

CAIXA
CULTURAL

apresenta

Cine DocFr

mostra de
cinema
documentário
francês
contemporâneo







apresenta

Cine Doc Fr

mostra de
cinema
documentário
francês
contemporâneo

21/4 a 3/5, 2015

CAIXA Cultural RJ

Av. Almirante Barroso, 25 – Centro

tel: 21 3980-3815 | cinema 2

Cinemaison

Av. Presidente Antônio Carlos, 58 – Centro

tel : 21 3974 6644

facebook.com/CaixaCulturalRioDeJaneiro

[facebook/cinedocfr](https://facebook.com/cinedocfr)

classificação indicativa **14**

Cine Doc Fr – Mostra de Cinema Documentário Francês Contemporâneo
DOSSE, Jeanne, GENTILE, Tatiana Devos (orgs.)

1a edição

Abril, 2015

ISBN: 978-85-66110-16-6

Coordenação editorial

Jeanne Dosse e Tatiana Devos Gentile

Projeto Gráfico

Aline Paiva

Foto capa

Jacques Gayard

Impressão

Gráfica Qualitytá

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem prévia autorização dos organizadores.

Cine Doc Fr

mostra de
cinema
documentário
francês
contemporâneo



A CAIXA é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira, e destina, anualmente, mais de R\$ 60 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos culturais em seus espaços, com o foco atualmente voltado para exposições de artes visuais, peças de teatro, espetáculos de dança, shows musicais, festivais de teatro e dança, em todo o território nacional, e artesanato brasileiro.

Os eventos patrocinados são selecionados via Programa Seleção Pública de Projetos, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível a participação de produtores e artistas de todas as unidades da federação, e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

Cine Doc Fr – Mostra de Cinema Documentário Francês Contemporâneo reúne 25 documentários produzidos nos últimos 25 anos na França, muitos ainda inéditos no Brasil. A mostra conta com filmes de 18 diretores, de várias gerações, entre eles Denis Gheerbrant, uma das principais referências do documentário francês, que virá ao Rio de Janeiro a convite do evento.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura nacional e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 154 anos de atuação no país, e de efetiva parceria no desenvolvimento das nossas cidades. Para a CAIXA, a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação efetiva no presente, compromisso com o futuro do país, e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.

Caixa Econômica Federal

Sumário

Apresentação	9
Sobre Denis Gheerbrant Patrick Leboutte	19
Entrevista com Denis Gheerbrant Christophe Picque	23
O olhar e a fala Anita Leandro	37
Entre o político e o íntimo: narrativas visuais em primeira pessoa Thais Blank	57
<i>Estherka</i> nota de intenção David Quesemand	73
<i>Crônica de uma periferia comum</i> Torre de Babel nota de intenção de Dominique Cabrera	75
Carta para Viviane Dominique Cabrera	81
Trecho de “Olhares sobre a cidade” Jean-Louis Comolli	87
<i>Recreios</i> Leonardo Di Constanzo	93

<i>Dezessete anos</i> a dramaturgia da aprendizagem Frédéric Sabouraud	97
<i>Alimentation générale, uma mercearia</i> Texto de Chantal Briet	103
Texto de apoio da ACID (Associação de Cinema Independente para sua Difusão) Djamel Ouahab	105
Crítica do jornal francês <i>Libération</i> Jacky Durand	107
Entrevista com Ali Zebboudj, dono da mercearia da <i>cité</i> La Source Djamel Ouahab e Jean-Christian Riff	109
<i>História de um segredo</i> entrevista com Mariana Otero M. Freville, C. Gautier, H. Budor, A. Chevrel, K. Pele	115
<i>Os que chegam</i> entrevista com Patrice Chagnard e Claudine Bories Antoine de Baecque	123
<i>A Virgem, os Coptas e eu</i> entrevista com Namir Abdel Messeh Nicolas Bole	131
Filmes	139
Biografias	166
Créditos e agradecimentos	176

Apresentação

O que é o *documentário de criação*? Traduzimos aqui do francês a expressão já utilizada na França há mais de duas décadas *documentaire de création*. Entendemos que neste tipo de cinema existe uma escrita graças a um olhar pessoal do diretor que encontra uma linguagem cinematográfica própria. A partir do desejo de compartilhar com o público esse tipo de cinema, fundamos em 2013 a Casa do Doc. Como primeira atividade realizamos no ano passado, também na Caixa Cultural Rio, a mostra “Claudio Pazienza, O encontro que nos move”. Pazienza, que esteve presente durante a mostra, escreveu um pequeno texto para o catálogo. “*Com frequência me perguntam: o que é documentário de criação para você? Eu respondo: Fazer um filme ou um documentário é dar corpo a uma percepção, é inventar uma matéria, um desvio, uma linguagem que dê conta do que a gente viu.*”

É esse cinema que defendemos, que gostaríamos de compartilhar com o público. A escolha de mostrar o cinema documentário francês contemporâneo se deu a partir da vivência de uma das curadoras, Jeanne Dosse, e sobretudo porque é no cinema francês que encontramos alguns filmes construtores dessa lingua-

gem, que nos últimos 25 anos, vem se afirmando como o que chamamos aqui de documentário de criação.

A mostra **Cine Doc Fr – Mostra de Cinema documentário francês contemporâneo** reúne 25 filmes documentários produzidos nos últimos 25 anos na França, muitos ainda inéditos no Brasil. A mostra conta com filmes de 18 diretores, de diferentes gerações, dentre eles o documentarista Denis Gheerbrant, convidado da mostra. Durante a mostra, teremos uma pequena retrospectiva com 6 filmes do documentarista, que estará presente e dará uma Masterclass. O cineasta Denis Gheerbrant é hoje uma das principais referências do documentário francês.

Um dos pontos fortes da mostra é o diálogo entre realizadores renomados como o próprio Denis Gheerbrant, Mariana Otero, Claire Simon, Dominique Cabrera e realizadores que atualmente vêm conquistando cada vez mais espaço no documentário francês como Pauline Horovitz, Namir Abdel Messeh, Emmanuel Gras, dentre outros. A mostra propõe esboçar um olhar sobre a sociedade francesa contemporânea a partir dos pontos de vista desses cineastas. Um retrato de uma França particular, com diferentes facetas, origens, humores. A escolha por filmes que falam de uma França talvez longe de uma certa imagem que existe no Brasil e no mundo. É uma França mais distante da Tour Eiffel e mais perto das periferias e suas questões sociais, como podemos ver nos vários filmes do cineasta convidado,

Denis Gheerbrant, ou em *Crônica de uma periferia comum* de Dominique Cabrera ou ainda *Alimentation générale, uma mercearia*, de Chantal Briet. Uma França também com um humor peculiar e com diversas origens como podemos ver no documentário *Estherka* de David Quesemand, no filme *A virgem, os coptas e eu* de Namir Abdel Messeeh ou ainda em filmes na primeira pessoa como *História de um segredo* de Mariana Otero, e os bem humorados *Meninas grandes não choram*, de Pauline Horovitz e *Pare de bancar a artista!*, de Anne-Lise Michoud.

Cine Doc Fr – Mostra de cinema documentário francês contemporâneo é uma realização da Casa do Doc e da BLG Entretenimento, que vem se destacando no cenário carioca por produzir diversas mostras. A curadoria da Casa do Doc conta com a parceria da associação francesa Documentaire sur grand écran, que tem como objetivo, assim como a Casa do Doc, difundir o documentário de criação. O trabalho que a associação faz na França de difusão do documentário de criação é de grande inspiração para nossas ações e futuros projetos. A mostra conta também com o apoio da Cinemateca da Embaixada da França no Brasil e do Institut Français. Além dos filmes e da *masterclass*, na programação da mostra, teremos uma mesa de debates e a produção deste catálogo. O Catálogo contém artigos inéditos produzidos pelas pesquisadoras que irão participar do debate, entrevistas com os diretores e artigos sobre alguns filmes

de autores como por exemplo, Jean-Louis Comolli. O nosso objetivo com a mostra, além de proporcionar ao público o encontro com os filmes, é fomentar a discussão sobre os mesmos.

