu filme *Happy Birthday, Mr. Mograbi*, uma imagem de arquivo de uma pessoa morta, mas ela aparece lá por meio segundo, deliberadamente, é claro. Eu não tenho nenhum problema com aquilo que vocês podem chamar de “imagens chocantes”. Em primeiro lugar, é importante mostrar o horror e a violência da guerra, de modo que as pessoas venham a saber, pois quando não vêem pensam que não está acontecendo... Quando não é visual é fácil imaginar que, na realidade, não é tão mal assim... Mas é claro que a questão é sempre o que você faz com isso e que tipo de integridade tem a mente da pessoa que coloca aquilo no cinema. Mas essa é uma questão que diz respeito a tudo. Sempre, no documentário e na ficção, a integridade do reali-

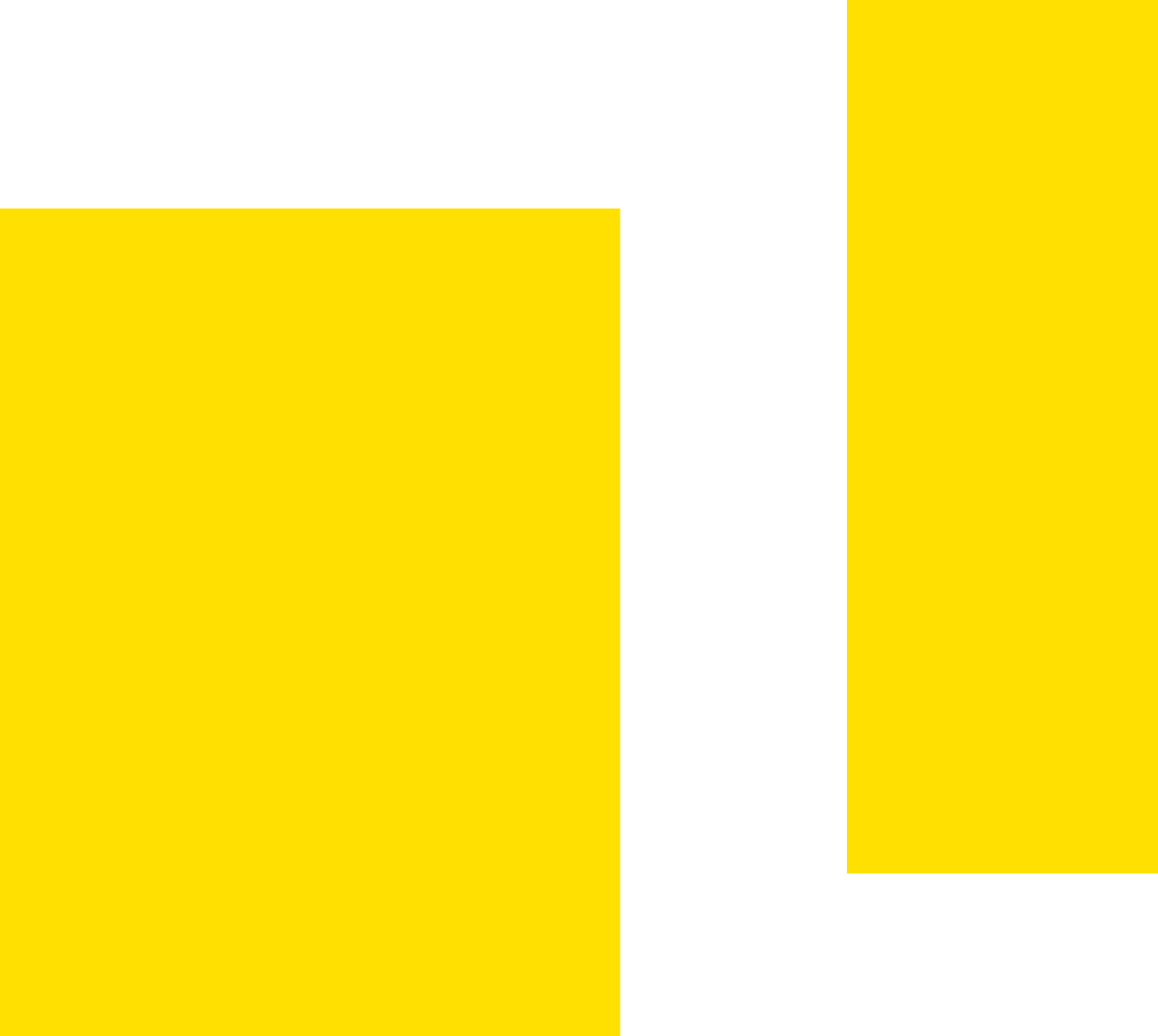
zador é provavelmente mais importante do que seu talento, capacidades ou acesso ao material. Antes e acima de tudo, temos alguém contando uma história em que temos que poder confiar, sentir que estamos nos entregando em mãos éticas e responsáveis. Então usar o material de guerra, o material do horror, não é o problema. O problema é como está sendo usado e que tipo de botões se está tentando acionar... E, como é provavelmente muito claro, filmes de guerra ou sobre eventos horríveis podem ser bastante humanos, mas também absolutamente pornográficos, como qualquer história humana.

Bem, muito obrigado! Espero ter respondido às suas perguntas generosamente. Espero vê-los em Belo Horizonte, em breve. Até logo!

Tradução: **Roberto Romero**

NOTAS

*Enviamos as questões por email, e Avi as respondeu através da gravação de arquivos de áudio, que foram aqui transcritos e traduzidos. As questões foram propostas por Cláudia Mesquita, Marcelo Pedroso, Paulo Maia e Ruben Caixeta de Queiroz.



DEIXEM ESSAS CRIANÇAS EM PAZ: O MAFUÁ E O CINEMA NA ESCOLA

Cezar Migliorin

Quando o cinema vai para a escola, é a própria noção de cinema que se problematiza, sobretudo quando nos perguntamos sobre as migrações do cinema, sobre os caminhos de um cinema expandido. Neste texto, para pensar esse trânsito do cinema na escola, nos questionamos sobre o lugar do mestre nessa relação, sobre o que fazemos na escola, nós, professores e pesquisadores formados com e pelo cinema e, principalmente; o que podemos pedir ou esperar dos alunos, uma vez que o cinema vai para a escola?

177

A máquina cinema fricciona outras máquinas

Quando o cinema sai da sala, do escuro e do ingresso pago, ele se multiplica em formas e dispositivos que as artes visuais estão constantemente renovando: múltiplas telas, projetores móveis, intervenções dos espectadores nas imagens e nos sons, reorganizações do espaço e do tempo dos espectadores. Entretanto, gostaria de pensar aqui na passagem do cinema pela escola também como um cinema expandido. Mas que se expande naquilo que o cinema inventou de mais potente em sua história: formas de ver e inventar o mundo.

Falar em migrações, expansões ou pós-cinema, não constitui um problema técnico, mas modos de operação no, e com, o real. Nos interrogamos então em como a máquina cinema tenciona outras máquinas que atravessam processos subjetivos, políticos e de grupo, ou seja, como a existência do cinema em uma comunidade afeta a própria comunidade, não porque narra isso ou aquilo, mas porque há uma forma de o cinema mobilizar o real que afeta o próprio real. O cinema na escola é assim menos um problema de uma migração do cinema para um outro espaço do que uma operação no interior do tempo e do espaço da escola. Explicito tal princípio, por entender que quando o cinema chega na escola o que ele traz - com sua história, com os filmes - é antes um modo de tornar o mundo pensável que perturba o pensável do que não é cinema: nós mesmos, a escola. O cinema traz um modo de fazer relações entre imagens, sujeitos, discursos, objetos, narrativas que transfiguram, por assim dizer, outros espaços e relações; no caso, a escola. Antes de apresentar conteúdos, as possibilidades discursivas e sensíveis, o modo de ser-mundo do

cinema provoca, intensifica e potencializa o que a educação inventa.

Há uma primeira hipótese central para desdobrar as questões apresentadas acima, em torno dos lugares de professores, estudantes, do cinema e da própria escola. Quando o cinema vai para a escola, é a partir dele mesmo que podemos ensaiar um papel político que ele pode ter nesse novo espaço. Em outras palavras, é uma prática político-cinematográfica que nos fornece os instrumentos para sua dimensão política na educação; uma prática pautada pelo princípio da igualdade das competências e das inteligências.

Para isso, a história do cinema possui uma enorme generosidade de formas, meios e dispositivos, acolhendo processos e inventividades as mais heterogêneas. O primeiro aporte igualitário que o cinema tem a nos dar é a forma como ele é essencialmente um lugar habitável por um qualquer, tanto como espectador, como realizador.

Da generosidade igualitária do cinema

Um dia, na escola, o menino quieto, silencioso, calado, frequente motivo de preocupação para pais e professores, pegou a câmera e filmou a irmã dormindo durante seis horas. Não conhecia Andy Warhol.

O outro, sem que ninguém visse, prendeu a câmera na roda da bicicleta e deu uma volta e meia no quarteirão. Foi repreendido, baixou a cabeça e pensou em amarrar a câmera em um elástico e deixá-la cair do alto do prédio. Não conhecia Michael Snow.

A menina sentou na cama, enquadrrou seu joelho com tal proximidade que não podíamos ver ao certo de que parte do corpo se tratava. Tirou seu diário da gaveta e o leu lentamente, durante 40 minutos. Foi difícil. Mostrou só para a professora, que preferiu não exibir para o resto da turma.

— Você está se expondo demais!

Não conhecia Sadie Benning.

O menino ligou e desligou a câmera muitas vezes enquanto filmava o palhaço no circo, filmou

pouquíssimos segundos de cada vez. Ele não conhecia Jonas Mekas.

A outra juntou os amigos adolescentes e reence-nou uma festa. Todos atuavam, mas tudo parecia muito real. Nunca mostraram para ninguém. Não conheciam Larry Clark.

Eduardo sentou na frente da avó e conversou com ela.

A história do cinema traz a riqueza de acolher os processos criativos e subjetivos mais extravagantes. Circular por essa história é transitar entre nomes de realizadores, países e escolas que se cristalizam, mas é, antes de tudo, inventar para si, para aquele que deseja o cinema como forma criação e descoberta de mundo, um traçar momentâneo entre tantas linhas possíveis, entre tantos gestos que, por vezes encobertos por histórias hegemônicas, se apresentam ávidos a serem renovados, reinventados.

Deixar os alunos em paz

Quando chegamos na escola com o cinema, não é para formar cineastas, não é para transformá-los

em consumidores de cinema, não é para livrá-los das drogas, não é para apresentar um conteúdo funcionalizável. Se com o ensino de arte não temos um norte - nem a história, nem o mercado, nem a comunicação, nem a revolução - o que podemos pedir como resposta para estudantes quando chegamos com o cinema?

A resposta é simples: de preferência, nada.

Talvez não possamos dizer o mesmo sobre o ensino de física ou história, mas se há uma dimensão propriamente política na presença do cinema na escola, hoje ela passa pela possibilidade de um encontro entre inteligências e capacidades igualmente potentes entre estudantes e professores. E dizer que há uma igualdade impõe à relação a impossibilidade de uma divisão entre aquele que sabe e aquele que não sabe. Uma igualdade que impossibilita que o mundo de um funcione como paradigma para o mundo do outro. Uma igualdade radical que esvazia as intenções e objetivos claros que o cinema pode ter na escola, assim como impossibilita as previsões e organizações dos efeitos que a arte pode ter sobre os sujeitos - Vertov seria outro de nossos amigos.

Deixar as crianças em paz significa quebrar uma linha reta entre as ações de educadores e as respostas de educandos. Há nesse gesto um verdadeiro silêncio, uma espera, uma falta de intenções que mimetizam o cinema político pautado pela possibilidade de estar à altura da experiência do outro sem que o espectador seja uma “vítima” das imagens.

Mas, se não podemos pedir respostas, se não podemos indicar um caminho, se não temos a chave para a liberdade do estudante na experiência com as artes, em suma, se não podemos hierarquizar uma relação e fazê-los agir, pensar ou sentir, que pode então o cinema na escola?

Podemos em primeiro lugar partir da democracia, não como algo a ser atingido, como um *telos*, mas como uma prática, imediatamente igualitária. Um princípio e um fim em si mesmo em que a igualdade de competências seja colocada à prova na sua própria prática. Mas, essa igualdade não é simples! A igualdade não é entre indivíduos. É nessa complexa igualdade que gostaria de desenvolver meu argumento.

O que pode o outro?

Recife, início de maio de 2014.

Projeto Inventar com a Diferença.

Chegamos na escola com o mediador Caio Sales em uma turma de alunos de 10 a 12 anos. Naquele dia, Caio e o professor Alberto programaram fazer o Minuto Lumière no Conjunto Habitacional do Cordeiro, que fica ao lado da escola, onde a maioria dos alunos mora. Na chegada, uma turma agitada recebeu o mediador com abraços e muito empolgada: Queremos armar o tripé! Onde está a câmera?, diziam os alunos.

Com a turma sentada, Caio disse: Vamos fazer um plano. O que é um plano? Rapidamente os alunos responderam: o que se filma entre o ligar e o desligar da câmera.

Para o Minuto Lumière, fomos para o Conjunto Habitacional, espaço, construído para receber os moradores que foram despejados de suas precárias moradias em Brasília Teimosa. Logo que chegamos no Conjunto as crianças foram orientadas para não passar da lanchonete que fica logo na entrada do bairro. Eu fiquei responsável

por um grupo de cinco meninas. Quando começamos a escolher o lugar para fazer o plano, duas meninas ficaram muito inquietas, pedindo que fôssemos ao conjunto número 20. Elas diziam: nós conhecemos tudo aqui, não faz sentido filmar apenas na entrada do conjunto. Uma delas dizia enfaticamente: se é pra inventar com a diferença é preciso ir lá pra dentro! Aqui todos conhecem, não tem diferença. Na hora, apenas aceitei as nossas próprias regras, a dos adultos. Disse que combinamos que iríamos filmar apenas na rua de entrada do Conjunto. Evidentemente eu recolocava o lugar do professor como autoridade. O que a menina estava me dizendo era: aqui eu conheço. Esse lugar eu domino. Minhas capacidades aqui dentro são enormes!

Para esse exercício, estávamos os três, cada um com as suas inteligências e capacidades naquele lugar. Caio e eu com a câmera - com o cinema -, o professor como uma referência para as meninas e os alunos como verdadeiros conhecedores daquele território. Nesse momento estava claro - ou melhor, ficou claro depois para mim - que havíamos inventado efetivamente uma cena de

igualdade de capacidades. Infelizmente, no calor da hora, a autoridade foi mais forte e não respeitamos a possibilidade daquelas meninas compartilharem conosco, plenamente, o conhecimento, a inteligência que elas têm sobre o território. Nesse caso estávamos com plena condição de vivenciar essa igualdade.

O mafuá

A igualdade de competências não significa a igualdade entre sujeitos onde todos podem as mesmas coisas. A igualdade é antes a entrada de sujeitos, máquinas e tradições em um emaranhado sem fora, em um aparente caos formado por objetos e sujeitos de muitas naturezas.

Um mafuá. Uma bagunça de ordens momentâneas.

O mafuá é uma bagunça que não para de encontrar ordens passageiras, acoplamentos momentâneos e instáveis.

— Deixei os óculos ao lado da torradeira. Montagem surrealista. O dicionário está embaixo da tela do computador.

— Samambaia não é cabana, menino!, diz a mãe.

— Tira essa cueca da cabeça!

— Quem mexeu na minha bagunça?

O mafuá está em toda parte, conectando o inco-nectável, fazendo do encontro o princípio para o acontecimento. O mafuá é a própria operação do pensamento; não um lugar, mas o que se constitui nas aparições quando algo é pensado, quando uma ordem qualquer se estabelece, quando uma forma se materializa. Mas ele é a forma e o desforme, a ordem e o caos. O acoplamento necessário para o mundo andar e a complexidade hiperconectiva.

Mas, lembrando: por que precisamos dessa noção de mafuá? Ele facilita pensar a potência inventiva de uma sala de aula - espaço em que um acontecimento pode se dar - e a potência igualitária do encontro na escola com o cinema. Princípios básicos para uma ação política que passa pela criação e pela igualdade. O mafuá é também um baile popular, uma feira com jogos, uma festa, um enroscar-se que não deixa de ter uma sensualidade não familiar, sem casais, sem

linha reta. É nesse sentido, de um encontro menor e desordenado, como em Manuel Bandeira em 1948, em seu Mafuá do Malungo, com o delicioso subtítulo Versos de circunstância. O mafuá é um enroscado com pontos de convergência e ordens circunstanciais, sem divisões e partilhas preestabelecidas - e se tudo correr bem - com algo de carnavalesco e festivo.

Como na cabeleira de Sweat Lou Dunbar, dos Harlen Globetrotters, desenho animado dos anos 70, de onde uma quantidade desmesurada de objetos podia sair sem alterar o recipiente sem limites espaciais. Na superfície do mafuá um não-sei-o-quê de possíveis está sempre à espreita. Um mafuá pode ser um verdadeiro bololô de onde sai de tudo, ele é um espaço infinito. Sua forma não é verdadeiramente uma forma, mas um objeto ao mesmo tempo de passagem - de um objeto a outro -, ele pode ser cabelo, bolsa, foguete, mas ao mesmo tempo recipiente sem hm. Em Minas Gerais costumam chamar de trem: nome para o que não tem nome, coisa que remete a todas as coisas. O mafuá traz uma dimensão quase mágica por não estar preso a ordens temporais e

espaciais. O que se atualiza é um susto, um lapso, um aparecimento sem orquestração: a criação atravessando sujeitos e objetos em velocidades não mensuráveis pelo espaço. Na possibilidade de mundos impossíveis e de durações no instante.