Estamos muito felizes com a possibilidade de realizar a mostra na Caixa Cultural Rio, que vem possibilitando cada vez mais, ao público carioca, ter acesso à um cinema ainda pouco divulgado no Brasil.

Jeanne Dosse e Tatiana Devos Gentile
Curadoras

Rio de Janeiro, 20 de Março de 2015

Tati,

como é difícil escrever por que achamos tão bom trazer esses filmes para o público carioca, não é?

Pra falar a verdade, nem sei te dizer especificamente porque eu gosto desses filmes. Eles me marcaram muito, me formaram, contribuíram para tornar-me cineasta.

Muitos vistos nas universidades onde estudei em Paris (cidade na qual vivi a maior parte de minha vida), pelos cineclubes frequentados durante esse período.

Um deles era aos domingos de manhã, no Cinéma des Cinéastes, organizado pela Documentaire sur grand écran que conheci naquela época. Quem vai ao cinema às 11h da manhã no frio de Paris ver um filme de Chris Marker? Gostávamos muito de documentário... Tínhamos muito acesso a tudo que queríamos, pois Paris proporciona isso.

Admirava o trabalho da associação que batalhava pra difundir documentários. E cá estamos nós, hoje, fazendo algo similar aqui no Rio de Janeiro.

Me mudei pro Rio com o sonho de possibilitar o acesso a filmes que me marcaram e me formaram.

Quando freqüentava o Rio, antes de vir morar aqui, vi o quanto era difícil ter acesso a filmes que eu considerava como clássicos do cinema documentário.

Hoje isto já mudou, e temos muito mais acesso a raridades, graças a cineclubes criados, inúmeras mostras, festivais de documentário, sem contar a Internet que revolucionou este ramo.

Tendo em mente o fato que agora não é tão difícil ver um filme de Rouch, Chris Marker, Cavalier, Varda, Philibert, etc... queria trazer algo ainda mais raro por aqui. Ano passado, trouxemos para o Rio e Belo Horizonte, o cinema de Claudio Pazienza, que mesmo sendo uma referência dentro do gênero documentário, ainda era inédito por aqui. Ele fez o seu público. Agora, nesta mostra, programamos filmes de cineastas, alguns inéditos no Brasil, outros não, mas que já se tornaram clássicos por lá: Denis Gheerbrant, Dominique Cabrera, Claire Simon, Mariana Otero, Patrice Chagnard... filmes de grandes produtoras de Paris (Les Films d'ici, Mille et une films, Iskra ...). A partir dessa escolha, a necessidade de trazer cineastas mais jovens se impôs.

Sempre com o desejo de criar diálogos, conversas, trocas de pontos de vista, sempre enriquecendo nossa cultura cinematográfica (e mais especificamente o documentário), através de artigos escritos, traduzidos, e sessões de debates. Pois o filme acaba nos créditos finais; mas aqueles que nos marcam, continuam conosco por muito tempo.

Por ser, além de brasileira, também francesa, de nenhuma forma queria ser vista como a “embaixadora do cinema francês”. Por isso até gostei muito da primeira mostra da Casa do Doc ser belga. Gosto de defender também o cinema de outras nacionalidades, mas desta vez, a vontade foi de compartilhar com o público esse cinema, produzido na França e sobre a sociedade francesa dos últimos 25 anos, anos em que eu vivi na França, justamente. Compartilhar parte daquilo que me formou, com o desejo de compartilhar uma França longe do clichê que se ouve por aqui. Mostrar uma França múltipla com pontos de vista pessoais, graças ao olhar de cada cineasta selecionado.

Sempre defendendo essa linguagem que chamamos de documentário de criação. Criação porque tenta se destacar da reportagem de televisão e se aproximar do cinema. Criação porque muitos ainda falam de um lado “um filme”, e do outro “um documentário”, como se não fosse a mesma coisa.

Devo dizer também que, como muitas vezes, é se afastando de casa, de seu país, que a gente o percebe com mais clareza. O que me parecia ser normal ganhou valor fora de casa: não é tão fácil ver, nem defender esse tipo de cinema.

Jeanne.



Denis Gheerbrant

Denis Gheerbrant nasceu em 1948. Em 1969 entra para a escola de cinema IDHEC (atual Fémis) onde estuda direção e fotografia. A partir de 1972, se divide entre a direção de fotografia, o ensino e a fotografia. Ele ensina na Universidade Paris I e Paris VIII. Em 1978, realiza o filme *Printemps de Square*. No mesmo ano colabora com Jean-Pierre Denis na fotografia e no roteiro do filme *Histoire d'Adrien*, que ganha a Câmera de ouro em Cannes em 1980. Ao longo de sua carreira atua como diretor de fotografia de cineastas como Jean-Pierre Denis, René Allio, Alain Bergala e Jean-Pierre Thorn e realiza seus próprios filmes.

Nos seus filmes, Gheerbrant opta sempre por estar sozinho, apenas ele e sua câmera. As imagens dos seus filmes trazem à tona seu talento de diretor de fotografia. Elas têm uma coloração e uma densidade que só pertencem a ele. Denis Gheerbrant nos transmite, pela sua forma de filmar e de dirigir, um olhar original sobre o que escolheu encontrar sozinho com a sua câmera: pessoas que se questionam na construção da sua identidade, às vezes à margem ou em perigo. Seus filmes são frutos de um trabalho longo

e paciente. Eles nos levam, plano após plano, a um encontro que se constrói.

Filmografia: *On a grèvé* (2014); *La République Marseille*, série de 7 filmes sobre Marseille: *La totalité du monde* (2009); *Le Centre de Rosiers* (2009); *Les Quais* (2009); *L'harmonie* (2009); *Les femmes de la cite Saint Louis* (2009); *Marseille dans ses replis* (2009); *La République* (2009); *Après* (2004); *Le Voyage à la mer* (2001); *Lettre à Van Der Keuken* (2001); *Grands comme le monde* (1998); *Un printemps de cinema* (1995); *La vie est immense et pleine des dangers* (1994); *Une fête foraine* (1992); *Et la vie* (1991); *La parole d'abord* (1986); *Question d'identité* (1986); *Amour, rue de Lappe* (1984); *Printemps de Square* (1980).

Sobre Denis Gheerbrant*

Patrick Leboutte

Cineasta viajante, Denis Gheerbrant é um dos grandes documentaristas do nosso tempo. Há trinta anos, sozinho com sua câmera e seu gravador, ele percorre os recantos de nossa sociedade, de encontro a um povo fragilizado, mas erguido, no qual impressiona primeiro a dignidade. Em territórios frequentemente devastados pelas crises, ele se engaja a filmar o que resiste: os sonhos renascem, a palavra dos humildes se manifesta, um desejo de sociedade que não enfraquece. Seres humanos, um microfone, uma câmera e por trás, essas duas ferramentas, o olhar e a escuta de um cineasta solitário para quem o documentário é antes de tudo uma arte do encontro: o cinema de Denis Gheerbrant se apresenta enxuto, num caminho no qual quem filma e os que são filmados se inventam juntos na relação entre eles. De uma exigência ética há muito perdida de vista nas mídias, exposto ao estado presente do mundo em toda a extensão de suas ruínas, atravessando territórios devastados pela desindus-