O primeiro argumento: nas artes, no cinema, o conhecimento em sala de aula depende de um mafuá que coloca em relação saberes, palavras e tecnologias frequentemente em bagunça, desordem, mas tal desordem é apenas um estado necessário para a não hierarquização dos objetos, linhas e saberes. Quando fomos para o Conjunto com as meninas inventamos o mafuá, ao mesmo tempo, tivemos dificuldade em vivê-lo plenamente. É dessa tensão instável que novos acoplamentos inventivos, de indivíduos e grupos, se fazem. E é desse agrupamento festivo que o que se materializa ou se atualiza é excessivo ao imaginável por qualquer uma das partes. No mafuá a posição dos sujeitos e dos objetos não antecede a pragmática.

O cinema nos dá uma estranha régua e compasso da desmesura.

Podemos voltar agora à igualdade entre objetos e sujeitos como um princípio de igualdade em que cada ser é um mafuá conectivo com a possibilidade de invenção na desordem dessas relações. Todo ser humano é um mafuá. Todo mafuá não tem nem princípio nem fim. A sala de aula é virtualmente um mafuá.

Conhecer e livrar-se de si

Se aprendemos com Foucault sobre a impossibilidade e a injúria de falar pelo outro, foram seus próximos que nos explicitaram a violência das palavras de ordem - mesmo a dos libertários e revolucionários.

Não poder falar pelo outro ou não poder fazê-lo pensar é o princípio do gesto político que parte da igualdade de lugares em um determinado espaço social. A arte política é antes aquela que se faz à altura da experiência sensível do outro, que se faz no silêncio de quem tem o tempo como bem comum e que não se propõe nem a iluminar nem a acordar o seu público. Não seria esse o lugar do cinema na escola? Um lugar que não pretende despertar ninguém, nem iluminar ninguém? É

na escola também que estudantes podem estar sem nenhuma funcionalidade com o tempo que lhes pertence.

Mas somos professores, somos mais velhos, estudamos mais... Não é isso que nos garante um lugar de fala? Não. A palavra de ordem e o poder não cessam de buscar títulos, pessoais e coletivos, que justifiquem as hierarquias e coloquem ordem nesse mafuá, destruindo-o. Então, como é possível falar em igualdade no espaço de educação entre indivíduos tão diferentes?

O que temos - horas de cadeira e teclados - pode ser uma potência conectiva, montamos com mais elementos, temos alguma força de conexão (e talvez muito menos inventividades corpóreas), temos mais livros e filmes para colocar na bagunça. É nesse sentido que o indivíduo é parte e tende a desaparecer no mafuá. Se ele não é o indivíduo que concêntricamente possui os elementos que compõem o todo, é a sua própria bagunça e potência que não lhe pertencem.

Relendo Giibert Simondon, Peter Pai Pelbart nos lembra que o ser desindividualizado é “deslocado

de sua função social, de seu papel”, forjando uma abertura ao transindividual. Na escola, a criança é a inteligência máxima sobre a transindividualidade; ao mesmo tempo, a vida sem papel e sem fim demanda o talento do mestre que, reflexivamente, está implicado na igualdade que o obriga a uma deriva transindividual. O que não é feito sem angústia. A angústia dos bons mestres está diretamente ligada ao desmoronamento de seu próprio ser, para que a igualdade se faça.

Partir da igualdade e livrar-se do lugar do que ordena de fora pressupõe um escorrer sobre si mesmo para que tudo que temos e que nos pertence se torne um não-sei-o-quê comum. A igualdade é feita com a entrada de um indivíduo no mafuá que lhe pertence e não pertence - simultaneamente. O que temos - nós doutores, professores, mestre, velhos - não é um título, mas um tempo e, nos melhores casos, uma força para desaparecer nos fragmentos que nos constituem e que não nos pertencem.

O conhecimento é uma intensidade conectiva entre tempos, espaços e amigos.

Concluindo

Podemos voltar a nossa primeira afirmação sobre o cinema na escola.

Deixem essas crianças em paz.

Ao fazermos essa afirmação, estamos problematizando nosso engajamento com a escola e com a educação em geral. O que poderia soar como uma desresponsabilização é, pelo contrário, um exercício dos mais exigentes e misteriosos para os mestres. Como lemos em Oswald de Andrade no Manifesto antropológico - “Só me interessa o que não é meu”. Acrescentaríamos: mesmo o que me constitui e não é meu. O mistério de fazer-se presente sem centralidade, trazendo tudo de si sem que esse “tudo” lhe pertença. Um tudo que demanda o tempo - a única coisa que efetivamente temos a dar para os estudantes.

No ambiente escolar, se o filme não é um fim em si, se o filme é meio para um processo de formação e liberdade, um princípio de igualdade que deixa o estudante em paz permite que os processos subjetivos, individuais e coletivos ajam,

forjando nos filmes e exercícios a materialidade dessa invenção de si e da comunidade.

Importante lembrarmos, somos parte de uma geração que criticou e lutou contra a disciplina. Se o capitalismo não pode abandoná-la, nem nos escritórios, nem nas fábricas de nossos computadores e celulares, sabemos também que é de mobilidade e da modulação dos sujeitos que o capitalismo necessita. De qualquer maneira, o fracasso da disciplina na escola não deixa de ser uma vitória. Curiosamente a escola permanece como o último lugar em que as elites desejam a disciplina para si - ou para seus filhos, pelo menos. Deleuze tinha razão em dizer que não abandonamos mais as instituições disciplinares - estamos na era da educação continuada - não passamos mais de uma instituição a outra, mas ao mesmo tempo é a própria escola que não é mais uma instituição com contornos nítidos. O lugar de atuação das artes é nessa falta de limites da própria instituição, no mafuá que a atravessa.

Se a escola é então um espaço em disputa entre ser o último resquício dos desejos disciplinares daqueles que não são os excluídos das benesses

do neoliberalismo ou objeto de modulação do capital que nos treina para a hiperautonomia, como podemos ainda falar em deixar o estudante em paz? Logo nós, críticos do neoliberalismo, desejosos de um outro destino para os livros e para o saber que não a autoajuda ou o todos-contratodos diante dos riscos trazidos pelo isolamento dos indivíduos?

Sim, deixá-los em paz.

Enquanto a música do Pink Floyd fazia menção à disciplina e à formação para os trabalhos disciplinares, hoje as palavras de ordem são: crie, expresse-se, mobilize... As palavras de ordem se tornaram esquizofrênicas: ordenam a desordem. Pois o mafuá é o contrário. A desordem existe e é parte constituinte e necessária, mas não é de fora que uma ordem vai se impor. O que chega de fora não ordena ou modula, mas entra como possibilidade que potencializa as montagens - frequentemente silenciosas e perigosas - que constituem a própria forma de conhecer e inventar o mundo.

Aprendemos isso com os cineastas.

NOTAS

1. Pal Pelbart, Peter. *O avesso do niilismo*, Editora N-1, 2014. p.49.



DOS PRINCÍPIOS: UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO

Ana Tereza Melo Brandão*

*Dar ao pente funções de não pentear.
Até que ele fique à disposição de ser uma begônia.
Ou uma gravanha.*

[Manoel de Barros]

Como aprender a inventar? Ou, como ensinar a inventar? Talvez esta deva ser a preocupação central para aqueles que têm a tarefa de ensinar o fazer artístico. Pesquisar metodologias de trabalho que busquem a expressão é o ponto de confluência entre o trabalho do compositor e professor canadense Murray Schafer e da pesquisadora norte-americana Viola Spolin.

Viola Spolin desenvolveu sua pesquisa junto a grupos de teatro improvisacional, na década de sessenta. Buscavam uma renovação na linguagem teatral através da reflexão acerca do processo de criação. A técnica era aprendida durante workshops que exploravam novas formas de comunicação, jogos teatrais em que todos, não apenas os “talentos natos” (noção questionada por Spolin), eram levados a improvisar. Spolin defendia que a potencialidade de qualquer

indivíduo podia ser evocada pelo aprimoramento de sua capacidade de “experenciar” – termo que designa a vivência de uma experimentação, sua apreensão em todos os níveis, intelectual, físico e intuitivo.

Assim como Spolin, o compositor Murray Schafer sustenta hoje a ideia de que qualquer aluno pode experimentar a arte, de forma consciente, espontânea e inventiva. Schafer participou da elaboração da proposta de reestruturação dos currículos de ensino musical no Canadá, sugerindo uma grande ruptura com as antigas maneiras de ensinar. Ele dedica sua pesquisa à busca de propostas para uma educação musical integral, que não privilegie somente a técnica, mas também a percepção, a emoção e a criação. Schafer acredita que é preciso encontrar um nexo entre as diversas formas de arte, ensiná-las de maneira não compartimentada. Seu método privilegia sempre as formas, sejam elas sonoras, verbais ou textuais. Em seu livro “O Ouvido pensante”, o autor descreve experiências variadas nas quais utiliza recursos expressivos da dança, das artes plásticas, da fotografia.

Levantar interrogações sobre o processo de educação artística, questionar a tradicional forma de ensino da técnica e pensar o aluno como sujeito na construção do seu conhecimento são premissas comuns às pesquisas de Schafer e Spolin, autores que se tornaram referência na experimentação em educação midiática da AIC.

As primeiras oficinas de educação midiática foram realizadas durante o projeto TV Sala de Aula, em agosto de 96. O TV Sala de Aula foi um projeto de oficinas de vídeo, TV e jornal em escolas públicas da região nordeste de Belo Horizonte. As oficinas envolviam uma série de jogos e brincadeiras que convidavam os participantes à apropriação dos meios de produção midiática. Desde as primeiras experiências, pesquisamos técnicas e fundamentos que elucidassem práticas em oficinas de comunicação. Como despertar para um fazer que não reproduza modelos de produção de massa vigentes e que revele os sujeitos envolvidos no processo? Como ensinar técnicas de linguagem sem estabelecer formas discursivas fechadas, pré estabelecidas?

O jogo ideal¹ – a criação no processo de construção do conhecimento

Os jogos teatrais de Spolin, assim como as proposições de Schafer, denotam a preocupação com o processo de descoberta, assim como destacam a importância de não trabalharmos compulsivamente por um resultado. Isto significa privilegiar o processo de construção coletiva, incorporando erros e acasos, buscando a experimentação, incentivando descobertas. Valorizar o processo requer do professor uma consciência do seu papel, que não deve ser o de instruir, mas o de transformar.

O sistema de Viola consiste na proposição (regras do jogo, divisão do grupo em times, preparação do espaço e do equipamento), prática (os participantes solucionam os problemas de jogo a seu modo) e avaliação (discussão dos resultados, socialização das experiências pessoais, generalização dos conhecimentos locais). Tais proposições não são fechadas e exigem a participação ativa do aluno na elaboração do exercício.

Sobre a elaboração de proposições, Schafer sugere aos professores que criem problemas que exijam concentração dos alunos e permitam soluções inusitadas. A grande tarefa do professor, segundo Schafer, é colocar na cabeça dos alunos a centelha de um tema que faça crescer, mesmo que este crescimento tome formas imprevisíveis. Tal prática exigiria do educador uma grande atenção para aproveitar, no decorrer da atividade, qualquer oportunidade para questionar, dialogar, incorporar imprevistos, transformar... Portanto, os professores e suas proposições não podem ser inflexíveis, sendo fundamentais a mudança e adaptação dos planos quando necessário. O professor deve compreender o seu papel como mediador – e não como instrutor. Ele deve garantir a organicidade do trabalho como crescente apropriação criativa dos alunos e participar da criação coletiva do grupo, reinventando suas proposições. Sua função é zelar para que o ato de ensinar se torne experimentação.

Nas oficinas de comunicação comunitária da AIC trabalhamos como uma mídia-processo: os participantes elegem questões que consideram

importantes e são convidados a trabalhá-las sob a forma de um produto midiático. Ao longo da elaboração destes produtos, os elementos constitutivos do processo de produção midiática vão sendo descobertos pelos alunos. As oficinas envolvem jogos e brincadeiras que buscam a desmistificação do aparato tecnológico e ilustram as informações técnicas básicas.

“Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios”²

O que é ensinado, segundo Schafer, provavelmente importa menos que o espírito com que é comunicado e recebido. O ato de ensinar e aprender é o ato de comunicar. Toda a construção de conhecimento deve ser baseada numa relação que supere as tradicionais dicotomias da relação professor x aluno. Isto não significa negar as experiências e os conhecimentos do professor, mas estabelecer novas formas de relação nas quais o ato de ensinar e o de aprender sejam complementares. Para que isso aconteça, professor e aluno devem em primeiro lugar descobrir-se um ao outro. É somente através desta descoberta que é possível o verdadeiro diálogo, tão declamado

por Paulo Freire como a única via possível para uma educação libertadora.

Acreditamos que as formas didáticas mais coerentes com a expressão crítica são aquelas fundadas na ludicidade. Schafer e Spolin trabalharam com crianças na idade pré-escolar e destacaram a relação da brincadeira com a criação artística. Na brincadeira a criança está inteira, todos os sentidos entregues; o jogo, o faz-de-conta, constitui o principal processo de conhecimento do mundo e construção da identidade do sujeito. A prática de jogos midiáticos ressignifica a tradicional forma de uso dos meios, possibilitando variadas formas de expressão e de produção. É comum encontrarmos propostas de ensino de mídia e de arte em que a técnica é a única finalidade. No entanto, o domínio da técnica por si só não garante uma apropriação expressiva dos meios, gerando muitas vezes meras reproduções de produtos da mídia massiva ou um fetiche tecnológico. Esse aprendizado pode deixar de ser um adestramento para tornar-se descoberta e experimentação – para que a técnica e a tecnologia

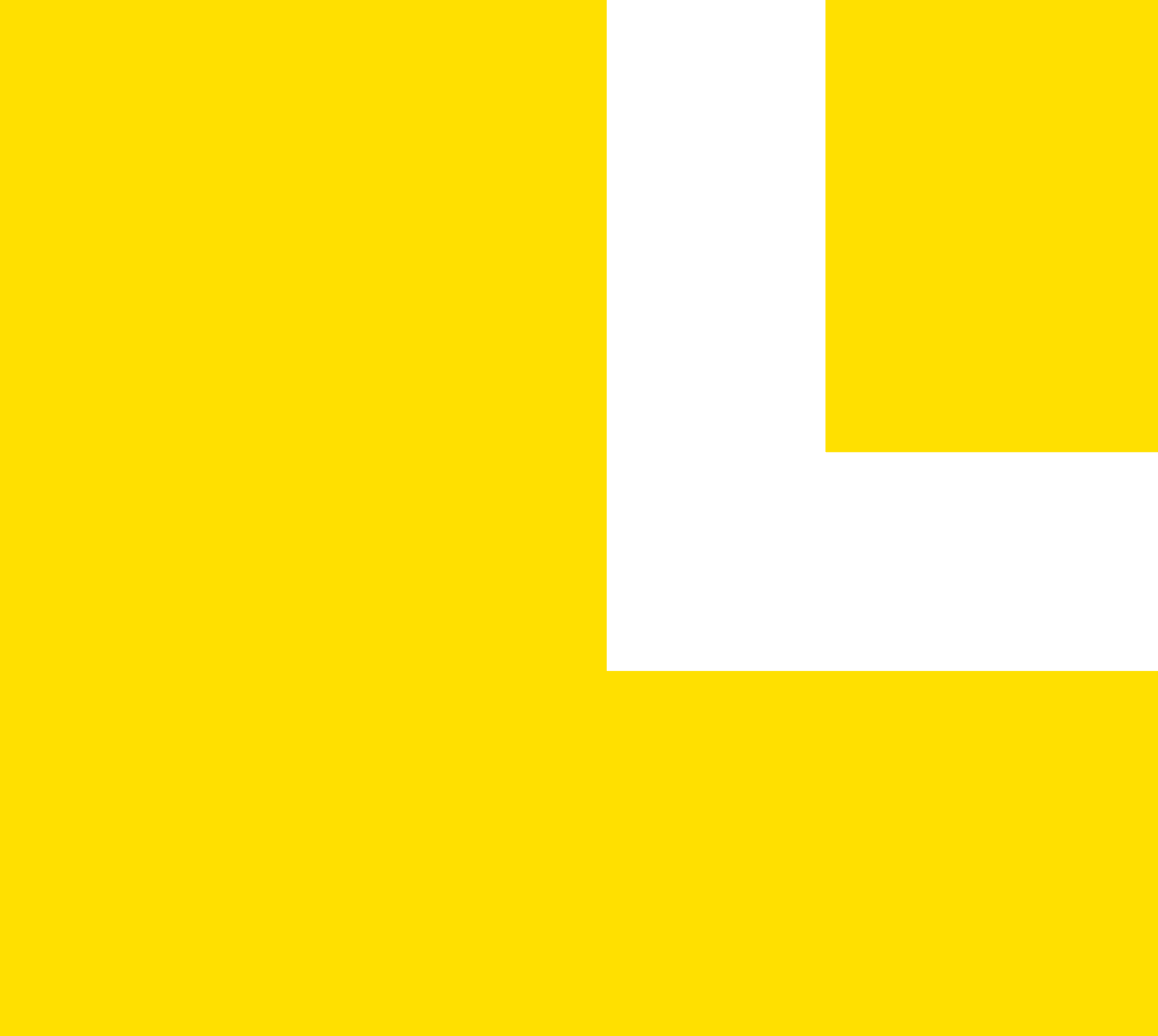
sejam entendidas como meio para a expressão criativa, passíveis de serem reinventadas.

NOTAS

* Sócia-fundadora e diretora de projetos educacionais da Associação Imagem Comunitária

1. Cf. Deleuze, G. O Jogo Ideal. In: *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61 e ss. Os jogos ideais têm como objetivo a continuidade do jogo (não a vitória); cada jogada transforma as regras e o espaço de jogo (não se acumulam em ganhos ou perdas).

2. Versos poema Didática da Invenção – Manoel de Barros.



NOITE NA CEILÂNDIA

César Guimarães

1. O país exterior





É noite na Ceilândia: patrulhas da Polícia do Bem Estar Social anunciam o toque de recolher (“Retirem imediatamente as crianças da rua”) e começam a ronda noturna, anunciando os seus “benefícios”: “Já são 103 dias sem registros de atentados em nossa cidade”. Invisíveis, os helicópteros sobrevoam as habitações, sob um céu cinza impregnado pela cor já ferruginosa das ferragens descobertas e das placas de metal utilizadas nas grades e portões, fabricados pe-

los serralheiros-proletários. Não vemos Brasília em *Branco sai, preto fica*, mas somente a cidade satélite para onde foi empurrada a população de quem a capital do Brasil – desde a sua fundação – expropria cotidianamente as forças e o trabalho, território mantido à distância e sob controle (não sob a forma do triunfo técnico das máquinas lógicas, mas por meio dos processos de segregação social e dos aparatos repressores do Estado).

Dez anos após o Golpe Militar, a ensaísta Elisabeth Hardwick retorna ao Brasil e se depara com as fotografias do General Geisel: incolor como o gelo, o Presidente da República é o “representante branco da Vontade” que se impõe autoritariamente, “sem necessidade de seduzir, atrair ou persuadir”.¹ Como um escudo, seus olhos escuros filtram e lançam uma sombra sobre “a luz tropical e as cores da sua numerosíssima, caótica, atrevida arca de pessoas, insetos, cortiços, seus sofrimentos vivos”.² Os militares gostam de Brasília, a cidade do esquecimento, tomada por centenas de construções e ainda assim deserta, sem ruas ou praças. Guiada pela ruptura violenta com a história do restante do país, fincada arbitrariamente no meio do Planalto Central, ainda tão nova, erguida em vidro e concreto, ela já era uma ruína nos Trópicos:

Ruptura...Você pensa nisso quando o avião o conduz à fantasia amarga chamada Brasília. Essa é a cidade mais triste do mundo, e seu principal interesse reside no fato de ser completamente desnecessária. Ela atesta o desejo brasileiro de viver sem memória, a fadiga

que todo cidadão do Rio e de São Paulo só pode sentir por sempre ter de carregar consigo aqueles outros brasileiros implacáveis: os parentes incognoscíveis e acusadores do Nordeste, os sertões, as favelas.³

Ceilândia surge como um dos bairros malditos onde viviam aqueles que na Alphaville de Godard escreviam coisas incompreensíveis (aos olhos do Estado policial) – os poetas – e que agora ressurgem nos versos dos rappers Dino Black, Marquim do Tropa de Elite e Dj Jamaika, ou ainda no funk consciente de Mc Dodô, vindo de outra quebrada, o distrito industrial de Contagem (Minas Gerais), cuja música fecha o filme, no ataque gráfico e sonoro à capital federal.

Ceilândia é um *país exterior*, empurrada para fora, pela força do centro das grandes cidades, que giram sobre si mesmas e empurram os outros para os guetos. Os jovens negros que foram retidos pela polícia naquele baile de 1986 agora retornam: podia ser o *western-spaghetti* de *Sartana*, a história de uma vingança, ou a ficção científica de *Blade Runner* (para mostrar que é a memória, cindida pelos afetos, que distingue os humanos

dos autômatos). Podia ser, e é mesmo. Só que com outra luz, outros corpos e falas. Onde o real instalou o trauma e o mutismo, o imaginário retorna, reanimado pela ficção.

2. O ponto de vista da laje





É noite na Ceilândia, mas a *hora oceânica* não alcança esse território; os automóveis rodam, incansavelmente. Sitiada, esquadrinhada como uma zona sob vigilância eletrônica (é preciso um passaporte para entrar em Brasília), a cidade-satélite se dá a ver em espaços esvaziados ou percorrida solitariamente pelos três protagonistas do filme, errantes e solitários.

No fora-de-campo, nas esquinas, enquanto contam suas histórias falando de modo rápido e agitado, os jovens são espreitados pelo extermínio que sobre eles avança na calada da noite, em tantas quebradas (as mulheres – namoradas e mães – estão nas casas). Não sobra uma declaração sequer – nem solene nem banal – no minuto que antecede a execução.

O espaço das ruas, aberto mas vigiado, se contrapõe aos espaços subterrâneos (como na rádio-bunker onde Marquim, no subsolo, remói suas lembranças – nostálgico e terno – e fabrica sua bomba sonora) ou do alto (como na laje da casa de Sartana, de onde ele observa, desenha e fotografa a cidade). Já Dimas Cravalaças, o homem que caiu na terra, vindo do futuro, agente

terceirizado do Estado brasileiro, isolado no tempo e no espaço, perambula por terrenos baldios ou por lugares abandonados. Vindo do futuro para reparar os crimes do passado (cometidos pelo Estado contra as populações periféricas), ele ficará preso no presente.

Ficção científica de cores melancólicas, pós-apocalíptica, que retorna ao trauma que cindiu as vidas de Marquim e Shokito, amputando-os da vinculação afetiva que mantinham com os espaços vividos e com a camaradagem que só a juventude permite. Três homens desterrados, perdidos no espaço-tempo. “Onde está você, meu amigo Sartana?” – indaga o dj na noite. Como nos faroestes que passavam na televisão. A Sessão da Tarde retorna, já madrugada avançada, e a juventude, única, intacta (mesmo depois de tantos golpes) reaparece no retrato de grupo, um resto de passado puro, nas cores e nas poses da fotografia vernacular. Próximos à parede formada pelas caixas de som, dois rapazes fazem seus passos; dois outros, bem mais novos, encaram a câmara, assim como o homem ao lado dele e as mulheres ao fundo. Memória involuntária das

classes populares. Seu amor pelas fotografias das festas e dos passeios é o que lhes permite escrever a crônica dos dias em que a alegria os visitou, talvez rara, mas sempre auspiciosa.

3. De hoje em diante



Não há mulheres neste filme, a não ser no longínquo da memória ou no desejo que a canção alimenta: em cima de sua nave-container, em meio ao largo tomado pela terra e pela poeira, em um espaço recorrente nos filmes do autor (reconhecemos o cenário de *Dias de greve*), o viajante do tempo cantarola “Só vou gostar de

quem gosta de mim”, canção que conheceu grande sucesso na interpretação de Roberto Carlos. Algo do imaginário popular-romântico de outras épocas, mas já urdido pelos meios massivos, retorna com o homem do futuro, ele também um migrante, saudosos de casa e da mulher. Um círculo e seu desvio, a curva da tristeza que, na

montagem, alcança os filmes do autor e os retira do seu desenho inicial.⁴

Conspiração da memória, reapropriação do que foi roubado aos três protagonistas, mas também trabalho de luto. Reposição de alguma coisa, não para colmatar o vazio aberto pela perda, mas para habitar sua orla. Trabalho da imagem, sua pequena felicidade, na vizinhança do infortúnio (como um horizonte entrevisto pelas grades ou em fuga, na vastidão das casas e terrenos que se expandem pelo antigo cerrado).

4. Improvisar a memória sobre uma base



Enquadrar o passado, emoldurá-lo para que não fuja tão rápido e, logo em seguida, projetá-lo outra vez na tela da memória para reavivá-lo pela ficção (mas sem eliminar os resíduos do real, sua nódoa, a dor da fratura que ele impôs): assim avança a fabulação do ator-personagem, mixando fragmentos biográficos (uma vida narrada, cindida em duas, mas partilhada com outros) e os episódios inventados (em colaboração com os membros da equipe). Remontar a experiência individual e coletiva a partir do sulco deixado pelo trauma: o ataque da polícia ao Quarentão em 5 de março de 1986, numa operação de guerra, com helicópteros, cães e cavalaria.

Percorrer outra vez o sulco cavado pelo trauma para desviá-lo da sua rota. Rodar o disco novamente, escolher outro vinil, outra trilha. O dj solitário, conspirador sonoro, programa suas memórias e dedica as músicas aos amigos sumidos: Shokito e Stone. As fotografias do baile retêm algo por um instante – a coreografia imobilizada, os rostos em suas expressões fixadas, os passos ensaiados durante a semana – e o filme prossegue, a narrativa se desdobra. É por uma

janelinha que o passado adentra a cena, visto apenas parcialmente, entrevisto.

Depois de rememorar o êxodo imposto aos habitantes das “invasões” que perturbavam e manchavam a paisagem planejada do Plano Piloto em *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, preto fica* (2014) é um ataque à desmemória sistematicamente programada por Brasília, uma confrontação do continuado apagamento das vidas e das experiências levado a cabo pela Capital Federal e seus poderes, onívora. Só que agora o acontecimento traumático não concerne mais à primeira geração que habitou Ceilândia, e sim aos rapazes que curtiam o baile black do Quarentão. *A capital da dor* será bombardeada outra vez, e agora pelos habitantes do satélite que ela colonizou. (No cenário do rescaldo do incêndio de um supermercado, entre ferragens retorcidas, Dimas Cravalanças o detetive do futuro ataca furiosamente seus inimigos: “Toma, paga-pau do progresso!”, “Toma, racista que não vai mudar de cara nunca!”, “Toma, Europa do inferno!” “Toma, falta de fazer as coisas!”).

5. Noite da imagem





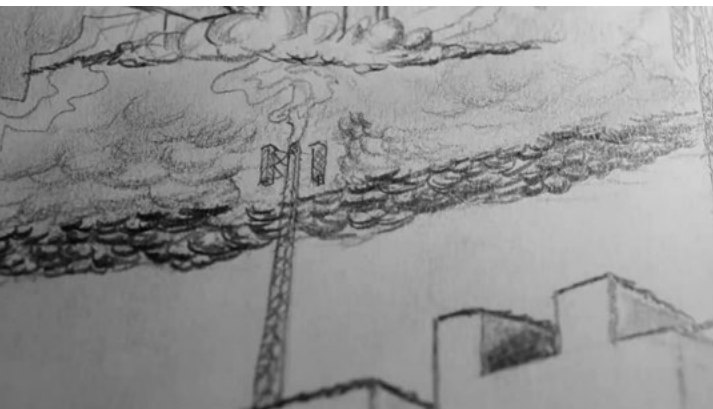
Madrugada de sábado: as imagens-lembrança, atendendo ao chamado da música ou percorridas pela mão que folheia o álbum de casamento, povoam a noite de espectros. As ninfas, ausentes, visitam a periferia sob a forma de um nome – “E aí, Ritinha?”, fabula Marquim, perdido em seus pensamentos – ou na foto dos noivos no álbum folheado por Sartana). Fantasmáticas, as imagens familiares – agora tornadas estranhas – retornam de um passado ainda próximo, não faz muito tempo, mas o isolamento e as sequelas impostas pela criminosa ação da polícia ao invadir o baile do Quarentão concedem a esses corpos, de homens ainda jovens, outra idade, temperada pelo sofrimento. (Baleado pela polícia, Marquim sobrevive, mas em uma cadeira de rodas; Shokito, pisoteado pela cavalaria, tem uma perna amputada). Dor-fantasma: o desaparecimento que assombra o vivo. Como numa terminação nervosa, a dor irradia do centro à periferia.

Pronto para dormir, retirada a perna mecânica, Sartana desligará a chave geral. Ouvimos o zumbido da corrente elétrica, bruscamente interrompida (curto-circuito voluntário, como um golpe,

nos círculos concêntricos da memória). A tela da tevê se apaga, as lembranças são inundadas pelo escuro: noite da imagem, onde nem mesmo a nostalgia adentra.

Podia ser um *fade out*, um escurecimento gradativo, mas não: o gesto de Shokito tem valor de corte, rompimento com a identificação, ruptura com a ruminação amorosa do passado. Logo as memórias serão incendiadas. Para apagar as pistas do seu ato e da sua invenção, Marquim, o terrorista sonoro, esconde os planos de construção da bomba sônica e os discos de vinil sob o assento de um sofá e nele ateia fogo, em um terreno baldio. Açoitado pelo vento, o fogo pre-nuncia o bombardeio que logo virá.

6. Avançar para viver



Se as cidades são fascistas – como afirmou Adirley Queirós em um debate sobre o filme – é preciso buscar outras táticas para a resistência e para o ataque.⁵ Uma algaravia de sons, signos, palavras, ritmos, vozes, referências extraídas do cotidiano de Ceilândia, mixadas e gravadas na bomba sonora construída por Marquim, com sua frequência atordoadora, destruirão a pureza dos espaços planejados, a geometria dos seus traçados, a verticalidade dos seus monumentos e dos seus centros de poder. Os desenhos feitos por Sartana, montados, narram o ataque alienígena à

capital da dor, acompanhados pela batida e pelos versos do funk “Bomba explode na cabeça”, do MC Dodô. Sim, os outros vêm sempre de outro lugar, para alterar o nosso mundo. As ondas sonoras invertem o caminho da dor: irradiam da periferia ao centro, pela rede elétrica.

Os versos de Paul Éluard – *pela carícia/saímos de nossa infância* – que apareciam naquela outra cidade sitiada – a Alphaville de Godard – ficaram encerrados em outro universo, a anos-luz desse cinema em que a iniciação à vida adulta passa pela violência e pelo trauma. Não é disso, afinal,

de que falam os versos de MC Dodô? Da perda de um grande irmão, um aliado, companheiro de infância que foi assassinado de tocaia. (“Tarde de sabadão, luto no coração”). Os desenhos mostram o ataque simbólico a uma cidade, mas a tragédia concerne a cada um, na agonia que amigos e familiares portam dia a dia. Como – nas palavras do poeta surrealista – ainda assim, avançar *ao encontro de todos aqueles que amamos*? Quem sabe, fazendo um filme para sobreviver junto com os outros, junto aos outros.

208

NOTAS

1. HARDWICK, Elizabeth. Triste Brasil. Serrote n. 16. Rio de Janeiro: IMS, 2014, p. 9.
2. HARDWICK. Triste Brasil, p. 12.
3. HARDWICK. Triste Brasil, p. 18.
4. Em entrevista ao primeiro número da revista *Negativo*, Adirley Queirós fala dessa curva descendente. Cf. *Negativo* – Cineclube Beijoca: UnB – Departamento de Filosofia vol. 1, n. 1, 2013, p. 26.
5. Por ocasião da abertura do III Colóquio Internacional “Cinema, Estética e Política”, realizado na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, de 02 a 04 de abril de 2014.

CONTRA-PLANO PILOTO

Wellington Cançado

“Mas não existe documentário de ficção científica”,¹ escreveu Jean-Louis Comolli em *Ver e Poder. Se Branco sai, preto fica* tivesse sido filmado para simplesmente “contrariar” Comolli, já seria um feito enorme. Mas Adirley Queirós e seus amigos-personagens da Ceilândia tinham um plano ainda mais ambicioso: explodir Brasília.

Mito de refundação do país e “instrumento que iria trazer, para a civilização, um universo irrevelado, que ignorasse a realidade contemporânea e se voltasse, com todos os seus elementos constitutivos, para o futuro”,² Brasília nunca atingiu seus objetivos de apagamento do real e instauração de um futuro fictício. Apesar da “tomada de posse do território”³ e do processo de modernização alavancado com a construção da nova capital, a realidade se impôs com toda força e contradição e, em 1958, mesmo antes da conclusão das obras, as cidades-satélites foram forçosamente instituídas pelos levantes populares para acomodar as milhares de famílias que viviam em torno do Plano Piloto e ameaçavam constantemente ocupá-lo.

Em Ceilândia, anunciada como a solução definitiva para a periferia ilegal da periferia legal, e que em tradução literal do burocratês e do inglês sig-

nifica algo nefasto como Terra da Campanha de Erradicação das Invasões, o precário cartaz do Movimento dos Incansáveis Moradores da Ceilândia reivindicava, já em 1971, ano de sua fundação, o direito de posse e ocupação com a frase “Construímos Brasília e queremos continuar nela”. Quatro décadas depois, o Coletivo de Cinema em Ceilândia se propõe a performar⁴ outra possibilidade: “Construímos Brasília e queremos destruí-la”.

Voltemos a Comolli, que na frase inicial se refere às implicações do registro do real como referencial no cinema documentário e a possibilidade da ficção como esquivamento dessa realidade. Para o autor, “os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo”⁵ e, portanto, a ficção científica seria a “ficção totalizante do todo”,⁶ sempre propondo versões fechadas e acabadas – uma forma de utopia sem o conteúdo utópico, por assim dizer. E se os roteiros de ficção são cada vez mais “fóbicos” e controlados, “temendo as fissuras, o acidental e o aleatório”, é porque triunfam o projeto, o funcionalismo, a

objetividade, a precisão, as máquinas. Triunfa pois o “científico” do cinema. E é contra isso que “o não-controle do documentário surge como condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo”.⁷

Mas em *Branco sai, preto fica* é flagrante a coincidência ficção-mundo: afinal, o que são as cidades-satélites se não espaços reais, “o mundo” mesmo que se contrapõe à idealização e desafia incessantemente a autoridade do controle funcionalista, maquínico e segregador do Plano Piloto? De Ceilândia, uma das “cidades de rebelião”, termo de James Holston⁸ para as instauradoras ocupações rebeldes no Planalto Central, emerge uma versão híbrida de cinema, habitada por seres-próteses e misto de documentário e ficção científica. Uma espécie de manifesto ciborgue do cinema-satélite, pois “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão de ótica”.⁹

Sabemos que, se a ideia de progresso científico e tecnológico, impregnada de socialismo utópico, gestou os projetistas de mundos perfeitos e de Planos Piloto, possibilitou também o surgimento de seu negativo: distopias nas quais as criações

pretensamente emancipatórias do presente convertem-se em instrumentos desumanos de erosão do futuro. Nesse sentido, utopia e distopia são duas versões antagônicas da mesma modernidade, exaustivamente exploradas pela literatura e pelo cinema de ficção científica.