* Publicado no dvd “Denis Gheerbrant, l’arpenteur, collection le geste cinématographique, éditions Montparnasse”, em 2009

rialização (E a vida) e paisagens urbanas fortemente marcadas pela crise (Questões de identidade), Gheerbrant filma bem perto dos abandonados, dos perdidos assim como dos excluídos, de todos aqueles que nem mesmo o verão apazigua (A viagem ao mar). Mas ele recusa também ficar ali, no nível do testemunho ou da simples constatação, mudando as formas de lugar sem cessar sobre o terreno do cinema, como uma maneira antes de estar ali junto, apesar das feridas, dos dois lados da câmera, parceiros do mesmo filme que é considerado como possível habitat. Estimulando o que resiste, sobretudo, com um desejo potente de sociedade, despertando a palavra daqueles que sofreram demais por se calar, ele consegue que um povo certamente castigado se levante, lutando contra a sua própria dispersão e sobrevivendo nas margens. Mas que, desvendado pelo trabalho do filme reaprende a nomear o que lhe faz falta, o que o constituía há tempos com força e que ele não possui mais, alguma coisa da ordem de uma narrativa comum. Assim deve-se desconfiar das aparências, pois por traz da simplicidade das questões colocadas por Gheerbrant, viagem após viagem e encontro após encontro, testemunhando a cada vez sua timidez (“Como você se chama?”, “De onde você vem?”, “Você mora há muito tempo aqui?”), o que pouco a pouco se desvenda é imenso: um mesmo exílio interior, uma experiência comum da ruína, a nostalgia do coletivo ou de um mundo desaparecido, reunindo cada um em algo bem maior: classe social,

povo, memória de lutas ou História. Entre o cineasta e os habitantes logo impressiona a qualidade das trocas, da ordem de um reconhecimento imediato e espontaneamente fraternal. Talvez seja preciso apresentar-se um pouco carente para inspirar mais confiança naqueles que são ainda mais carentes? É verdade também que Gheerbrant não inspira confiança, se apresentando sem a mínima equipe para respaldá-lo, sem o peso intimidante do cinema, com apenas na bagagem sua faculdade de escuta e uma câmera, cineasta simplesmente aparelhado, diríamos, despido diante à enormidade de sua tarefa. Entre a humildade de um, sua posição, e a modéstia dos outros, oriunda de sua condição, se anuncia finalmente a mesma fragilidade, um sentimento profundo de igualdade, uma quase certeza de experimentar a vida do mesmo lado, para além das distâncias, na beirada dos limites da História, certamente, mas redescobrimo apesar de tudo o prazer de serem os atores.



Entrevista com Denis Gheerbrant*

Christophe Picque

Quando se escolhe realizar filmes documentários à maneira do cinema direto, deixa-se bastante espaço ao imprevisto. Como você concebe a dramaturgia nos seus filmes?

Wiseman distingue o jornalista do cineasta pela dramaturgia.

Quando eu filmo eu tenho três ou quatro ideias na cabeça longamente amadurecidas, alguma coisa que eu vivi e que experimentei e que devo sempre colocar em jogo frente às situações nas quais eu estou. Senão não tem filme, não tem unidade. *E a vida* é composto de uma dezena de encontros, é sobre esse assunto um filme importante. Eu tenho a minha maneira de compor uma arte da fala que vai ser particular ao outro e a mim. A dramaturgia é muito precisa em *A vida é imensa e cheia de perigos*, por exemplo. Tem uma intriga – a doença – personagens principais e secundários, etc. Eu sabia que tinha uma

* Publicado em 1997.

situação de ficção bem construída. Ao mesmo tempo se o filme fosse reduzido à descrição dessa situação, não teria o filme, no filme que se organiza. Não teria o lugar do projeto cinematográfico se construindo no filme. A criança elaborando sobre o que acontece com ela é o objeto mais explícito e o mais próximo do meu projeto. Em termos narrativos o meu projeto é: o que a criança constrói nesta travessia e seu avanço na doença até a sua cura? É esse o projeto. Para o espectador é: esta criança vai se curar? E como o cineasta constrói a sua história? O que se estabelece entre ele e a criança? Que lugar ele ocupa como primeiro espectador? A narrativa constrói uma relação entre aquele que filma e o filmado em busca do espectador. Eu sabia que ia filmar uma criança atravessando toda essa experiência e que tinha a máxima chance de se curar.

Você sentia a necessidade de concluir com um final feliz?

Sim. Era necessário para a dramaturgia. O filme é construído como uma iniciação. E se essa iniciação acaba com a morte... Isso destrói o filme. Eu não queria, sobretudo fazer um filme de comiseração, mas considerar que as crianças nos ensinavam algo. Neste filme era simples. Eu tinha trabalhado a dramaturgia baseada na pergunta: por que fazer um filme como esse? Isto é, sobre a ideia de que o filme era escandaloso, pois o Mal é um escândalo. Então eu ia fazer um filme sobre o escândalo do mal. Além disso, eu não

sei se foram as crianças que me mostraram durante a pesquisa - tem um momento onde reescrevemos toda a história - mas é verdade que a partir do momento que eu ia filmar crianças, porque elas tinham coisas para me ensinar, esta abordagem tornava o filme possível. Construía-se uma aproximação com as pessoas a serem filmadas e ao mesmo tempo com o espectador. O espectador não ia ser colocado numa situação de *voyeurismo*, que é de fato apenas um prazer em relação à dor do outro... É o grande perigo deste tipo de filme.

Por que você recorreu à voz-off neste filme, enquanto que você intervém diretamente pela fala na maioria do tempo?

Ela serve para alinhar como se diz em costura. E continua sendo a solução mais simples e mais econômica para introduzir e marcar as elipses de tempo.

Ela tem uma função essencialmente informativa...
Sim. Ela assinala o tempo que passa.

Você intervém também para anunciar a morte de uma criança durante as filmagens.

Eu dou uma percentagem precisa que permite bali-
zar e eu formulo a minha frase de uma maneira mui-
to precisa e ao mesmo tempo aberta: "*Dois terços das
crianças se curam e este filme é a história de um entre
eles*". Mas ouve quem quer ouvir. Eu deixo para o es-
pectador a possibilidade de construir o filme como

ele tiver vontade construí-lo. Eu não queria cercá-lo de precauções tranquilizando-o em relação ao destino das crianças ou daquele que ele ia descobrir. Isto teria criado uma hierarquia entre aqueles que se curam e os que não se curam. De outra maneira, quando Bresson filma *Um condenado à morte escapou*, o espectador sabe que ele escapou. Ele diz que o que é para se ver está em outro lugar. Eu não quis fazer como se essa fosse a única aposta.

Você intervém muito pela fala nos seus filmes. No cinema direto, a maioria dos cineastas procura, de preferência, a transparência, a neutralidade... Em *Grandes como o mundo*, por exemplo, suas perguntas são tão direcionadas que as respostas são quase induzidas. Isso foi numa preocupação dramática ou foi necessário para "enquadrar" as crianças?

É o filme no qual eu mais interfiro. Há um passo à frente claro neste filme: eu faço proposições e os jovens reagem a elas. Eu acho simplesmente que trabalhei assim por que era do que eles precisavam. Eles precisavam de um pensamento que fosse colocado na frente deles, para poder assim reagir acrescentando o deles. Talvez você veja como uma estrutura, mas na minha prática de trabalho é uma proposição. Eu parto da minha ideia para saber o que eles pensam. É verdade também que isso me dava a certeza de estar sempre dentro do assunto. Acho que a questão era precisamente: o que estamos trabalhando juntos?

E isso era induzido mesmo por um fora de campo, que vem das crianças. Isto é, muitas vezes era também uma reformulação de ideias ou de um estado de espírito. Há várias atitudes perante os problemas da vida, os adultos, o mundo deles... Atitudes que ainda não são ideias. Num dado momento eu as sintetizo – porque eu vivo isso num cotidiano – em proposições que se tornam o objeto de discussões.

Você tem uma ideia precisa do que procura filmando o outro?

Eu tenho uma ideia precisa do que eu procuro no outro, mas não do que o outro vai me dar. Já que de fato os destinos que se constroem e que constroem *Grandes como o mundo* não foram escritos. Eu sabia no início do filme que filmaria Oumarou... mas não sabia que ele seria excluído. Então, do mesmo jeito, o real fabrica o roteiro. Como por *A vida é imensa...* quando Cédric foi para o "setor" de isolamento. Foi para mim evidentemente alguma coisa muito ruim, do ponto de vista humano. E ao mesmo tempo isso construiu o meu filme...