Enquanto a utopia constitui um poderoso mecanismo político antecipatório da imaginação moderna, extrapolando o real rumo a um futuro radicalmente distinto do presente, as distopias reinventam o futuro problematizando criticamente as forças sociais e estruturas de poder atuantes no presente, operando como narrativas antiautoritárias e insubmissas, territórios dos “sem Estado”. E é na reflexividade distópica de *Branco sai, preto fica* que podemos então entender a conexão “natural” entre o documentário e a ficção científica engenhosamente arquitetada por Adirley Queirós. Pois é exatamente do que resiste e resta no presente vivido que o diretor vai inventar, em contraposição dialética com a ficção (científica), a sua versão “docfiction” de cinema e, em diálogo com a cultura *cyberpunk*, um gênero particular: o “cyberblack”.

Em *Branco sai, preto fica* o choque de temporalidades e espaços discrepantes – futuro vago, passado latente e monotonia presente – se articula sem constrangimentos. O passado, lugar mitológico e tempo de toda vivacidade é também o ponto de origem da barbárie e do trauma, território da memória mas fundamentalmente do real. E enquanto no futuro – chance de reparação histórica das violências contra pobres e negros praticadas pelo Estado – banais *containers* de lata usados na construção civil atual são máquinas de viagem no tempo, no presente prevalecem as ruínas diurnas e a solidão dilatada das madrugadas. A arquitetura etérea e futurista do modernismo é obliterada pela tectônica informe dos interiores sombrios enclausurados e gradeados. A circulação fetichizada no Plano se revela imobilidade e acessibilidade comprometida; a síntese cristalina do urbanismo-avião dá lugar aos estilhaços corroídos dos aglomerados-satélites.

Mas mesmo ao reiterar-se como impossibilidade aos Sem-Passaporte, Brasília, em *Branco sai, preto fica*, há muito deixou de ser somente um enclave que suga as potências da periferia para se tornar

um método a ser investigado por ela. O plano, a noção de projeto e sua violência intrínseca, o dualismo invenção-destruição constituinte do modernismo e os atributos utópicos de sua criação estão incorporados como procedimentos insurgentes em um combate simbólico em curso. Como se a almejada (e elitista) “inteligência brasileira”,¹⁰ híbrido de racionalidade cartesiana e “organicidade tropical”, se realizasse como rebelião tácita em um cinema de *retomada* feito por pessoas reais que com a vida contribuíram para a construção dessa monumental *mise-en-scène* territorial e cuja utopia, agora, é reencenar o mito de origem.

Brasília se revela então o que talvez sempre tenha sido, ficção social mais do que cidade concreta; entidade onipresente de onde emanam ordens, regras e protocolos de acesso. O “ato desbravador, nos moldes da tradição colonial”,¹¹ tornou-se finalmente o motor do desenvolvimento nacional, eufemismo para irradiação e aceleração da catástrofe. Não é mera coincidência, portanto, que Brasília seja inimigo a ser combatido, lugar a ser explodido, imaginário a ser superado não somen-

te por candangos historicamente maltratados mas por todos aqueles que sofrem as consequências desse projeto etnocêntrico devastador no qual *pretos-etc saem e brancos ficam*. Como bem disse Eliseu Lopes sobre o processo de retomada do território pelos Guarani Kaiowa: “estamos enfrentando Brasília”.¹²

Aceitando portanto que a cosmologia “contra o Estado”, característica do “pensamento selvagem”, tornou-se um vetor de resistência comum a diversos coletivos que entendem preponderantemente o cinema como uma forma esquiva à instituição e ao poder,¹³ podemos conceber *Branco sai, preto fica* como uma espécie de “projeto selvagem”, um *contra-Plano Piloto* que atualiza as potências cartesianas negadas aos habitantes das cidades-satélites e a insubordinação inata dos pioneiros, ao mesmo tempo que incorpora as forças sensíveis e imaginárias que não se deixam domesticar, típicas do cinema indígena,¹⁴ para se constituir no limiar entre o que foi descartado e o porvir.

O cinema-satélite de Adirley Queirós seria, portanto, na partilha com o cinema indígena atual

(no que os aproxima e no que os separa), “um modo de ver” contra as relações instituídas de poder. Pois como escreveu Marcio Goldman, “não há nenhuma razão para imaginar que os mecanismos ‘contra-Estado’ isolados por Pierre Clastres nas sociedades ameríndias tenham sua existência limitada a este ou a algum ‘tipo’ de sociedade. Trata-se de processos micropolíticos muito vivos mesmo nos sistemas políticos ocidentais, envolvendo uma resistência pragmática”.¹⁵

E é nesse cruzamento arriscado entre os tipos distópicos “sem Estado” e os coletivos “contra o Estado” que *Branco sai, preto fica* intensifica a busca por uma política da imagem capaz de inventar outras formas de vida no e pelo cinema.

NOTAS

1. COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.170.
2. KUBITSCHKE, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch, 1975. p.71.
3. COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das artes, 1995. p. 285.
4. BRASIL, André. *A performance: entre o vivido e o imaginado*. In: XX ENCONTRO ANUAL DA COM-PÓS, 2011, Porto Alegre. Anais do XX Encontro Anual da Compós, 2011.
5. COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.170.
6. Idem. p.172.
7. Idem. p.177.
8. HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 257.
9. HARAWAY, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-feminism in the late Twentieth Century*. In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York; Routledge, 1991, p.149.
10. BENISE, Max. *Inteligência Brasileira. Uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
11. COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das artes, 1995. p. 285.
12. Seminário A Cosmociência Guarani, Mbya e Kaiowa, Conservatório da UFMG, 11 e 12 de setembro de 2012.
13. CAIXETA DE QUEIROZ, R. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, jul./dez. 2008, p.117.
14. Idem.
15. GOLDMAN, Marcio. Pierre Clastres ou uma Antropologia contra o Estado. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 54 n° 2. p.579, 2011.



A FAMÍLIA DE ELIZABETH TEIXEIRA: A HISTÓRIA REABERTA

Cláudia Mesquita

Com o lançamento de *Cabra marcado para morrer* em DVD (IMS, 2014), as relações de Eduardo Coutinho com moradores do Engenho Galiléia e com Elizabeth Teixeira (e alguns de seus filhos) foram retomadas *com o cinema*. Os extras *A família de Elizabeth Teixeira* e *Sobreviventes da Galileia* registram uma série de reencontros e de novos encontros, atualizando o projeto de *Cabra* e permitindo estender o arco do filme-processo de Coutinho até a atualidade. De 1964 a 2013, são quase 50 anos de história inscritos no filme e nas duas sequências que ele motivou. Coisa muito rara e preciosa, o cinema como abrigo de múltiplas experiências e memórias, interceptadas, emaranhadas, por vezes espelhadas, numa rede bastante densa de relações: a memória de João Pedro Teixeira, a memória das ligas camponesas, a trajetória de uma família, o percurso de um cineasta, a história contemporânea do país.

Proponho comentar aqui *A família de Elizabeth Teixeira*, série de reencontros de Coutinho com familiares da protagonista de *Cabra marcado para morrer*, no Rio de Janeiro e na Paraíba, em 2013. Não pretendo, é claro, atribuir a este pequeno filme o status do próprio *Cabra*, nem de outros longas contemporâneos de Coutinho (assumidos pelo diretor como obras autônomas). Trata-se

sim de uma sequência, de uma retomada, quase como um segmento que se poderia somar ao filme de 1984, com a legenda “30 anos depois”. Feita essa ressalva, proponho um pequeno exercício: identificar características que o extra partilha com o cinema recente do diretor (situando-o em seu percurso), mas também sublinhar traços que nele parecem impressos pela própria História - assumo que, ao se vincular ao *Cabra*, lançado há 30 anos, *A família de Elizabeth Teixeira* reabre a história e nos permite sondar aquele “futuro” (hoje presente) que voltava a ser possível (para Elizabeth, para Coutinho, para o país), no limiar da redemocratização. Em seu texto sobre o filme, antológico, Roberto Schwarz escrevia: “Metaforicamente, a heroína enfim reconhecida e o filme enfim realizado restabelecem a continuidade com o movimento popular anterior a 1964, e desmentem a eternidade da ditadura, que não será o capítulo final” (2013, p. 460). A pergunta que me instiga, então, seria: que “capítulo” os reencontros de 2013 nos permitem vislumbrar?¹

A meu ver, *Cabra* é exemplar de uma espécie rara no cinema, a do filme-processo. Refiro-me

a trabalhos nos quais as formas fílmicas são “indissociáveis de seus processos de realização”, como escreveram Clarisse Alvarenga e Bernard Belisário (2014). Através de formas muito singulares, porque engendradas caso a caso, as escrituras desses filmes acolhem e ao mesmo tempo se fendem, se modificam, fortemente marcadas pelos processos vividos. Não é apenas transformar o vivido em narrativa, “contar a própria aventura”, como diria Coutinho (através das vozes narradoras, da montagem etc.), mas estar irremediavelmente “marcado pela história”: a própria cena - com suas características, que cifram forças, possibilidades, mas também constrangimentos, dificuldades, limites, em cada circunstância - *testemunha*, marcada que está, pelas fricções do cinema com a vida.²

São filmes cuja feitura, em resumo, se desdobra no tempo, por circunstâncias várias, resultantes de sua interseção com o vivido, e cuja escritura acolhe - e se modifica por - esses percalços históricos. Em seu texto “A existência da Itália” (1995), Frederic Jameson, referindo-se precisamente a *Cabra marcado para morrer*, dizia que

filmes como o de Coutinho estão marcados por um senso de historicidade caracterizado “pela intervenção ativa do processo de produção do filme no seu objeto, que ele modifica historicamente”. Destaquemos então mais essa característica radical dos ditos filmes processuais: o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança.

A família de Elizabeth Teixeira se vincula a *Cabra* através de uma de suas sequências finais, quando Coutinho busca pelos filhos de Elizabeth espalhados pelo Brasil. Com a maioria deles, a protagonista não tinha contato desde 1964, já que foi obrigada a fugir e se exilar no interior do Rio Grande do Norte, mudando de nome para não ser “exterminada”.³ Na fuga, Elizabeth levou apenas Carlos, um de seus 11 filhos. Nessa sequência de *Cabra marcado para morrer*, têm grande importância duas fotografias de Elizabeth com nove de seus filhos; elas foram feitas por um fotógrafo do Jornal do Brasil em 1962, poucos dias após o assassinato de João Pedro Teixeira. Enquanto a

projeção dos fragmentos do copião do filme inacabado no Engenho Galiléia tem papel fundamental na instauração de uma memória elaborada pelos camponeses,⁴ essas duas fotografias da viúva e de seus filhos funcionam em *Cabra* de maneira diferente: elas são mobilizadas na montagem como um dispositivo que conecta de modo intempestivo o passado da família, em um momento anterior à dispersão, mas já marcado pelo assassinato do pai, ao presente da filmagem, começo dos anos 1980, Elizabeth Teixeira separada de seus filhos (exceto Carlos) havia 17 anos. A cada vez que Coutinho encontra um dos filhos em 1981-82, a montagem justapõe, ampliada, a imagem deste filho na fotografia antiga, condensando assim, num átimo, a ruptura, a separação, o hiato, o tempo decorrido. Enquanto as lembranças de Elizabeth e dos camponeses de Galiléia evocam, sem os repor, os 17 anos passados entre 1964 e o reencontro, aqui o filme só faz constatar o hiato, já que a maioria dos filhos encontrados por Coutinho *pouco se lembra*. Pequenos no momento da separação, muitos não guardam memória de João Pedro, de Elizabeth ou da família reunida.

É o filme, em sua montagem, que vai trabalhar essa (des)conexão. Novamente Schwarz:

A visita aos filhos de Elizabeth forma o lado avesso do filme e a sua verdade histórica. No primeiro plano está a mulher extraordinária, que apesar de tudo tem a felicidade de reatar as duas pontas da vida, e está também o cineasta, que alcança completar o seu projeto. Isto é o que o filme conta, o seu elemento de interesse narrativo. A visita aos filhos é o que o filme mostra, o seu elemento de constatação, contrabalançando o fim esperançoso do primeiro plano. Estão jogados e desperdiçados pelo Brasil, sem saberem uns dos outros, sem trabalho que preste, dando a medida do desmembramento e do retrocesso humano que a evolução do capitalismo significou para os trabalhadores da região. (...) O quadro é tão mais amargo quanto as fotografias antigas mostram uma família evidentemente fora do comum, pela figura inteligente, briosa e bonita de todos sem exceção, o que impressiona. São frações da vida popular consistente que se criou no

Nordeste e que a evolução geral do país não se cansa de pulverizar. (2013, p. 463)

Valendo-se do mesmo par de fotografias, *A família de Elizabeth Teixeira* retoma esta sequência do *Cabra*, para sondar os 30 anos passados desde o lançamento do filme. O extra está composto de reencontros de Coutinho com a própria Elizabeth e com alguns de seus filhos, além de encontros com três de seus netos, em 2013. Além de retomar a trajetória de cada filho e de tematizar sua relação no tempo com a mãe Elizabeth, também aparecem nas conversas elementos que enriquecem o retrato de João Pedro Teixeira, cuja história de vida fornecia motivação ao projeto original e garante um dos eixos do filme de 1984. Além da imagem na fotografia de 1962, cada filho “reencontrado” aparece também nas imagens cinematográficas feitas em 1981 ou 82 pela equipe de Coutinho.

Mesmo com a constatação do estilhaçamento (da família, do movimento camponês organizado), o final de *Cabra marcado para morrer* é esperançoso, como escreveu Schwarz, já que se buscava - em várias frentes - reatar fios rompidos, estabelecer



pontes (“para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado”, como escreveu Bernardet), “salvando” a história dos vencidos e reconectando o presente do país (em vias de redemocratização) ao movimento popular pré-64. Poderíamos nos perguntar, como sugeri no início, se os reencontros presentes n’*A família de Elizabeth Teixeira*, 30 anos passados, confirmam a realização daquelas esperanças.

No que respeita à família, a despeito dos reencontros de Elizabeth com os filhos Maria José, Nevinha, Isaac, algo naquela cisão parece hoje irreparável. Depois do lançamento de *Cabra*, em 1984, Elizabeth não reviu Marta e Marinês, as filhas que moram no Rio, por exemplo. É Coutinho quem vai encontrá-las em Ramos (juntamente com seus filhos Marcos André e Marcela), para então levar notícias das duas até a Paraíba, efetuando um movimento na direção contrária ao que fizera em 1981/82 (quando leva imagens e notícias de Elizabeth aos filhos que viviam no Sudeste). É novamente o cinema que promove a reunião da “família”, portanto, virtualidade que só se realiza no próprio filme.

Mesmo assim, Coutinho reencontra as personagens fortes, densas, complexas. Nessas conversas, particularmente naquelas com Marta e Marinês, encontramos algo do que notabilizou o cinema de Eduardo Coutinho (desde *Santo Forte*, pelo menos), mesmo que aqui não se trate de “encontros” (como Coutinho os concebia, inclusive metodologicamente), mas de “reencontros”. Com talento, graça, desenvoltura, desassombro, as entrevistadas contam episódios de suas vidas, estimuladas pelo diretor. Nessas conversações, vemos atualizadas características que Coutinho buscou tenazmente registrar no encontro com brasileiros “comuns”, nas últimas décadas: que eles “surpreendessem”, que não se prendessem a clichês relativos a sua classe, grupo social ou lugar de moradia; que a entrevista fornecesse essa espécie de palco provisório, nalguma medida à parte o cotidiano, em que os entrevistados pudessem atuar desamarrados das interações e opressões cotidianas, das hierarquias e dos lugares estabelecidos, vivendo na interação com o cineasta uma abertura que lhes permitiria alcançar, na construção de si, “uma dimensão estética”,

como Ismail Xavier (2010, p. 78) notou acerca de *Edifício Master*.

No reencontro com Marinês, por exemplo, é flagrante o interesse de Coutinho por episódios pouco óbvios de sua biografia, como as peças de teatro em que atuou Othon Bastos, ex-patrão, que ela frequentava, ou a reação desassombrada e aberta de Marinês quando, segundo sua narrativa, ela descobriu que uma de suas filhas era casada com outra menina. Coutinho também se interessa pelo amor que ela declara a seu trabalho como empregada doméstica, assumido sem travo, vitimização ou lamentação (afirmação que faz lembrar Dona Thereza, a cozinheira de *Santo Forte*). Em resumo, o retrato complexo, multifacetado, aberto de si que a entrevistada compõe na interação com o cineasta remete a outros personagens da galeria notável de mulheres legada pelo cinema de Coutinho.⁵ A diferença é que aqui se trata de *reencontros*, o que marca algumas das particularidades desse extra. Coutinho as conhece de antemão, há afetos e informações compartilhados. À diferença das relações travadas em cena noutros filmes (com as mulheres de *Jogo de*

Cena, por exemplo), Coutinho chega mesmo a se “intrometer” nas histórias de Marta e Elizabeth, sugerindo-lhes outros encaminhamentos.⁶

As conversas do extra também reabrem as “biografias” de personagens retratados em *Cabra*, como João Pedro Teixeira e, de modo secundário, Manoel Justino, pai de Elizabeth. Eles aparecem sob novos olhares, enfoques, relações, a partir das rememorações de seus filhos e netos. Vem à tona, por exemplo, a faceta tolerante e amorosa de João Pedro Teixeira como “pai”, inaparente em *Cabra marcado*. Já Manoel Justino, pai de Elizabeth Teixeira, sogro e inimigo de João Pedro que se recusou à filmagem em 1981, reaparece extremamente rico e contraditório nas memórias de seus netos em 2013, de Marinês em especial: o mesmo avô que solta sua neta em um campo de algodão (a “coisa mais linda” que ela diz ter visto na vida) é aquele que a expulsa de casa aos 10 para 11 anos de idade, porque teria sido – nos termos dele – “difamada”. É ainda o mesmo avô que – pelas informações das netas – teria participado no planejamento do assassinato de seu genro, ocorrido em suas terras, em 1962.

As entrevistas com os homens (Isaac, Carlos) são menos vivas, mas trazem também informações que nos atualizam sobre as vivências dos membros da família nas últimas décadas. Ficamos sabendo do trágico fim de José Eudes, morto pelo irmão Peta (aquele que, embora guarde o nome do pai, João Pedro Teixeira Filho, foi criado pelo avô e pelo tio desde pequeno, e acabou identificado com eles). Se há mais essa corrosão no tecido familiar, em 1984 já tão esburacado, temos, por outro lado, a bela reafirmação da luta por Elizabeth, que não decepçiona, assim como não decepçionava em 1984. O trecho é comovente. Coutinho pede que Elizabeth leia um texto que ele trouxe impresso, transcrição do discurso final da personagem em *Cabra marcado para morrer*. A cena, em *Cabra*, é conhecida: de improviso, ao se despedir da equipe de cinema que parte de São Rafael (RN), a protagonista se reconecta com a militante combativa do pré-64. “Elizabeth diz: ‘A luta continua’. Essa frase cria uma continuidade entre o antes-golpe e o agora, e projeta o filme para o futuro” (BERNARDET, 2013, p. 467). Ao transformar a fala de improviso em texto, apresentando-o para sua “atriz” trinta anos depois,

Coutinho faz do próprio *Cabra* um “arquivo” e provoca novamente, com a mediação do cinema, o reencontro e a “reconexão” de Elizabeth com seu passado, agora disposto em camadas. “Me lembro, como poderia esquecer?”, ela diz, após a leitura feita com dificuldade. “Você ainda acredita nisso?”, indaga Coutinho. “Acredito. (...) Quantos anos do assassinato de João Pedro? E a reforma agrária ainda não foi implantada em nosso país!”

A frase de Elizabeth ecoa no encontro de Coutinho com sua neta Juliana Elizabeth Teixeira, que encerra o extra. Emocionam as maneiras como a nova geração, os filhos dos filhos, busca se identificar com as figuras combativas do avô e da avó, em uma construção de si que tem em conta essas referências. O que faz pensar que, apesar de toda a corrosão, da perda de laços, das separações e mortes trágicas na família, alguma coisa da experiência de luta de João Pedro foi transmitida. Antes de conhecermos Juliana, vimos Marcela, filha de Marinês, em Ramos, afirmar firme, a respeito do avô: “eu tenho uma noção de quem ele foi!” Juliana Elizabeth, que carrega o nome da avó, aparecia bebê em *Cabra marcado para*

morrer, no colo de sua mãe Nevinha. Hoje historiadora, ela conta ter se interessado pela história das ligas camponesas, tema de sua monografia, a partir do momento em que, já na faculdade, assistiu *Cabra marcado para morrer* (o próprio filme assumindo centralidade na transmissão da história). Com ela, que se dedica ao ensino de história no interior da Paraíba, Coutinho visita o pequeno memorial dedicado às ligas e a João Pedro Teixeira, sediado na mesma casa onde a família viveu, em Sapé, no pré-64. Anualmente, Juliana organiza uma caminhada do local onde o avô foi assassinado até o memorial (caminhada de que, pelo que entendemos, Elizabeth participa, como fazia no passado, nas passeatas em protesto pela morte de seu marido dentro das terras de seu pai).

Mesmo que de maneira individual e circunscrita, comovem essas afirmações da luta e de sua memória, em meio aos ecos que ainda se fazem ouvir da tragédia que se abateu sobre a família – desde o assassinato do pai, passando pelo atentado contra Paulo Pedro, o suicídio de Marluce (a filha mais velha, aos 18 anos de idade),

o golpe militar e a repressão, a fuga e o exílio de Elizabeth Teixeira, a separação de toda a família, cada filho criado em uma casa, até o terrível episódio, mais recente, do assassinato de José Eudes por Peta. Essa morte atualiza disputas internas que remontam à dificuldade de Manoel Justino, pequeno proprietário de terras, de aceitar seu genro João Pedro – negro, pobre, e além de tudo, militante político, camponês que não internaliza a “lei do patrão”, como escreveu Regina Novaes (1996), fundador da Liga Camponesa de Sapé, a maior do Nordeste. É Peta, que traz o nome do pai, quem vai se indispor contra o irmão, José Eudes, que, assentado na terra herdada pela mãe, vai estimular uma nova associação dos camponeses do lugar. Talvez porque, 30 anos depois do lançamento de *Cabra*, 50 anos depois do golpe, os conflitos e embates no campo prossigam, o direito a terra continue sendo negado pelos grandes proprietários aos trabalhadores e tradicionais ocupantes, e, para finalizar com a formulação de Elizabeth, a reforma agrária ainda não tenha sido “implantada em nosso país”.

“Aqui tem um conflito de terras. Tem um pessoal assentado à margem do rio. E até hoje ainda não foi resolvido essa questão da terra, eles continuam acampados. Inclusive como a área do memorial foi desapropriada pelo governo do estado, e como no inverno as casas dos assentados a cheia do rio leva, elas disseram que, se no próximo inverno não tiver resolvido o problema da terra, eles vão ficar acampados na área do memorial”. No relato de Juliana Elizabeth Coutinho, enquanto se aproximam de carro do Memorial das Ligas Camponesas, expõe-se o paradoxo: João Pedro Teixeira e as ligas se tornaram motivo de um memorial, mas a rememoração das lutas passadas, reconhecidas institucionalmente e assim, nalguma medida, apaziguadas, se dá em um presente conflituoso, em que o problema do acesso a terra permanece (como emblematiza a situação vivida no terreno onde se situa o próprio memorial).⁷

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse; BELISÁRIO, Bernard. O cinema-processo de Vincent Carelli em *Corumbiara*. (mimeo).
- BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade - presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- JAMESON, Frederic. A existência da Itália. In: *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- NOVAES, Regina. Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho. *Cadernos de Antropologia e imagem*, v.2, n.3, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. In: Milton Ohata (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real - O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

NOTAS

1. Agradeço a Amaranta Cesar e ao Cachoeira DOC pela oportunidade de iniciar esta discussão, na apresentação “A história no filme, o filme na história”, que se seguiu à exibição do extra em Cachoeira. Dentre os presentes, um agradecimento muito especial vai para Milene Migliano, pela leitura desse texto e pela apresentação de várias sugestões importantes sobre os signos temporais e espaciais contidos nos dois filmes (que, esperamos, ela irá desenvolver em um artigo em breve). Agradecida também a Amaranta, Junia Torres, Ernesto Carvalho e Vincent Carelli pelas instigantes colocações. Tive ainda a oportunidade de vincular o extra à trajetória de em uma aula da disciplina Formas e processos da Imagem, no PPGCOM-UFMG, em 2014/2.

2. Estas formulações são fortemente debitárias da leitura de trabalhos de André Brasil e Clarisse Alvarenga, e das discussões com eles, em diferentes momentos. Agradeço aos dois pela parceria e generosidade. Remeto também ao debate . Obra em processo ou processo como obra?” (com Cláudia Mesquita e Cezar Migliorin. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011), em que buscamos nos aproximar dessas questões.

3. Como foram outros de seus companheiros de militância camponesa no imediato pós-golpe. Sabemos hoje que a repressão que se seguiu ao golpe visou prioritariamente desbaratar os movimentos de trabalhadores organizados no campo e na cidade.

4. Entre outros testemunhos contundentes, ouvimos José Daniel contar a dignidade de sua resistência ao cerco dos golpistas, seu filho João José elaborar a resistência pela invenção da memória (associando a história do filme interrompido ao livro *Kaputt* , de

Curzio Malaparte, esquecido por alguém da equipe e conservado por ele em uma mala), e João Virgínio narrar a experiência da tortura e expressar sua revolta pelo sofrimento que o estado impôs a si e a sua família.

5. Sabemos que nessa “galeria” se destacam mulheres que passaram por toda sorte de adversidade, experiências de perda, travessia e superação, sem sucumbir nem mergulhar no pântano do ressentimento. Mesmo com histórias “esburacadas” e com a perda de laços, transmitiram algo para seus filhos. Nas narrativas de Marta e Marinês reencontramos essas histórias de vida difíceis, muito vulneráveis à violência urbana, como ouvimos nos relatos de tantos personagens pobres de filmes de Coutinho feitos no Rio, desde Santa Marta.

6. “A senhora tem que fazer as pazes com a Marta!”, afirma do antecampo para Elizabeth, quando a reencontra na Paraíba. Antes, no Rio, dissera para Marta: “Então você não tem que ter raiva da Dona Elizabeth!” (quando ela lhe conta que foi João Pedro quem quis que Marta, criança, voltasse a morar com a família - já que fora “dada” para a avó criar quando ainda era bebê).

7. Isso nos faz lembrar o ímpeto patrimonialista e memorialista que particularizariam o “presentismo”, segundo Hartog (2013). Ordem do tempo caracterizada pela “estagnação de um presente perpétuo”, ele apresentaria como sintoma movimentos de “retorno” ao passado, tangidos pela imposição de um “dever de memória”. Conversar a memória das ligas e de João Pedro, nesse contexto, não parece confrontar ou desestabilizar uma situação sócio-política de permanência da concentração fundiária e das desigualdades. Agradecida a Rafael Boeing pelas indicações de leitura.



NÃO SE PODE MORRER EM MOSCOU

Glaura Cardoso Vale*

Eduardo Coutinho sempre esteve entre nós como presença e referência. Compondo mostras temáticas e, pelo menos, quatro aberturas (1999, 2002, 2005, 2007), seus filmes fizeram parte de discussões calorosas na sala de cinema, no café, no bar. É que a gente segue com os filmes pelas ruas, como se num sonho permanente, na cidade que abriga – e nos permite partilhar – o afeto da sala escura. *Cabra marcado para morrer* (1985) talvez seja a realização mais exibida ao longo de 17 anos de *forumdoc.bh*, sendo um filme emblemático para se pensar a montagem, num rearranjo (entre documentário e ficção) que envolve um projeto interrompido e inacabado, posteriormente retomado pelo cineasta quando reencontra Elizabeth Teixeira, como é sabido. Por falar em afeto, escolho aqui um de seus filmes, talvez aquele que mais estranhamente, pensando o conjunto de sua obra, se desloca de algo tão caro a Coutinho: o encontro com os sujeitos filmados.

227

O lugar da ternura

Em *Moscou* (2009),¹ fala-se de um passado imaginado, de seres imaginários e separados deles mesmos, “por toda uma série vacilante e fugidia de ‘Eus’”,

para evocar Blanchot. Um filme-ensaio de uma peça, *As três irmãs*, de Tchekhov, que não tem como objetivo final a estreia, trata-se de um filme sobre o “não por vir”. Assim, Eduardo Coutinho parece lançar um desafio: se retirar da cena e permitir que ela possa trazer, com a ausência, a sua presença.²

A fotografia solicitada penetra a cena, sendo algo estruturante no filme, está desde o primeiro plano, uma imagem-cidade, Moscou, como algo que desencadeia lembranças (uma praça, um cinema). Escolho aqui duas passagens para falar dessas imagens ora coladas ao corpo (as três irmãs abrindo a porta para um convidado: “sente-se”), ora coladas em um objeto, ora embaladas por uma canção.

Lydia del Picchia, que interpreta Natacha, a cunhada das três irmãs, cantarola e sobre o seu peito exhibe frontalmente duas fotografias. Uma delas não se pode identificar pelo reflexo da luz, a outra é visivelmente uma fotografia da atriz mais jovem. A juventude alojada no passado é resignificada no presente, e o cantarolar desperta um tempo ausente. Essa juventude da atriz empresta-

da à personagem, cujo sorriso será transformado ao longo do filme em palavras severas, quando se torna dona da casa, é apenas um indício de que as questões abordadas pelo filme extrapolam qualquer tentativa de enquadrá-lo numa espécie de “desvio pela ficção”. *Moscou* é documentário, seja de um processo, seja da reinvenção de um método. *Moscou*, como afirmou Junia Torres,³ não pode ser visto desconsiderando a obra de Coutinho. Se há fracasso ou não, não deixa de ser um filme que opera no limiar de uma vida dedicada ao fazer cinematográfico, da elaboração de questões que colocam a “verdade” à prova, não faltando exemplos, basta revisitar seus trabalhos anteriores. *Moscou* é uma aposta radical, entre *Jogo de cena* (2007) e *As canções* (2011).

A aparição de Coutinho no filme é precisa, apresenta o projeto, convoca Enrique Diaz como diretor da peça, sai de cena e dá lugar aos atores, para que eles mesmos se reinventem, “presos” numa caixa cênica – o lugar de ensaios do grupo na sua sede no bairro Horto. Ausentar-se da cena, do confronto direto com os sujeitos filmados parece, de certa forma, pretender recuperar o trabalho

inicial da pesquisa, quando ocorre o primeiro contato dos personagens com o filme por vir, com a diferença de que a busca dos atores/pesquisadores pelos personagens, aqui, é essencial para que o filme aconteça, é dessa matéria que será extraído *Moscou*.

Mas voltemos ao cantarolar de Natacha e ao seu caminhar pelo espaço: “e eu vou encher o pote, pra ter água pra levar”, cochicha e continua, “eu vou me casar um dia e uma filha vou criar”, sorri, colhe algo do chão (as fotografias), “e ela vai encher o pote pra que eu possa cozinhar”. Nessa cena, os corpos dos atores atravessam na frente da câmera, e num jogo de esconde-encontra, a lente captura essa imagem da personagem segurando a fotografia. O cantarolar⁴ que preenche o quadro, a imagem da atriz encoberta pelos corpos, não apenas a câmera, mas o espectador também está a espreita. Há ternura no gesto, no cochichar, no colher as fotos, no canto.

Uma outra imagem que remete à essa ternura é a cena em que Olga, interpretada por Inês Peixoto, carrega uma pequena cama com fotografias coladas na cabeceira. Num pequeno objeto de cena,



uma caminha de boneca, estão ali retratos que remetem a um mundo em miniatura, personagens presos na pequenez dos dias, como os próprios atores parecem pequenos frente ao desafio que o filme lhes propõe.

Num único objeto, que poderia se perder como elemento de cena num palco, parece estar sin-



Olga. Mas nessa pequena cama parece haver um passado. Nessa pequena cama, em princípio, insignificante, reside o nascer e o morrer. Moscou é toda ela cidade infância, não se tem como ir morrer em Moscou, assim voltamos ao início do filme.



tetizado o encontro do teatro com o filme. Um objeto que não pode ser percebido a distância, a sua força cênica não é valorizada, dura muito pouco, é quase necessário travar o filme para ver que há fotografias, na sua maioria de crianças, e que resiste certa potência nessa fragilidade, entre a descrição de Enrique Diaz e a ação de

Jeanne Marie Gagnebin, se referindo à infância berlinense de Walter Benjamin – quando este se volta às memórias de criança, um homem já maduro, que experienciou o exílio e que reconhece a perda de um conforto e proteção –, diz algo apropriado para se pensar a rememoração associada à cidade natal: “encontramos inúmeras descrições de lugares de passagem (...), corredores, escadas e ruas, pelos quais o menino se aventura em direção a destinos familiares ou desconhecidos e também, de forma simbólica mais ampla, em direção à sua futura existência, ainda por vir.” O fragmento sobre o jardim zoológico “evoca os passeios do menino não tal como foram, mas como se dão a ver na memória do adulto que lembra os lugares de sua infância. O passado já guarda o embrião de sua futura memória” (GAGNEBIN, 2014, p. 41).

Dos momentos febris, Benjamin lembra o conselho do médico de que ficasse na cama e da constante sensação de uma nova vida despontar quando a febre cedia, no entanto, sendo apenas sintoma de um ciclo, retornava – a doença virara rotina. Diz Benjamin: “O simples fato de estar deitado permitia-me tirar da luz vantagens a que outros não poderiam chegar facilmente. Aproveitava o meu repouso e a proximidade da parede junto da minha cama para saudar a luz com jogos de sombras” (2013, p. 90).

Coutinho, hoje deitado nesta cama, como todos se deitarão um dia, a gente o recebe e o embala: “e eu vou encher o pote, pra ter água pra levar”.