Para mim, se o cinema é a projeção do que pensamos não tem nenhum interesse. Se formos espectadores do mundo que temos na nossa frente, não é cinema.

A projeção do que pensamos está mesmo assim implícita num projeto de documentário, não?

Para mim é claramente dialético. Eu considero que filme a ficção do mundo, isto é, que tenho certa re-

apresentação do mundo que me permite de compreendê-la. E eu organizo esta ficção para compreendê-la e construir a sua representação. Esta ficção vai me permitir construir a representação do mundo. A partir deste momento, a construção é possível porque aqueles que eu filmo vêm contradizer, enriquecer, em outros termos, encarnar o meu projeto. O interesse para mim não é ilustrar esta ficção, mas coloca-la em tensão contínua. Sempre quero trabalhar em momentos onde há pensamentos que se criam.

Com o som sincrônico, o documentário, de alguma maneira, restituiu a fala ao homem. Você considera o cinema direto como um meio ou como estilo?

Quando eu estava no IDHEC (atual Fémis) os motores a quartzo e o fio ligado à câmera eram novidade. O som sincrônico era um objeto de reflexão estilística: não era algo assimilado. Para mim o cinema direto é algo que se nutriu bastante da fotografia. Eu comecei por aí.

Depardon e Keuken, entre outros, são igualmente fotógrafos. É uma boa escola para "filmar o real" no seu imediato?

É antes de tudo uma escola do quadro. Uma foto não suporta a aproximação do quadro. Eu entendo "quadro" como a organização dos elementos de uma realidade dentro de uma imagem. Isto ensina a ver e "abstrair". Ser fotógrafo é ser capaz de tirar fotos sem máquina fotográfica. Isto é, quando eu olho para você, eu o imagino nesta luz, num quadro com certo contraste...

É ser capaz de relacionar uma situação vivida e uma imagem. O cinema direto é o cinema que está mais dentro da vida. Todo tempo temos que administrar essa esquizofrenia entre "eu vivo" e "eu filme". Quando filmamos estamos em um jogo de cultura, então de narrativa, de imaginário. Quando você representa, faz uma escolha. Enquanto que a realidade não pede nada. E esta escolha não serve para nada no contexto da realidade. Deste ponto de vista não se pode pedir ao filme *Grands comme le monde* que ele sirva aos professores: não é um filme institucional, não tem nenhuma intenção pedagógica. Como os jornalistas que assistem ao filme com certa frustração porque eles não veem o que se passa na casa dos jovens ou no pátio!

É bem aí que se situa uma das diferenças entre o documentário e a reportagem: o jornalista procura o "sensacional"...

Sim, ou o descritivo que permite a eles ver como isto acontece. Mas esse pode ser também o trabalho do etnólogo.

Mas se pegamos Rouch como exemplo de etnólogo-cineasta, ele sempre buscou introduzir a ficção nos seus filmes...

Sim, mas justamente. Se Rouch é cineasta é porque ele produz imagens que pertencem ao universal, e não à produção de conhecimento sobre os Dogons ou outros. Quando assistimos a *A caça ao leão com arco*, não é por sua característica científica que amamos o filme.

Para mim, *Crônica de um verão* continua um filme exemplar. De fato é um lugar de experiência social, uma prática situacionista. O cinema estava na rua. É o primeiro filme que eu vi e me disse: "Aí, é isso o que eu quero fazer". É um filme fundador. Quando eu penso em "cinema direto", penso em Rouch e neste filme, muito mais do que nos outros filmes etnográficos. Onde eu mais me reconheço neste filme é que aquele que faz o filme se torna personagem, do mesmo modo daqueles que estão na frente da câmera.

Pode-se falar de “câmera participante”?

Eu sigo talvez esta herança. Construí o meu cinema a partir disso, mas não me reconheço desse modo. Eu não faço "câmera participante". O que eu explicava muito claramente para as crianças de *Grandes como o mundo*, era que só elas sabiam, as crianças eram os heróis do filme e que iam me ensinar. É uma relação um tanto precisa que responde a sua questão sobre a dramaturgia. Pois fazer o filme é ser responsável por essa dramaturgia, pela unidade do filme. E cada um deve saber o que sabe de si. É finalmente uma posição maiêutica. Isso construiu uma relação que me pareceu muito verdadeira, pois havia um verdadeiro respeito.

Em *A vida é imensa...* o ritmo é mais lento, mais calmo, os planos das janelas entreabertas ou cortinadas criam uma atmosfera. Contrariamente, em *Grandes como o mundo* sentimos mais urgência...

Os planos dos quais você fala, em *A vida é imensa...* são mais sequências do que planos. Elas produzem tempo, respirações que têm uma função musical. São pausas na narrativa onde as emoções e a reflexão do espectador vão se instalar. Tentamos, num primeiro momento, montar o filme sem as janelas. Percebemos que ele galopava. As janelas permitiram alongar o tempo... Mais exatamente, permitiram que o espectador sentisse a experiência do tempo, do tempo da doença, da hospitalização.

Em *Grandes como o mundo*, os temas eram muito mais frágeis. Eu não os deixava esfriar, ao contrário, os aproveitava. Na mesa de montagem, percebemos que esse ritmo era necessário e que tínhamos que trabalhar como a memória. Nós o montamos como um filme que se viveria já no passado. Eu me inspirei no trabalho da memória para conservar apenas certos momentos do ano, exatamente como teria feito a nossa memória.

Você é um dos raros documentaristas que filma sozinho. Sendo ao mesmo tempo, roteirista, realizador, câmera, operador de som... Você partilha com alguns cineastas o sentimento de redescobrir o seu filme na mesa de montagem?

Não escutamos tudo e não vemos tudo. Tem informações que não captamos no visor e que se organizam pouco a pouco. Por exemplo, no pátio do colégio vemos de muito longe um aluno brigando com outro.

O que eu não podia ver no momento em que filmava a cena. Existe essa função no cinema de inscrever as coisas, grava-las, imprimi-las. Nas entrevistas, logo que você interrompe uma frase e continua sem nem mesmo fazer um corte, você cria sentido.

Minha maneira de filmar organiza muito mais o que se passa no espaço cenográfico da câmera. Eu me coloco em situações onde as pessoas organizam o que fazem de acordo com a câmera, por vezes inconscientemente.

O fato de estar sozinho organiza completamente minha relação com o outro. O corte mais violento se faz entre eu-Denis e eu-cineasta. Tem um momento onde o homem que esses jovens de *Grandes como...* conheceram, "está escondido" – seria tendencioso dizer "se esconde". Eu tenho um olho atrás do visor e o outro fechado. Então tenho já um rosto onde pode-se ler as expressões ou as reações.

O que também pode se traduzir por movimentos...

Sim, isto é, a imagem é ligada àquele a quem se dirige a palavra. Para mim eu me torno simplesmente "o cinema". Eu escolho o quadro, a luz, a lente, etc. Estou numa realidade e ao mesmo tempo faço a passagem para o espectador. Eu já estou vendo o filme numa sala de cinema.

Aquele que está ali é rejeitado em uma real solidão, e eu estou bem na situação fazendo cinema. É a outra posição em triângulo, mais clássica, do entrevistador, o entrevistado e o operador. Todo o esforço

do entrevistador é que não notem o terceiro lado. E eu, todo o meu esforço é trazer o cinema. O que produz um efeito estilístico bem particular, é que ali onde se faz cinema, e lá onde se oferece a palavra, é o mesmo lugar. Mas ao mesmo tempo não é o mesmo lugar... É esta pequena paralaxe que acho especialmente interessante. E tenho vontade de dizer que é aí que se situa meu cinema. É, aliás, o que é destruído por Oumarou quando ele olha na lente ao invés de olhar para o meu rosto.

Você, no entanto colocou no filme?

De toda maneira eu não ia dizer a ele para me olhar ao invés de olhar a lente: teria sido ridículo. E depois isso produz sentido, ficção. Pois nesta situação ele se dirige diretamente ao espectador pedindo para que ele julgue aquele que o filma.

Oumarou já se construía como um personagem no "real"...

Eu diria até que ele fazia menos cinema em frente da câmera do que no real. Ele tinha completamente integrado a câmera como uma instância independente. E o que é difícil para um cineasta é ao mesmo tempo fazer o filme – o que você chama de dramaturgia e que eu chamo de representação, ficção – e manter a relação, o que é enfim o motor do filme. Não é o ato técnico o mais difícil, mas a dissociação entre as duas posições: estar na realidade e representá-la.

Por que a escolha do 16 mm? Seus filmes são bastante intimistas, e eu iria até chamá-los de "câmera-cabeceira" em *A vida é imensa e cheia de perigos*. Filmar em vídeo como você fez em *E a vida* não permitiria uma maior proximidade?

16 mm é cinema. Mas não é um rótulo que eu procuro. Em *A vida é imensa...* e *Grandes como o mundo* senti a necessidade de exaltar este campo restrito. Em *A vida é imensa...* me parecia importante não utilizar uma imagem eletrônica, mas estar numa imagem química, com o que ela tem de sensível. Eu queria dar uma beleza a essas crianças. É um filme, é forma, tem plástica. Deve-se compor com luz, quadro... Como câmera eu não tenho nenhuma apreensão técnica. *Grandes como o mundo* é em película e estéreo. É considerar o objeto estético como parte integrante da concepção de um filme. E, além disso, parar para trocar as bobinas tem muitas vantagens. Você considera o tempo que lhe é concedido, que integra um ritual da fala interessante, sobretudo em relação aos jovens.

Você falou de maiêutica há pouco que eu ilustraria com uma frase de Chris Marker tirada do filme *Joli mai* “Não é o objetivo que importa mas o caminho”. É também uma maneira de dizer que o filme se fazendo é o que importa...

É efetivamente o caminho que percorre essa criança com o cineasta que importa. Para voltar à dramaturgia,

o que organiza a espera e a narrativa é tanto o que está se fazendo, como o filme sendo feito.

É quando eu termino um filme que percebo que ele me ensinou. Quando eu terminei *Au bout de l'enfance*, a versão curta de *Grandes como o mundo*, que realizei que essas crianças eram mesmo as crianças do mundo. Isto é, as crianças da história colonial francesa. Sabe-se – mas se esquece – mas são crianças projetadas na mundialização. Foi montando o último plano do *Bulevar Péripérique* em Paris que entendi isso. É produção de conhecimento. Foi o ato artístico que me ensinou.

Seus projetos são sempre projetos longos. É para criar uma relação mais forte com as pessoas que você vai filmar?

É difícil dizer se é uma escolha ou uma necessidade. É uma escolha de viver de cinema. Realizar um filme documentário não é realizar planos que teríamos desenhado, etc. É uma vida, uma prática artística, que se organiza em torno de um projeto, e que se organiza dentro do tempo. Durante um período eu vou filmar, depois paro, tiro férias. Não é um parêntese. Outros funcionam diferentemente. Para Wiseman, por exemplo, é um mergulho que vai ser um parêntese na sua vida.

Meus últimos dois filmes foram filmados em lugares relativamente fechados. De fato, o que conta não é conhecer pessoas específicas, mas o banho de

realidade. É falar com pessoas que estão numa realidade na qual compartilhamos a experiência.

Em outros termos, você não faz um "mergulho" na realidade, você prefere manter a cabeça fora da água...

Deve-se manter os pés sobre a terra e a cabeça liberada para ver onde estão os pés... O que, aliás, não se impede de escorregar...

O olhar e a fala

Anita Leandro

A obra de Denis Gheerbrant tem como característica principal pessoas que falam com o olhar dirigido ao espectador. Mas, nesse caso, a situação é bem diferente daquela à qual a escuta midiática nos habituou. Enquanto a televisão, para captar nossa atenção, orienta seus entrevistados a não olharem para o entrevistador, mas para a câmera, geralmente segurada por uma terceira pessoa, alheia à entrevista, Gheerbrant, cinegrafista de formação, filma sozinho, fazendo ao mesmo tempo a imagem, o som, as perguntas e a direção. O entrevistado não se dirige a um espectador hipoteticamente situado além do dispositivo de filmagem, mas àquele que o filma e que o interpela. Mesmo que o filmador não seja visto e que, ao filmar, ele possa até mesmo parecer um pouco ausente da cena vivida – ele tem o olho esquerdo fechado, o olho direito no visor e os ouvidos atentos à fala e ao som ambiente – a situação por nós presenciada resulta de uma troca de olhares já estabelecida. Ela teve origem num compartilhamento prévio de um ponto de vista, construído ao longo da pesquisa de campo e das locações. Nas filmagens, o desafio

consiste em mediar esse entendimento entre os dois polos da cena por uma câmera solidária com o encontro e cuja disponibilidade vai tencionar o plano, nomear quem filma, dar lugar ao espectador e criar as condições necessárias para a existência de uma fala. Fora de campo, mas perto de seus personagens, corpo e câmera engajados num mesmo movimento em direção ao Outro, Gheerbrant acompanha os deslocamentos das pessoas e registra com atenção tudo o que é dito e, mesmo, ou sobretudo, a dificuldade de dizer. Cineasta e personagem embarcam, juntos, numa mesma aventura humana e afetiva, que passa pelo diálogo, pela intimidade da conversa. A câmera não é mais o quarto muro que o olho do personagem atravessaria, sem ver. Ela é o lugar do acolhimento de um olhar que o entrevistado devolve, nas filmagens, a alguém que ele já conhece e com quem divide uma ideia de filme a ser comunicada, agora, ao espectador. A arte da entrevista, segundo Gheerbrant, nos convoca a participar de um trabalho coletivo de educação do olhar e de escultura da fala.

Questão de identidade

O face a face na obra de Gheerbrant não é uma técnica de decupagem, mas uma opção política. Há, na base da construção formal, uma economia e uma ética. Filmar sozinho é uma escolha tão radical quanto arriscada. Mas ela possibilita desenvolver um méto-

do diferenciado de abordagem da fala, que visa a sua elaboração no próprio espaço do filme. Esse modo de produção permite também uma longa preparação das filmagens que, em alguns casos, pode durar até dois anos, como em *Question d'identité* (1986), terceiro filme do cineasta, rodado com jovens de origem berbere na periferia de Paris, numa *cité*, como são chamados os grandes conjuntos habitacionais das classes populares. Depois da longa e solitária imersão no bairro, construindo uma rede de cumplicidades, as filmagens se estenderam, ainda, de julho a dezembro de 1985, período em que a relação de confiança se consolidou.

Em *Question d'identité*, Gheerbrant filma três jovens de uma mesma família, originária da Kabília: Naguib, Farid e Abdel Ouab Taalba. Os três nasceram na França, têm entre 18 e 22 anos de idade, mas ainda não obtiveram nacionalidade francesa. Eles dispõem apenas de uma carteira de residente, renovável a cada dez anos, mediante apresentação de uma série de documentos. É o momento da criação da associação SOS Racismo, durante o primeiro governo socialista de Mitterrand, e esses jovens vivem numa região periférica, ao Norte de Paris, habitada por muitos imigrantes magrebinos, a Cité de Mille-Mille, em Aulnay-sous-Bois. Farid escreve para um jornal militante no terreno da imigração, Naguib luta boxe e Abdel começa a vida universitária na faculdade de Ciências Econômicas e Sociais de Paris XIII. Eles são

inteligentes, bonitos e dubitativos quanto às políticas nacionais de integração dos imigrantes.