Belo Horizonte, 25 de outubro de 2014

para Júnia Torres

e todos os corações forumdoquianos

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NOTAS

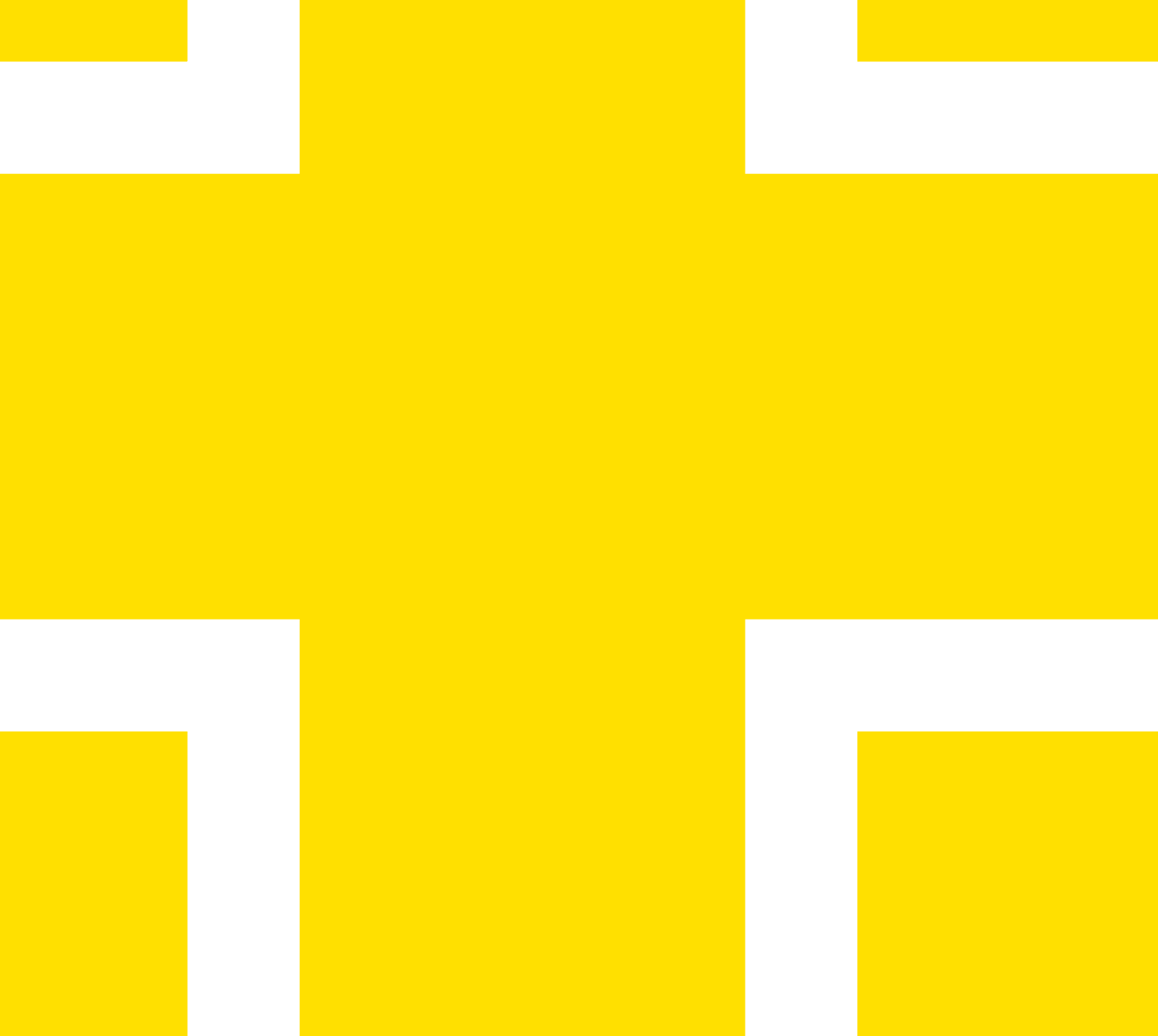
* Bolsista de PNPd/CAPES, junto ao PPGCOM/UFGM; colaboradora do *forumdoc.bh* desde 2003.

1. Sobre *Moscou*, algumas análises contundentes podem ser encontradas em *Eduardo Coutinho* (2013), conferir Fábio Andrade, Ilana Feldman, Jean-Claude Bernardet, Mateus Araújo, dentre outros.

2. Ilana Feldman, em seu texto sobre *Moscou*, “O filme que não acabou”, refere-se a um sujeito duplamente dissolvido atrás da câmera, que ao recolher sua inquieta presença deixa “suas marcas no negro espaço do galpão” (In: OHATA, 2013, p. 646).

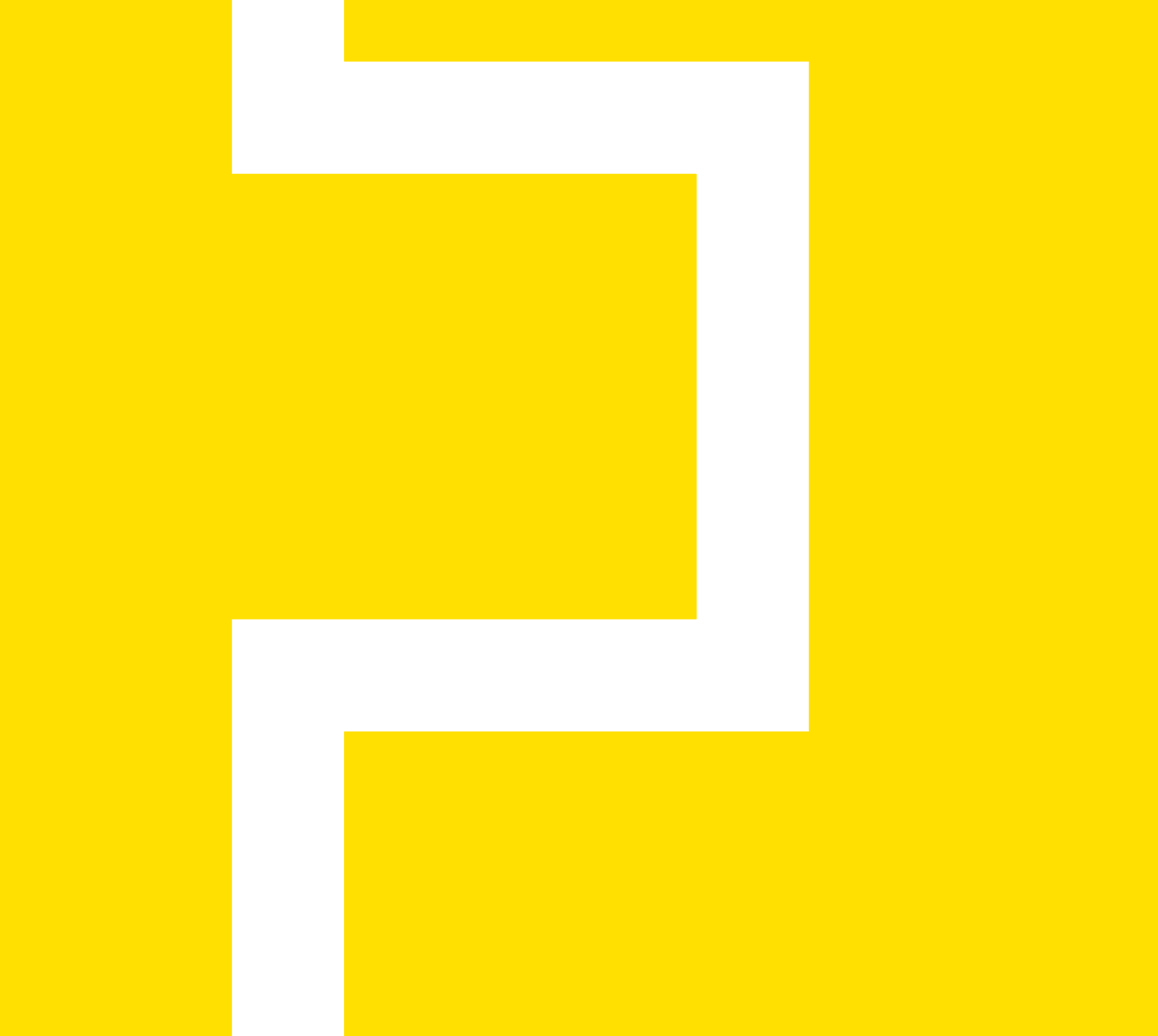
3. Durante sua fala sobre *Moscou*, de Eduardo Coutinho, para a Mostra Tecer, organizada pelo coletivo Teia e André Brasil, em 2009.

4. Em um depoimento muito pessoal de Laura Liuzzi, sobre Coutinho, no livro em sua homenagem, editado pela Cosac Naify, ela diz: “Fazer um filme não muda nada. Quem dirá salvar. Embelezar um filme não embeleza o mundo. Questões estéticas como enquadramento, iluminação e movimentos de câmera não importam isoladamente. O que importa, sim, é que o quadro dê conta da emoção da fala” (In: OHATA, 2013, p. 359).





PROGRAMAÇÃO



CINE HUMBERTO MAURO

20 nov | quinta-feira

19h SESSÃO DE ABERTURA

Branco sai, preto fica, Adirley Queirós, 93'

Comentada pelo diretor

21 nov | sexta-feira

15h A ESCOLA E A CÂMERA

Elephant | Elefante, Gus Van Sant, 81'

17h A ESCOLA E A CÂMERA

Éloge du Chiac | Elogio ao Chiac,

Michel Brault, 28'

Zero de Conduite | Zero de Conduta, Jean Vigo, 47'

19h COMPETITIVA INTERNACIONAL

Mambo Cool, Chris Gude, 62'

21h SESSÃO ESPECIAL

Cavalo Dinheiro, Pedro Costa, 115'

22 nov | sábado

15h COMPETITIVA INTERNACIONAL

Our terrible Country | Nosso terrível país,

Mohammad Ali Atassi/Ziad Homsí, 85'

17h A ESCOLA E A CÂMERA

At Berkeley, Frederick Wiseman, 244'

21h COMPETITIVA INTERNACIONAL

Traces | Vestígios, Wang Bing, 30'

The Uprising | A insurreição, Peter Snowdon, 80'

23 nov | domingo

15h COMPETITIVA INTERNACIONAL

Iranian | Iraniano, Mehran Tamadon, 105'

17h SESSÃO ESPECIAL

A Família de Elizabeth Teixeira, Eduardo Coutinho, 64'

Comentada por Cláudia Mesquita

19h COMPETITIVA INTERNACIONAL

Stop the Pounding Heart | Acalme esse

coração inquieto, Roberto Minervini, 100'

21h RETROSPECTIVA AVI MOGRABI

A Reconstituição, 50'

Como aprendi a superar meu medo

e amar Ariel Sharon, 61'

24 nov | segunda-feira

14h CURSO COM AVI MOGRABI

“Que diabos estou fazendo nesta imagem?”

17h RETROSPECTIVA AVI MOGRABI

Feliz aniversário, Sr. Mograbi, 77'

19h COMPETITIVA INTERNACIONAL

Time goes by like a roaring lion | O tempo passa como

um leão que ruge, Philipp Hartmann, 80'

21h COMPETITIVA INTERNACIONAL

National Gallery, Frederick Wiseman, 180'

25 nov | terça-feira

14h CURSO COM AVI MOGRABI

“Que diabos estou fazendo nesta imagem?”

17h COMPETITIVA NACIONAL

10-5-2012, Álvaro Andrade, 19'

O Clube, Allan Ribeiro, 17'

O sol nos meus olhos, Flora Dias e Juruna Mallon, 68'

19h COMPETITIVA INTERNACIONAL

Manakamana, Stephanie Spray, Pacho Velez, 118'

21h A ESCOLA E A CÂMERA

High School, Frederick Wiseman, 75'

Sessão comentada

26 nov | quarta-feira**14h** CURSO COM AVI MOGRABI**“Que diabos estou fazendo nesta imagem?”****17h** COMPETITIVA NACIONAL**A Deusa Branca**, Alfeu França, 30’**“Kara’i Ha’egui Kunha Karai ‘Ete” – Os Verdadeiros****Líderes Espirituais**, Alberto Alvares, 67’**19h** RETROSPECTIVA AVI MOGRABI**Avenge but one of my two eyes | Vingue tudo,****mas deixe um de meus olhos**, 100’**21h** MESA REDONDA O CINEMA DE AVI MOGRABI**27 nov | quinta-feira****14h** CURSO COM AVI MOGRABI**“Que diabos estou fazendo nesta imagem?”****17h** COMPETITIVA NACIONAL**Karioka**, Takumã Kuikuro, 20’**Com os Punhos Fechados**, Luiz Pretti, Pedro Diogenes,**Ricardo Pretti**, 74’**19h** COMPETITIVA NACIONAL**Ameaçados**, Júlia Mariano, 22’**Urihi Haromatipë – Curadores da Terra-floresta,****Morzaniel Iramari**, 60’**21h** RETROSPECTIVA AVI MOGRABI**Once I entered a garden | Uma vez entrei****num jardim**, 99’**Comentada pelo diretor****28 nov | sexta-feira****10h** CURSO COM AVI MOGRABI**“Que diabos estou fazendo nesta imagem?”****17h** RETROSPECTIVA AVI MOGRABI**Z32**, 82’**19h** COMPETITIVA NACIONAL**Como se fosse da família**, Luciano Onça e Alice Riff, 14’**Salomão**, Miguel Antunes Ramos e Alexandre**Wahrhaftig**, 4’**Brasil S/A**, Marcelo Pedroso, 72’**21h** COMPETITIVA NACIONAL**Ela volta na quinta**, André Novais Oliveira, 108’**29 nov | sábado****15h** A ESCOLA E A CÂMERA**Ser e Ter**, Nicolas Philibert, 105’**17h** SESSÃO ESPECIAL**Lançamento Revista Devires****Retratos de identificação**, Anita Leandro, 71’**19h** COMPETITIVA NACIONAL**A vizinhança do tigre**, Affonso Uchoa, 95’**21h** COMPETITIVA NACIONAL**Ventos de Agosto**, Gabriel Mascaro, 77’**Nova Dubai**, Gustavo Vinagre 52’**30 nov | domingo****17h** SESSÃO ESPECIAL | SESSÃO FILMES DE QUINTAL**Índio Cidadão**, Rodrigo Siqueira, 50’**O Jucá da Volta**, Nêgo Bispo e Júnia Torres, 52’**19h** RETROSPECTIVA AVI MOGRABI**August | Agosto**, 72’**21h** A ESCOLA E A CÂMERA**La pyramide humaine | A pirâmide humana,****Jean Rouch**, 90’

CINE 104

29 nov | sábado

21h SESSÃO ESPECIAL

Cavalo Dinheiro, Pedro Costa, 115'

Comentada por Ewerton Belico

CAMPUS UFMG

AUDITÓRIO NEILDSON RODRIGUES | FAE

24 nov | segunda-feira

10h CONFERÊNCIA DE ABERTURA

Sessão comentada Vingue tudo,
mas deixe um de meus olhos

Por Avi Mograbi

MOSTRA E SEMINÁRIO A ESCOLA E A CÂMERA

25 nov | terça-feira

10h SESSÃO DE FILMES SEGUIDA

DE MESA REDONDA

kinopedagogia: projeto inventar com a diferença

Isaac Pipano, Inês Teixeira, Marília Andrade Dias,

Hudson Eduardo de Souza

26 nov | quarta-feira

10h SESSÃO DE FILMES SEGUIDA

DE MESA REDONDA

Projeto Associação Imagem Comunitária

Ana Tereza Brandão, Alexia Melo,

Clebinho Quirino, Ananda Ibis

AUDITORIO LUIZ POMPEU /FAE

27 nov | quinta-feira

MOSTRA DE FOTOGRAFIAS SEGUIDA
DE MESA REDONDA

10h FOTOGRAFIA NA ESCOLA:

PROJETO BIT E PONTO

Henrique Marques, Daniel Perini, Bruno Vilela

Endereços

CINE HUMBERTO MAURO

Avenida Afonso Pena | 1.537 | Centro

cine104

CentoeQuatro | Praça Ruy Barbosa | 104 | Centro

CAMPUS UFMG

Avenida Antônio Carlos | 6627

ÍNDICE DE DIRETORES

238

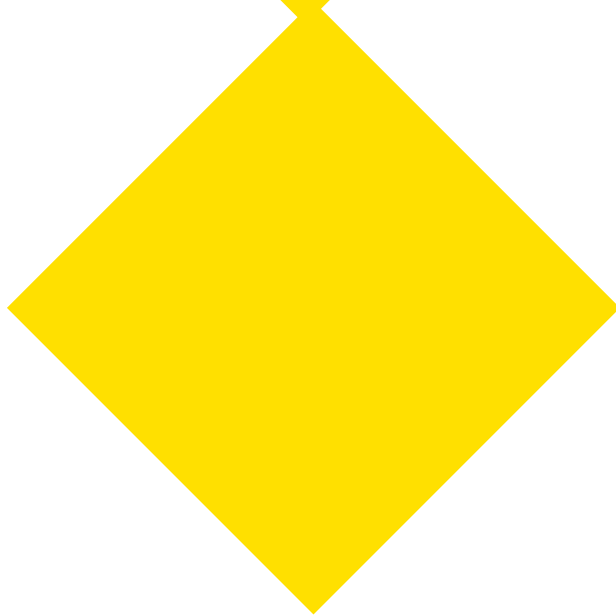
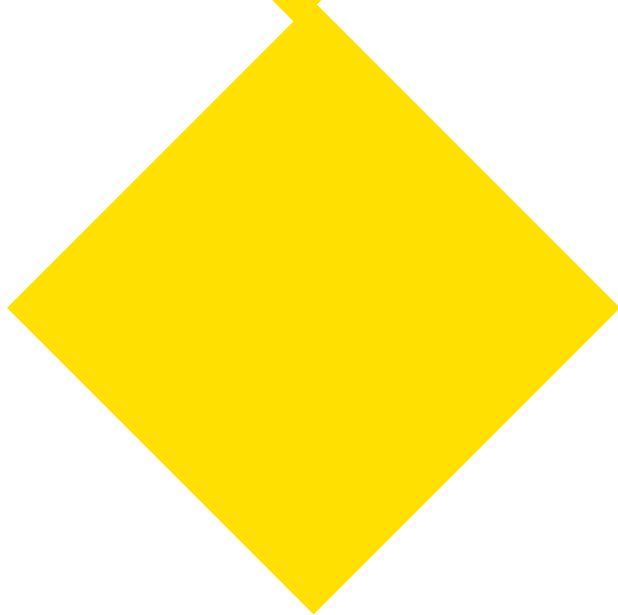
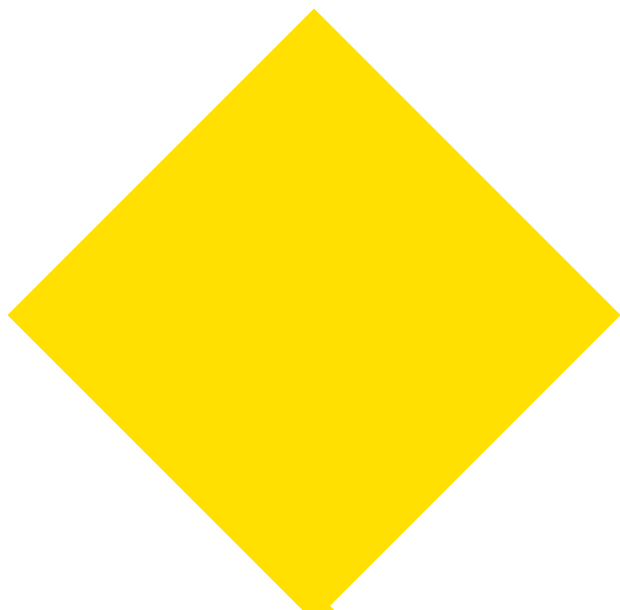
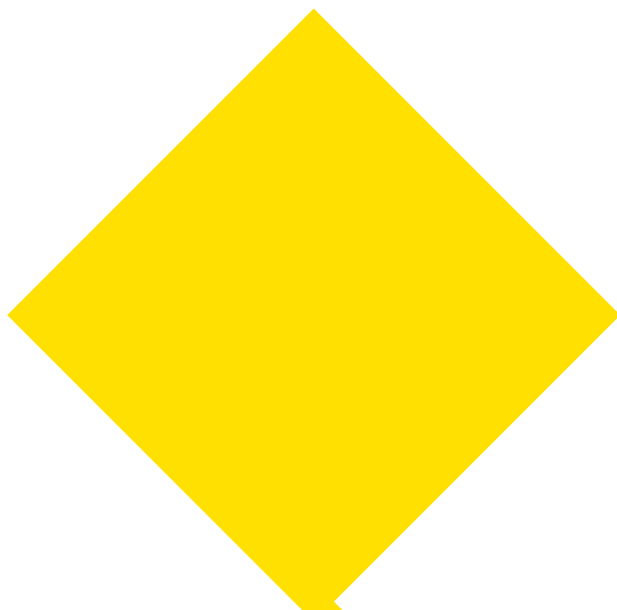
Adirley Queirós, 13
Allan Ribeiro, 48
Alexandre Wahrhaftig, 49
Alice Riff, 46
André Novais Oliveira, 46
Anita Leandro, 105
Alberto Alvares, 47
Álvaro Andrade, 43
Alfeu França, 43
Affonso Uchoa, 44
Ana Lúcia de Faria Azevedo, 96
Avi Mograbi, 23-26
Chris Gude, 62
Clebinho Quirino, 85
Daniel Adriano Dorledo, 85
Daniel Lucas Nascimento, 84
Eduardo Coutinho, 101
Flora Dias, 49
Frederick Wiseman 63, 80, 82
Gabriel Mascaro, 50
Gus Van Sant, 81
Gustavo Vinagre, 48
Hudson Eduardo, 94
Jean Rouch, 79
Jean Vigo, 79
Jorge Fernando Marnet, 85
Júlia Mariano, 44
Júnia Torres, 102
Juruna Mallon, 49
Karen Ferreira, 84
Luciano Onça, 46
Luiz Pretti, 44
Marcelo Pedroso, 45