Na Cité, há milhares de jovens de origem árabe, mas Gheerbrant escolhe falar apenas com os três Talalba, seguindo-os durante seis meses em saídas noturnas, atividades esportivas, de trabalho e também numa viagem à Argélia, em visita aos parentes que decidiram retornar ao país de origem, depois de duas décadas na França. Estabelece-se entre Gheerbrant e os rapazes uma relação intensa, que passa menos pela confiança do que pela camaradagem, pela solidariedade e, sobretudo, pelo entendimento. Os jovens, principalmente os dois mais velhos, têm uma atitude de resistência diante da câmera e preferem guardar em segredo o que pensam daquilo que vivem. Gheerbrant respeita o silêncio, embora continue a formular perguntas. Já na abertura do filme, no parque da *cité*, Farid, do alto de um escorregador, faz um alerta ao cineasta, num tom jocoso: “Você começa a ficar perigoso... Você quer saber muita coisa sobre nossas vidas. E isso não é bom, posso jurar”. Somente no final do filme, no último minuto, uma outra fala – de Naguib – vem esclarecer as razões profundas desse segredo em torno de suas vidas, seus desejos e projetos:

“Você faz perguntas às quais eu não quero responder, às quais eu respondo rapidamente (...). Eu gosto da intimidade no que eu vivo (...). Um filme rompe um pouco com isso tudo. A intimidade que

a gente tem é o que nos permite, ainda, manter-nos de pé, sólidos, entende? Contar rompe com isso, quebra” (GHEERBRANT, 1986).

Naguib e os outros se resguardam quanto aos “ladrões de imagens, que sugam as lembranças e vão embora”¹. Mas apesar da resistência dos rapazes ao documentário, confundido, inicialmente, com a reportagem, Gheerbrant faz com eles um de seus filmes mais importantes em matéria de fala. Com sua 16 milímetros na mão, ele acompanha o cotidiano dos jovens, captando, nas entrelinhas de suas falas e na vitalidade de seus gestos, várias dúvidas e questionamentos, uma busca não revelada, mas onipresente, de afirmação de sua própria singularidade, de sua identidade, irremediavelmente instalada entre a França e a Argélia. Do pouco que é dito, o filme oferece um retrato complexo da questão de identidade: “Antes, eu não me questionava se eu era francês ou árabe. Foram os sociólogos que me bagunçaram a cabeça”, diz Abdel, que não se reconhece nem na imagem paternalista do “pobre imigrante” nem, tampouco, na imagem racista que a direita francesa faz dos árabes. “Não me sinto rejeitado. Sinto-me bem e não me importo em ser imigrante, árabe”, diz também Naguib em sua contestação do discurso co-

¹ Todas as falas entre aspas e sem indicação de referência provêm dos filmes em questão.

munitarista de seus familiares, de que é preciso se identificar, escolher.

O personagem não se reduz a um tipo social diluído em estatísticas e encoberto por tipos sociais – o Árabe, o Imigrante pobre –, etiquetas tão fáceis quanto asseguradoras de uma identificação psicológica do espectador. Ora, aqui, o Outro é um ser extremamente singular, único, que não se deixa “ser pego”, como diz Naguib, quando Gheerbrant aborda a possibilidade de uma integração total: “Se me dão um castelo, com belas cadeiras e serviçais, eu não pego, porque eu não quero isso. Seria uma traição grande demais”. Ao se afirmar, ele contesta a hipótese inicial do cineasta, de que essa seria, no caminho da integração, “uma geração da passagem”, primeiro título pensado para o filme. A fala de Naguib impede o próprio entrevistador de exercer sua boa consciência de esquerda. O fenômeno da identificação, que sempre compreendemos no sentido pronominal – eu *me* identifico ao personagem – passa a ser entendido num sentido ativo: “é o personagem que me identifica como podendo a ele me identificar” (COMOLLI, 1999). Os personagens de Gheerbrant nos interpeçam, através do olhar a ele endereçado.

Ao mesmo tempo em que fogem à rotulação, eles reconhecem, com orgulho, o peso da cultura milenar de onde vêm: “É uma experiência que nossos pais viveram. Temos que carregá-la, contá-la, sem vergonha”, diz Farid. Se Gheerbrant obtém esse nível de debate

sobre a questão identitária, não é porque esses jovens já teriam um discurso preparado, que a presença da câmera só desencadearia, mas, ao contrário, porque, na ausência de uma resposta pronta ao problema, o cineasta espera. A fala é possível porque por detrás da filmadora há um homem que sabe ouvir e que pensou seu dispositivo de filmagem em função da escuta. A prioridade dada ao rosto e ao corpo; a boa distância da câmera, próxima, sem ser invasiva; a frontalidade do quadro; os movimentos de câmera justificados, sem intenção descritiva ou dramatização, apenas o estritamente necessário para melhor inscrever os personagens na paisagem ou ligá-los uns aos outros; a profundidade do som; a montagem em corte seco, tudo converge em direção à elaboração da fala:

“Quando eu filmo, eu faço a imagem do som, ou seja, me instalo onde eu ouço e faço a imagem a partir de onde eu ouço. A base do meu dispositivo técnico está na correspondência do plano do som ao plano da imagem. Todo o som deve passar no plano focal, ao contrário do que se aprende no cinema, que o som deve estar colado no ponto de emissão. Comigo, o som está no quadro” (GHEERBRANT, 2007, p.12).

Esta coincidência entre ponto de escuta e ponto de vista, entre quadro visual e quadro sonoro, provém da presença do cineasta nas duas funções técnicas. Ele está lá, presente de corpo e alma, com uma voz tão cal-

ma e segura quanto os movimentos de sua câmera. Seu silêncio respeitoso oferece ao entrevistado o tempo de que necessita para refletir sobre o que quer dizer e o que não quer dizer. E suas réplicas, sem condescendência, mas sempre gentis, encorajam os jovens a ir mais fundo em suas reflexões. A *mise en scène* da fala, segundo Gheerbrant, tem traços de uma escuta psicanalítica, ao mesmo tempo exigente e acolhedora, e de um compartilhamento antropológico da situação vivida. Dentro do quadro acontece uma real inclusão social de falas minoritárias, nunca antes pronunciadas.

A câmera, diz Gheerbrant, “é o espectador entre nós” (1995). Raramente, no cinema, o espectador esteve tão presente entre os dois polos da entrevista. “Entre eles e eu, teve a filmagem”, explica o cineasta logo no início do filme, incluindo-nos na relação de troca estabelecida entre filmador e filmados. Da mesma forma, o olhar que o personagem dirige ao cineasta passa por nós, espectadores, numa relação triangular. Somos testemunha do encontro. Ao olhar para a câmera, o personagem coloca em cena aquele que o filma. E é o direcionamento de seu olhar que indica ao espectador o lugar exato do cineasta, fora de campo, mas ao alcance dos olhos, dos ouvidos, das mãos. Quase vinte anos depois de *Questão de identidade*, após já ter rodado uma dezena de filmes, em 2002, Gheerbrant realiza *Voyage à la mer*, filmado durante o verão, nos *campings* de praias da França, onde, solitário, ele arma sua barraca. No registro co-

tidiano do lazer das famílias, da cumplicidade entre os casais e da convivialidade dos grupos de amigos ou de colegas de trabalho em férias, a questão da *mise en scène* de si, diante do outro, retorna nas primeiras palavras do filme, ditas pelo cineasta:

“Durante muito tempo, pensei que os outros tinham, neles, o saber da vida, o sentido nato de um pequeno círculo ao qual eu não podia ter acesso. Eu ficava de fora. De longe, eu podia olhar. Mas quando eu quis me aproximar, eles me olharam, por sua vez. Nós trocamos nossos olhares e compartilhamos nossa surpresa” (GHEERBRANT, 2002).