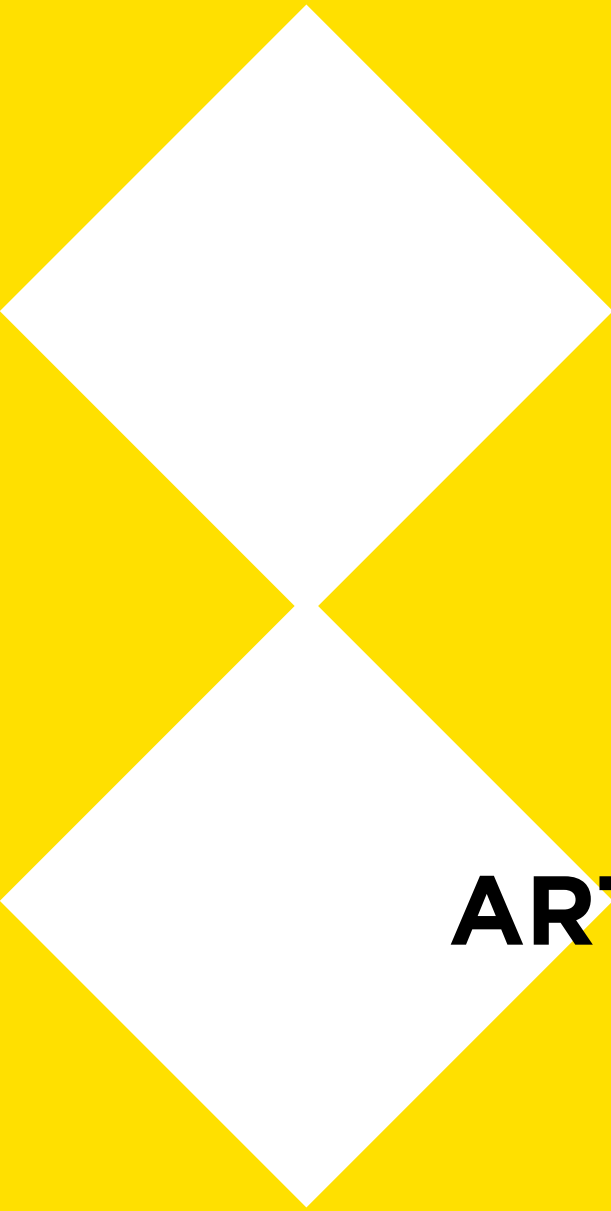
Maria Helena, 97
Marília de Dirceu Sales, 97
Marília Sousa, 94
Mehran Tamadon, 62
Michel Brault, 80
Miguel Antunes Ramos, 49
Mohammad Ali Atassi, 60
Morzaniel Iramari, 50
Muriel Pessoa, 94
Nayara de Matos Passos, 97
Nêgo Bispo, 102
Nicolas Philibert, 81
Pacho Velez, 63
Pedro Asparhan, 85
Pedro Costa, 102
Pedro Diógenes, 45
Peter Snowdon, 64
Philipp Hartmann, 61
Pollyanne de Souza Bicalho, 94
Raquel Gabriel, 95
Ricardo Pretti, 45
Roberto Minervini, 64
Rodrigo Siqueira, 101
Stephanie Spray, 62
Takumã Kuikuro, 47
Tom Doehler, 94
Valmira Ferreira, 96
Vítor Afonso de Oliveira, 84
Wang Bing, 65
Ziad Homsí, 61

ÍNDICE DE FILMES

10-5-2012, 43
Acalme esse coração inquieto, 64
A deusa branca, 43
A família de Elizabeth Teixeira, 101
A nossa Belo Horizonte, 97
A pirâmide humana, 79
Agosto, antes da explosão, 24
Ameaçados, 44
A reconstrução, 23
A vizinhança do tigre, 44
At Berkeley, 82
Branco sai, preto fica, 13
Brasil S/A, 45
Cavalo dinheiro, 102
Com os punhos cerrados, 45
Como se fosse da família, 46
Cotidiano, um olhar sensível, 94
Como aprendi a superar meu medo
e amar Ariel Sharon, 23
Ela volta na quinta, 46
Elefante, 81
Elogio ao chiac, 80
Escola I, 96
Escola II, 96
Fazer da educação uma experiência, 96
Feliz aniversário, Sr. Mograbi, 24
High School, 80
História de Amor, 94
Índio cidadão?, 101
Iranian, 62
Kara'i Ha'egui Kunha Karai 'Ete, os verdadeiros
líderes espirituais, 47

Karioka, 47
Mambo cool, 62
Manakamana, 63
National Gallery, 63
Nova Dubai, 48
Novos olhares, 94
O clube, 48
O jucá da Volta, 102
O tempo passa como um leão que rugir, 61
O sol nos meus olhos, 49
Our terrible country, 60
Parada Paraíso, 85
Pupileira, 84
Salomão, 49
Ser e ter, 81
The Uprising, 64
Traces, 65
Trabalho com pombos, 84
Um dia na escola e a vida ao redor, 95
Uma vez entrei num jardim, 26
Urihi Haromatipê, curadores da terra-floresta, 50
Vila Maria, 85
Ventos de agosto, 50
Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos, 25
Z32, 25
Zero de conduta, 79

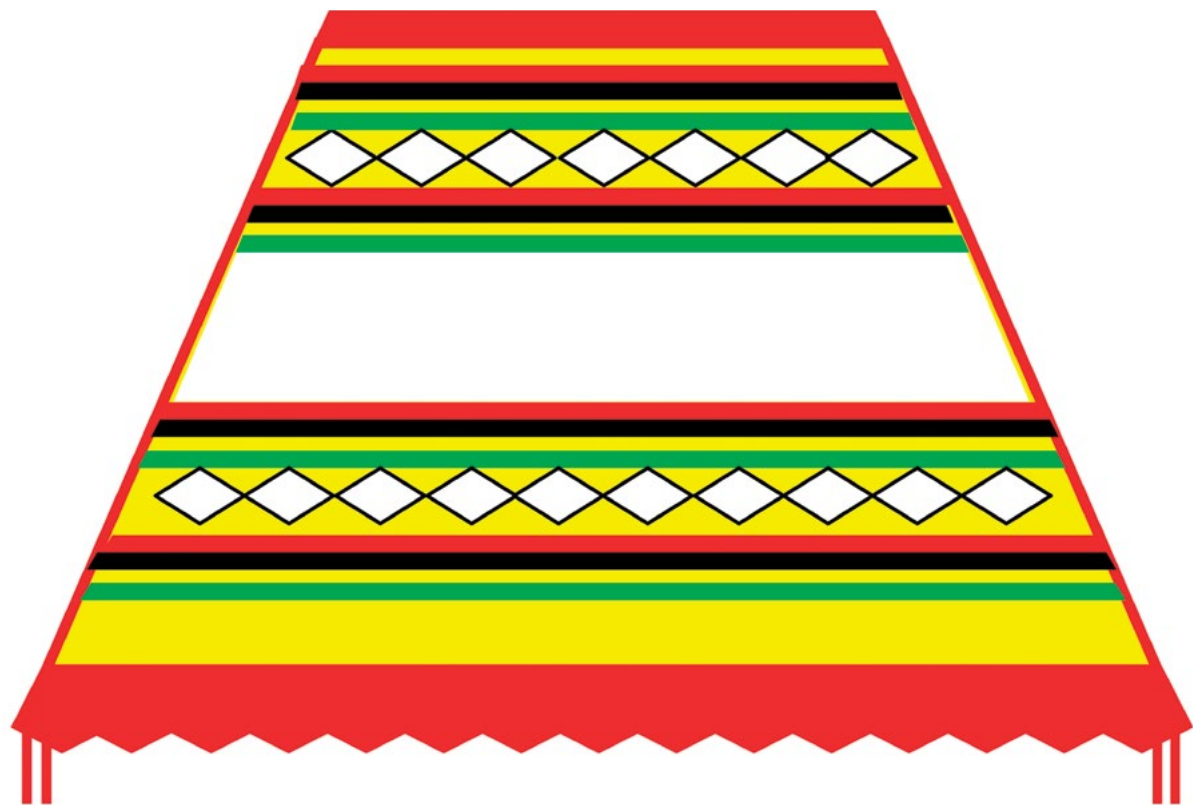


Two white diamonds are positioned on the left side of the image, one above the other, sharing a common vertex. They are set against a solid yellow background.