Question d'identité parece ter sido, nesse sentido, um filme de iniciação, de aprendizagem para o cineasta. Na Argélia, Farid discute com “Denis”, como ele é carinhosamente chamado pelos jovens, o risco de levar até ali um francês para filmar o vilarejo de seus ancestrais, o risco de, por causa disso, ser visto pelos nativos como um traidor. “Você foi aceito na Cité porque você não veio, de cara, com a câmera. Você batalhou conosco por um certo tempo... seis meses... ficou amigo de alguns, criou uma ligação”. Instalar-se, ali, segundo Farid, “um mínimo de confiança”, que o cineasta iria, dali em diante, procurar estabelecer antes de cada filmagem, como condição para o filme futuro. Essa relação de confiança passa na atitude segura dos personagens: mesmo filmados de perto, eles estão sempre à vontade, sem pose, como

se fossem atores de seus próprios papéis na vida. A graça e o charme da descontração dos rapazes de *Question d'identité* diante da câmera nessa periferia de Paris lembram a dos atores de Pasolini em *Accattone* (Itália, 1961), nas favelas de Roma. Mas é do automatismo bressoniano que eles estão mais próximos. Do rigor da *mise en scène* nasce a fala inédita, ou seja, o documentário. Se isso acontece, é porque a câmera de Gheerbrant mergulha na vida para produzir uma imagem inscrita na duração do acontecimento, na tensão da fala, à espera de seu pronunciamento.

A vida é imensa

Em *A vida é imensa e cheia de perigos*, de 1994, Gheerbrant filma a ala pediátrica do Instituto Curie de Paris, onde estão internadas crianças com câncer². Ele fala com vários meninos e meninas, mas apenas um garoto, Cedric, de oito anos, será seguido mais de perto, se transformando no próprio tema do filme. Na abertura, num comentário na primeira pessoa, dito por Gheerbrant, ele agradece a todos os participantes e previne o espectador sobre o fato de que não se trata de uma reportagem sobre o hospital, mas da história de um único menino: “Cerca de duas mil crian-

² Retomamos, aqui, questões levantadas num texto anterior, sobre a proximidade entre os métodos de Denis Gheerbrant e Eduardo Coutinho (LEANDRO, 2007, 17-38).

ças ficam doentes de câncer a cada ano, na França. Em média, dois terços dessas crianças se curam. Esse filme é a história de uma delas” (1994). Gheerbrant acompanhará Cedric em toda a sua trajetória, desde a internação até a volta pra casa, registrando sua fala mesmo nos momentos mais duros de um tratamento quimioterápico de oito meses. O filme começa a ser rodado em 1991, mas três meses antes das filmagens Gheerbrant já havia iniciado uma imersão no cotidiano do hospital. Ao todo, serão nove meses de filmagens sobre um doloroso momento de passagem na vida das crianças. Trata-se do encontro delas com a doença e, talvez, com a morte. O silêncio, onipresente nas falas, habita as cenas de interior do hospital.

Gheerbrant começa a entrevistar Cedric uma semana após sua internação. Cinco meses mais tarde, ele se encontra em quimioterapia e perdeu os cabelos, mas ainda não assimilou o fato de que está com câncer. Cedric parece muito cansado. Ele sabe que tem uma doença grave, mas não ousa perguntar o nome dela. Ele tenta explicar a Gheerbrant o efeito psicológico da doença e o que ela lhe permitiu descobrir. É aí, então, que o menino cria a imagem trágica e poética presente no título do filme: a doença lhe ensinou que “a vida é imensa e cheia de perigos”. A frase é acompanhada de outro pensamento igualmente abstrato, em que a criança descreve a vida depois da morte como um sol negro. Compreendemos que, mesmo sem dar um nome a sua doença, Cedric ela-

bora uma fala em torno dela e essa elaboração lhe ajuda a enfrentar o sofrimento e o medo da morte.

Após essa fala, um dos momentos mais fortes do filme, que deixa o cineasta em silêncio. Seguem-se dois longos planos do interior do hospital, no escuro, com uma luz externa muito pálida, entrando pela janela. Ouve-se, ao longe, o choro de uma criança e na quietude dos planos que se seguem à fala de Cedric, ecoa o que ele acabara de dizer. Os planos acolhem e dão ressonância a sua definição do céu, lugar para onde seria bom partir depois da morte, um céu onde “o sol brilha no escuro, junto com as estrelas”. Sem a poesia de Cedric, o significado desses planos não iria além da descrição do espaço hospitalar. “Eu tenho necessidade de filmar a partir da fala”, diz Gheerbrant. “Há uma coisa que se desenvolve a partir da fala que é única e à qual eu sou profundamente ligado” (GHEERBRANT, 1995).

Não podemos deixar de pensar, aqui, no quintal vazio de Eduardo Coutinho em *Santo Forte*, abrigo da palavra de sua entrevistada, rodeada de espíritos que ninguém vê, mas que estão lá, no terreiro do casebre, em torno da equipe de filmagens. Essa decisão de mostrar apenas o estritamente necessário, o que a palavra dos entrevistados provoca e exige que seja mostrado, é o que impede a sobreposição do tema à singularidade da pessoa filmada. Bastante próximo de Greerbrant em sua maneira de se relacionar com a fala do outro, Coutinho dizia que o essencial não é a vida

que o personagem leva, mas como ele conta sua vida. Mais do que uma história da vida privada, o que se busca é uma “estética da vida privada” (COUTINHO, 2000). A imagem que se segue à fala deve estar à altura da forma como o personagem conta sua história.

A imagem nasce de uma necessidade da fala. Ela é uma imagem do filme, que pertence ao instante presente das filmagens e que nada tem de descritivo, de objetivo ou, menos ainda, de natural. “Filmar não é natural”, diz Gheerbrant. “O que se vê em *A vida é imensa* não é minha relação com Cedric, mas aquilo que nossa relação visava. E isso já é a organização de uma fala a ser transmitida” (GHEERBRANT, 1995). A discussão “é uma discussão do filme e não uma discussão natural. Abaixo o naturalismo! A câmera está lá, ela existe” (idem). Trata-se de uma câmera ativa, lançada “na vida”, como ele diz num outro filme, *Et la vie* (GHEERBRANT, 1991).

Gheerbrant havia escrito um texto de preparação para as filmagens, no qual ele usava a figura de um sol negro para falar da morte de uma criança. Coincidência ou projeção de um desejo de filme, o certo é que há, em *La vie est immense*, uma grande sintonia entre entrevistador e entrevistado. Segundo Gheerbrant, que concebeu o filme como um trabalho a dois, a proposta era se aproximar do essencial, tentando entender a maneira como uma criança vive as provações de uma doença: “o objeto de meu filme e a relação que eu podia propor a Cedric, correspon-

diam às necessidades que ele tinha. Eu o ajudava a fazer alguma coisa daquilo que ele estava vivendo” (GHEERBRANT, 1995).

Durante os encontros do cineasta com a criança, instalam-se longos momentos de silêncio, em que Gheerbrant espera pacientemente que Cedric retome a conversa. Quando Cedric persiste no silêncio, Denis às vezes tenta relançar o diálogo, mas sem nunca impor um desdobramento do assunto: “se você quiser, a gente pode continuar a falar...” O cineasta respeita a interrupção da fala e filma essa ruptura enquanto tal, como condição da fala, sintoma do que é vivido naquele momento pela criança. Blanchot, que se debruçou sobre a questão da interrupção do discurso, a definiu, precisamente, como a “pausa que permite a troca”, a “espera que mensura a distância infinita” (2003) entre o Outro e eu.

Grandes como o mundo

Antes de começar as filmagens, que durariam um ano, entre 1997 e de 1998, para entender melhor o projeto de *Grandes como o mundo*, Denis Gheerbrant faz um ano de enquete e três meses de locações no Luth, conjunto habitacional de classes populares, situado em Gennevilliers, outra periferia pobre de Paris. Durante um ano escolar, ele filma todos os dias um colégio e a vida na *cit e*. Gheerbrant acompanha pr e-adolescentes em suas atividades de estudo e de lazer, fala

com vários deles, aproximando-se principalmente de três meninos: Rachid, o mais jovem de todos, garoto inteligente e muito engraçado, de origem árabe; Joachim, de 11 anos, mas que já pensa como um adulto e toma conta da irmã pequena; e Oumarou, de origem africana, garoto embrutecido pelas duras condições de vida, extremamente solitário e revoltado. Logo nas primeiras entrevistas do filme, quando Gheerbrant discute com um grupo de meninos os sintomas da adolescência, eles riem muito, se dirigindo tanto ao cineasta quanto aos colegas do grupo. A câmera se afirma, desde o início, como um personagem a mais na conversa. Ela é um corpo vivo nas conversas entre os garotos e no diálogo deles com Denis. O encontro é filmado com panorâmicas suficientemente ágeis para que a ligação entre a fala de um e de outro ganhe uma consistência material. Mas quando filma a fala de Oumarou, a câmera de Gheerbrant retoma a frontalidade e a fixidez para evocar a solidão e o isolamento do adolescente que, num tom sarcástico, prevê para si próprio um futuro de delinquente.