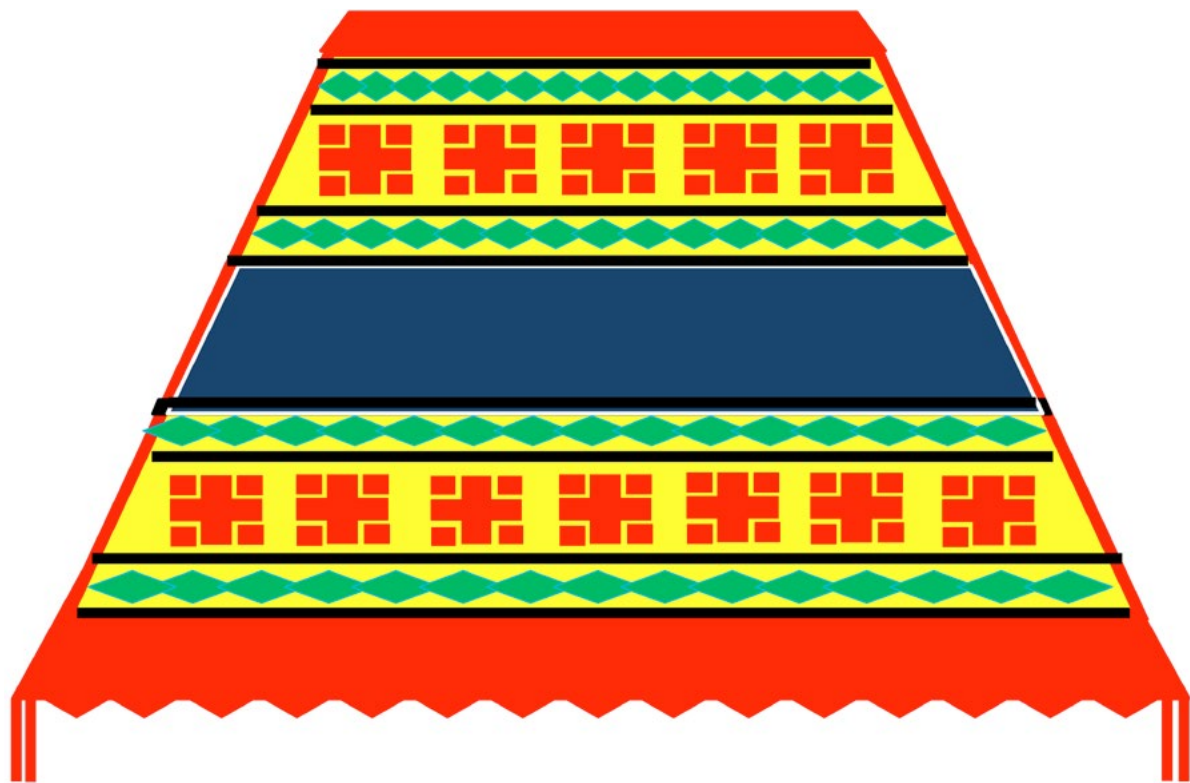
ARTE | MUWAAJU

**MAURÍCIO
YEKUANA**

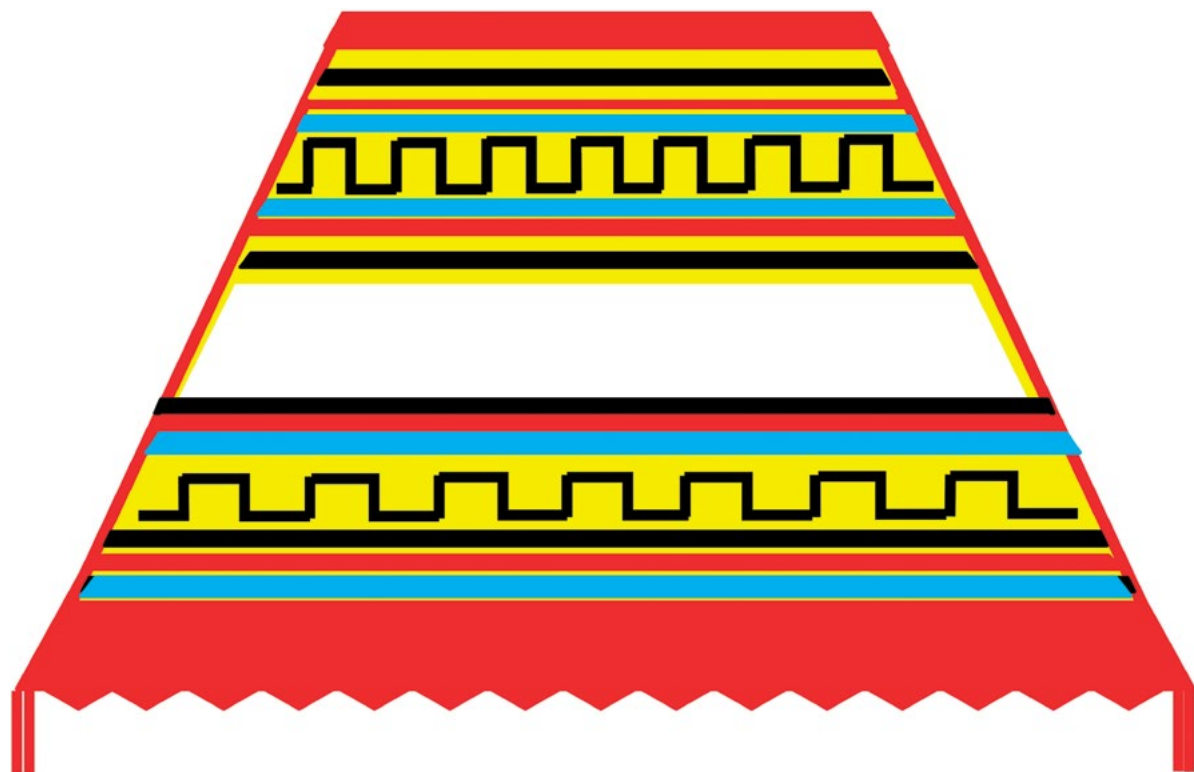


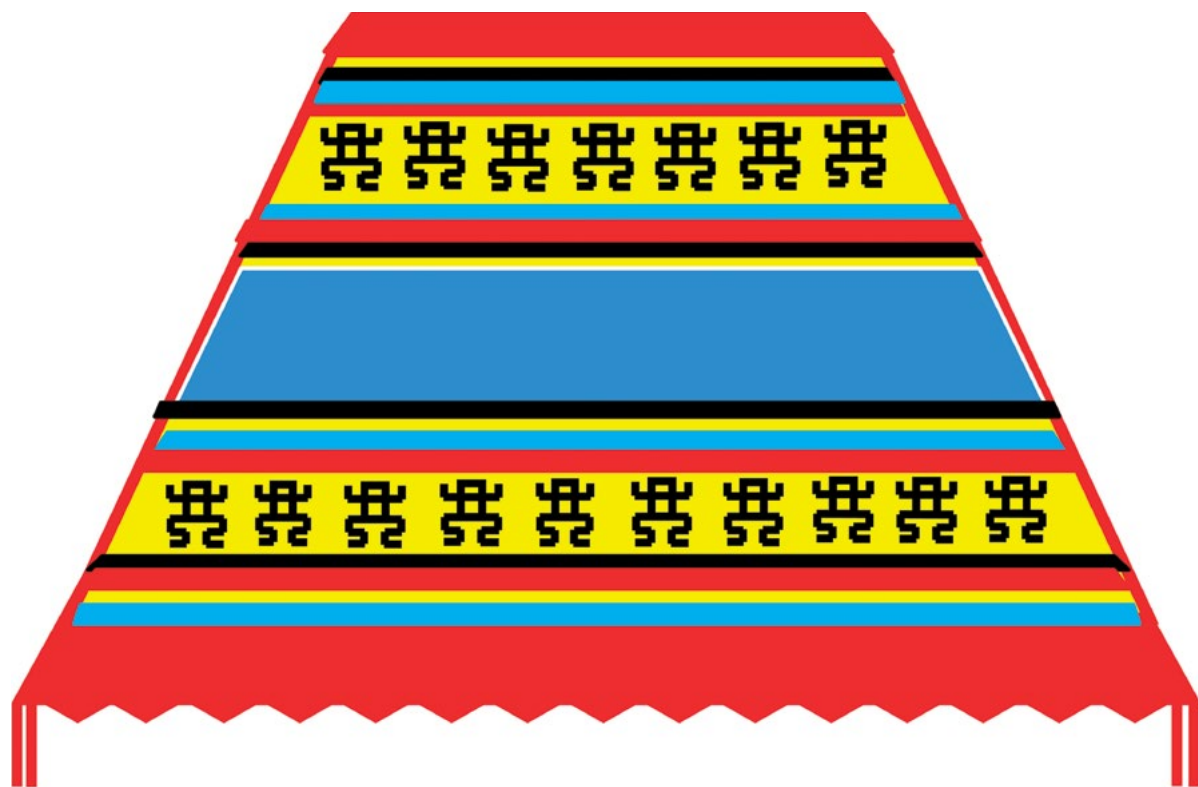


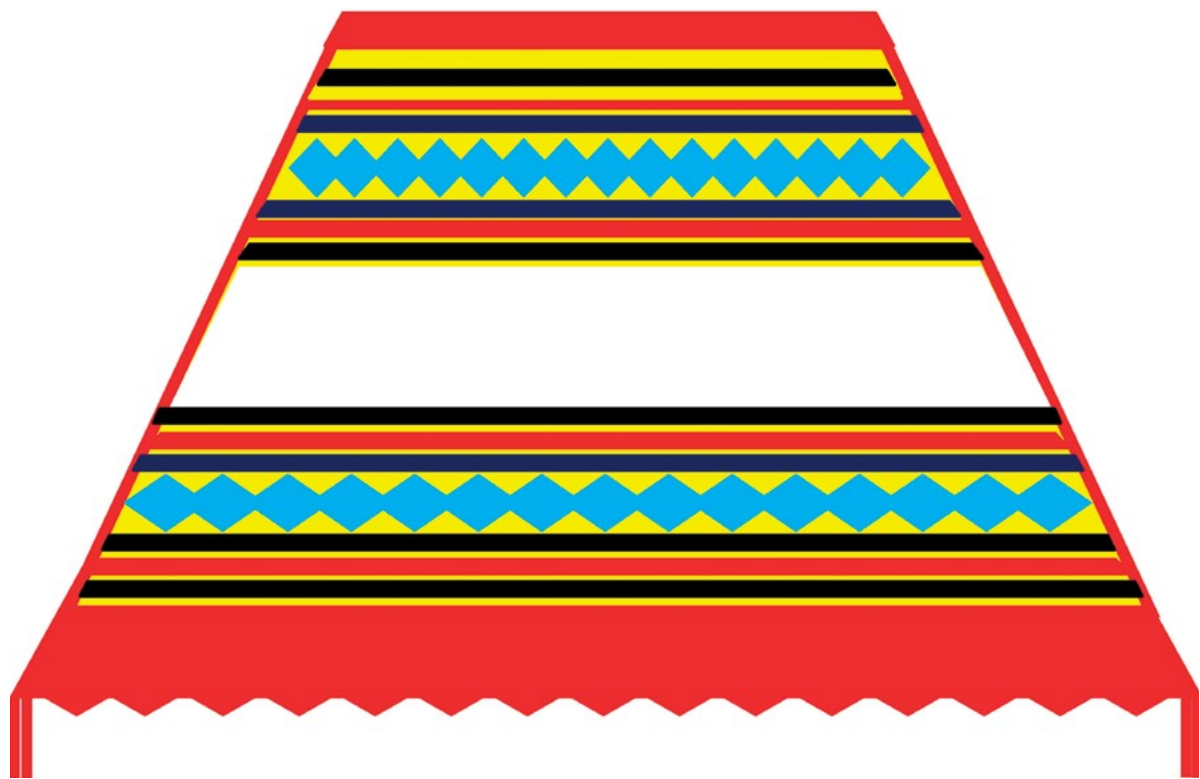














Eu não tinha pensado em mostrar desse jeito proposto por vocês. A ideia surgiu de um projeto junto ao Museu do Índio no Rio de Janeiro, cujo objetivo é trabalhar com as coisas que nós Yekuana fazemos com miçangas – colares, pulseiras, tangas e brincos. Outros povos indígenas também participam desse projeto. Começamos a trabalhar com historiadores yekuana e as mulheres nas aldeias e foi quando tive a ideia de desenhar as tangas yekuana no computador, no Word mesmo, pois era o programa que eu tinha disponível no meu computador, para servir de exemplo para as mulheres poderem fazer as tangas com padrões tradicionais. A intenção era transformar o imaterial em material, a ideia em imagem. Você pode ver o que é mesmo o desenho das tangas. O desenho foi feito através da narração do mito contado pelo meu avô. Na verdade, não sei como as pessoas vão ver os desenhos, minha arte. Eu tenho que saber um pouco mais como é que funciona essa apresentação mais geral para o público. Isso ainda não sei.

Segundo meu avô, Vicente Castro Yuduana, o mais respeitado historiador yekuana vivo, foi Wanasedu (ou Majanuma) o criador de todas as coisas,

o dono do mundo, quem criou a miçanga ou o *mayuudu* para enfeitar seu neto Kwamaashi. Desde então, temos usado a miçanga de acordo com as orientações deixadas por Wanasedu. Ele buscou as miçangas no céu para embelezar seu neto Kwamaashi para que ele vingasse a morte de sua mãe Kushiimedu por uma onça. Os desenhos que fiz no computador são de diferentes tangas yekuana chamadas em nossa língua de *Muwaju*. Essas tangas são usadas somente pelas mulheres em diferentes fases da vida. Por exemplo, com quatro meses de vida, a criança recebe através do primeiro ritual de embelezamento um conjunto de *Mayuduu*, composto de colares, pulseiras e tanga. Já para os meninos o conjunto é composto somente de colares e pulseiras. Os desenhos que fiz são de *Muwaju* que as mulheres usam em cada ciclo de vida. As tangas são feitas com a ajuda de um tear de madeira e utilizamos, além das miçangas (de preferência da marca Jablonex, as mais bonitas) de diversas cores, linha de poliéster e agulhas número 12. As cores que tradicionalmente usamos para fazer as tangas são azul escuro, branco, laranja, vermelho, verde e amarelo. Cada um dos dez desenhos que fiz tem um nome nativo, uns são de cobra, outros de olho de pica-pau e por aí...” (Maurício Yekuana)

Maurício Yekuana nasceu em 1984 na aldeia de Fuduwaduinha, na região de Auaris, Terra Indígena Yanomami, no estado de Roraima, Brasil. Atualmente é vice-presidente da Hutukara Associação Yanomami para a defesa dos direitos dos povos Yanomami e Yekuana. Maurício vive entre a aldeia e a cidade de Boa Vista, além de viajar pelo Brasil e o mundo representando seu povo em reuniões, seminários e conferências. Além de liderança indígena, Maurício

vem realizando um trabalho gráfico de grande importância cultural e estética. Em 2013 constituiu uma série de “desenhos em Word” das tangas de miçangas femininas do povo yekuana, intitulados *Muwaju*, no contexto do projeto do Museu do Índio dedicado a rastrear “a arte das miçangas” em diferentes povos indígenas. Essa série de desenhos, que o forumdoc.bh.2014 teve a sorte de contar como eixo norteador da direção de arte para peças gráficas esse ano, já havia sido exibida na mostra *Estado Oculto*, curada por Rodrigo Moura e Paulo Maia para o 43º Salón (Inter) Nacional de Artistas de 2013 no Museo de Arte Moderno de Medellín, na Colômbia. Em entrevista para o catálogo do 43º SNA, Maurício Yekuana sintetizou no texto reproduzido acima o significado de seu trabalho no contexto de exposição no museu.

FORUM
» C.BH
2014

organização/produção
associação filmes de quintal

Júnia Torres
Carla Italiano
Luana Gonçalves
Dayane Martins
Pedro Leal

estagiárias

Daiana Mendes
Layla Brás

programa de extensão forumdoc.ufmg.2014**coordenador**

Paulo Maia

coordenadores de projetos

Cláudia Mesquita
Ruben Caixeta

bolsistas

André Di Franco
Gabriel Pinheiro
Guilherme de Almeida Abu-Jamra
Marcelo Lopes
Túlio Diniz

retrospectiva Avi Mograbi

Cláudia Mesquita
Carla Italiano

mostra a escola e a câmera

Paulo Maia (coordenação)
Ruben Caixeta
Cláudia Mesquita

mostra competitiva internacional

Tiago Mata Machado
Pedro Portella
Victor Guimarães

mostra competitiva nacional

Carolina Canguçu
Douglas Resende
Ewerton Belico

sessão especial Pedro Costa

Daniel Ribão

curso

Avi Mograbi

tradução e assistência/curso

Ana Siqueira

curadoria de arte

Paulo Maia

arte | Muwaaju

Maurício Yekuana

catálogo | organização

Glaura Cardoso Vale
Júnia Torres
Carla Italiano

projeto gráfico | diagramação

Ana C. Bahia

site

Pedro Aspahan (coordenação e administração)
Gustavo Teodoro (webdesign e programação)

vinheta

Raquel Junqueira
Sara Fagundes

tradução

Ana Siqueira
Carla Italiano
Carolina Canguçu
Débora Braun
Guilherme Marinho
Henrique Cosenza
Ilana Feldman
Júlia Branco
Marília Paulon
Matéria-prima
Roberto Romero
Ruben Caixeta
Vitor Zan

legendagem eletrônica

Frames

cabine de projeção

Bernard Machado (coordenação)
Juliana Antunes
Warley Desali

assessoria de imprensa colaborativa

Sinal de Fumaça Comunicação

festival online e cobertura

Pedro Aspahan
Pedro Marra

assessoria jurídica e financeira

Diversidade Consultoria
Diana Gebrim

momentos festivos

Pedro Leal
Abu
Rafael Barros
CMCR produções

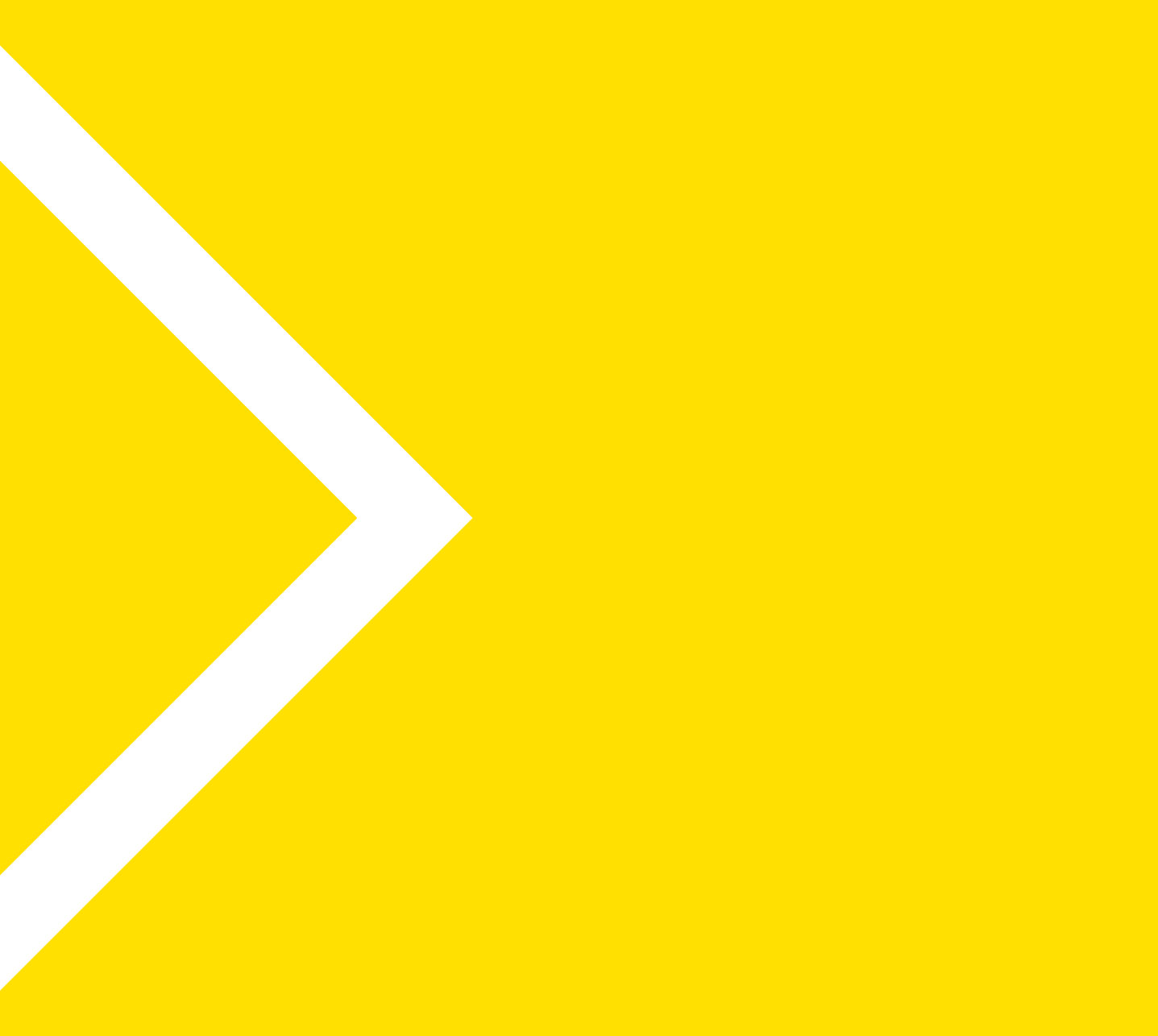
agradecimentos

Diretoria FaE-UFMG, Cenex-FaE-UFMG, Maurício Yekuana, Cezar Migliorin, Auá, Lucas Alves, Laura Licas, Ana Gomes, Lucinha Alvarez, TEIA, Fábio Dias, Patrícia Azevedo, Francisco Coutinho, Daniela Paolletto, Roberta Veiga, Milene Migliano, Inês Teixeira, Daniel Queiroz, Roberto Romero, Isabel Cassimira, Ricardo, Belinha, Frederico Sabino, Avi Mograbi, Jean-Louis Comolli, Daniel Pitta Costa, Cyril Neyrat, Ariel Schweitzer, Marcelo Pedroso, Jean-Michel Frodon, Eugenio Renzi, Ilana Feldman, César Guimarães, Elton Antunes, Amaranta César, Rafael Ciccarini, Eduardo Escorel, Ana Siqueira, Criatiane Lima, Flávia Camisasca, Wellington Cançado, Renata Maquez, Balafon/Mostra Jean Rouch, Ana Mercês, Felipe Lott, Bruno Vasconcelos, Oswaldo Teixeira, Rafael Henriques, Dj Fumaça, Paola Rodrigues, Dereco, Vini Lott, 38ª Mostra de SP, Felipe Moraes, Festival Fronteira, Marcela Borela, Henrique Borela, Rafael Parrode, William Biagioli, Lihong Kong, Pacho Velez, Chris Gude, Philipp Hartmann, Peter Snowdon, Doc Lisboa,

Miguel Ribeiro, Zipporah Films, Karen Konicek, Emily Glaser, Roberta Veiga, André Brasil, Thiago Rodrigues Lima, Maria Ines Dieuzeide, Nilmar Barcelos, Carla Maia, Luís Felipe Flores, Milene Migliano, Raquel Amaral, Laura Liuzzi, Elizabeth Versiani Formaggini e a todos os realizadores que enviaram seus filmes para as mostras competitivas.

Associação filmes de quintal

Avenida Brasil | 75/sala 06 | Santa Efigênia
CEP 30140-000 | Belo Horizonte/MG | Brasil
Telefone: +55 31 3889-1997 | 31 2512-1987
filmes@filmesdequintal.org.br
www.forumdoc.org.br
www.filmesdequintal.org.br







PATROCÍNIO



**PREFEITURA
BELO HORIZONTE**

Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte FMC 388/2013



Ministério das
Relações Exteriores



PARTICIPAÇÃO

FUNDAÇÃO
CLÓVIS SALGADO



CO-REALIZAÇÃO



FAFICH

FaE
Faculdade de Educação da UFMG



FILMES DE QUINTAL

REALIZAÇÃO

Ministério da
Cultura



APOIO CULTURAL



APOIO LOGÍSTICO



APOIO INSTITUCIONAL



ISBN 978-85-63837-06-6



9 788563 837066