Um questionamento sobre a situação social dessas crianças nasce diante de nossos olhos, durante as conversas, e o cineasta é várias vezes surpreendido pela maturidade de seus jovens entrevistados. Quando Gheerbrant pergunta se eles sabem quando é que se torna adolescente, um deles responde, irônico: “E quando a gente começa a montar a guarda na esquina do prédio”. Gheerbrant, que parece não ter

entendido, replica: “Por que, pra que não roubem o prédio?” (1998). As crianças riem muito da pergunta pueril do cineasta e, sem dizer uma só palavra, apenas com o riso e a cumplicidade na troca de olhares, fazem-no compreender, em silêncio, que eles se tornam, na verdade, pequenos soldados do tráfico. Uma “troca dos bens lingüísticos e simbólicos”, como diria Bourdieu (1993), se instaura no espaço da entrevista, anulando qualquer hierarquia entre entrevistados e entrevistador.

Na medida em que o ano escolar avança, e com ele, o filme, vemos as crianças crescerem e avançar, elas também, rumo a uma reflexão mais aprofundada sobre a passagem à adolescência, apesar do isolamento em que vivem, na periferia, sem a possibilidade de participação na vida cultural parisiense ou francesa. Oumarou, que briga muito na saída do colégio, de onde vai acabar sendo expulso, tem um discurso duro e fechado sobre sua situação de marginalidade. Gheerbrant, impressionado com a rudeza do garoto, continua, no entanto, a escutá-lo com respeito, sem julgá-lo, tentando apenas levá-lo, calmamente e durante três longas entrevistas, a um questionamento sobre si mesmo e sobre o seu comportamento rebelde.

Contra todas as expectativas, nasce das filmagens uma relação amigável entre Gheerbrant e Oumarou. O filme cria as condições para a elaboração de uma fala, por definição, impossível. As crianças tornam-se, durante as filmagens, adolescentes que refletem

sobre o seu futuro, sobre a escola, a família e a sociedade. O filme é um espaço comum onde elas podem, através da fala, compartilhar entre si e com o cineasta as angústias de um rito de passagem importante. Gheerbrant ouve o que cada criança tem a dizer, ajudando-a a organizar seu próprio pensamento. “Nós estamos juntos numa só busca”, diz o cineasta, “num processo de trabalho dinâmico e valorizador, profundamente humanizante” (GHEERBRANT, 1995). É o fato de “estar juntos” que faz da entrevista um ato de fala. Através desse convívio privilegiado com um adulto, a criança “se constitui em situação”, como diz Gheerbrant (*Idem*).

Ao valorizar a singularidade da fala dos meninos, Gheerbrant evita a imagem generalizada do colégio ou da criança da periferia. Como diz Comolli, outro documentarista ancorado na entrevista, a fala que constitui o indivíduo “o institui ao mesmo tempo como sujeito de um grupo e de uma ordem – em suma, ela o fabrica enquanto sujeito” (COMOLLI, 1995). Assim, Gheerbrant começa por questões anódinas, à altura das crianças: “O que é crescer?” As respostas são igualmente simples: “Os pelos, as notas, os professores...” Pouco a pouco a conversa evolui em direção a questões sociais, formuladas pelas próprias crianças: Joachim e sua reflexão sobre a “lei da selva... a lei do mais forte, uma lei que rege todas as outras”; Oumarou e seu discurso sobre a marginalidade e o risco de se tornar um delinquente; Rachid e sua

tese sobre a “função pacifista da religião” nos dias atuais, estabelecendo uma relação entre a fé e a baixa de criminalidade no bairro. A sociologia diria que esses personagens, ao se apropriarem das questões de seu entrevistador, se afirmam, a partir daí, como “sujeito desse questionamento” (BOURDIEU, 1993). É o próprio desenvolvimento da entrevista, com as lacunas e reticências características do pensamento de uma criança de onze anos, como Oumarou, que inscreve a fala na luta de classes. O personagem se constitui em situação, diante do cineasta, produzindo, com a mediação do cinema, um discurso sobre si mesmo, que nos concerne.

Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2003 (1969).
- BOURDIEU, Pierre. *La misère du monde*. “Comprendre”. Paris: Les Editions du Seuil, 1993.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Jouissance et perte du personnage”. *Episodic* n° 7, 1999-2000. *Personnage/Spectateur*, pp.19-32.
- COUTINHO, Eduardo. “A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal”. *Cinemais*, n° 22, mar/abr 2000, pp.31-72.
- GHEERBRANT, Denis. “En partant du *Voyage à la mer*”. In: *Denis Gheerbrant, l'invité*. La Lettre, Film-er en Alsace. Safire Video, Les Beaux jours, 2007.

Texto consultado em 15/03/2015: <http://www.culture-alsace.org/index.p?lang=fr&cmpref=54747&module=media&action=Display>.

GHEERBRANT, Denis. Entretien avec Denis Gheerbrant, par Christophe Arrot & Philippe Dauty. “Denis Gheerbrant, voyage au cœur de l’humain”. *Cinémaction* n° 76, *Le cinéma direct*, 1995, pp. 80-90.

LEANDRO, Anita. “O silêncio é de ouro”. In: PEREIRA, Ondina Pena; FREITAS, Marta Helena, org. *As vozes do silenciado*. Estudos nas fronteiras da antropologia, filosofia e psicologia. Brasília: Editora Univera, 2007, pp. 17-38.

Referências filmicas

GHEERBRANT, Denis. *Question d’identité*. França, 1986, 55 min.

GHEERBRANT, Denis. *Et la vie*. França, 1991, 90 min.

GHEERBRANT, Denis. *A vida é imensa e cheia de perigos*. França, 1994, 80 min.

GHEERBRANT, Denis. *Grandes como o mundo*. França, 1998, 90 min.

GHEERBRANT, Denis. *Le Voyage à la mer*. França, 2002, 87 min.

Anita Leandro é professora de cinema da UFRJ, com pesquisa sobre montagem. Realizou documentários, entre eles, Retratos de identificação (2014, 72 min.), feito a partir dos arquivos da ditadura militar no Brasil. Autora de diversos artigos sobre documentário.



Entre o político e o íntimo: narrativas visuais em primeira pessoa

Thais Blank

Como transformar uma experiência estritamente pessoal em algo a ser compartilhado? A pergunta não é nova na história da arte. Relatos autobiográficos, romances confessionais, diários e cartas trocadas na intimidade, são inúmeros os exemplos, na literatura e nas artes plásticas, que nos oferecem o olhar do artista sobre sua própria trajetória de vida. No cinema, as primeiras experiências autobiográficas podem ser identificadas ainda nos primórdios da nova invenção. Em 1896, os irmãos Lumière filmaram uma sequência tipicamente familiar de caráter privado. No curta-metragem *Le repas de bébé* vemos Auguste Lumière e sua esposa Margueirte Winkler dando de comer ao seu pequeno filho André. A cena doméstica foi apresentada na primeira sessão cinematográfica pública e paga, da história, ao lado das célebres sequências da saída da fábrica e da chegada do trem.

No entanto, ainda que tenha seu germe na origem do cinema, o relato autobiográfico se desenvolveu na década de 1980, momento em que a subjetividade se colocou como uma tendência forte do documentário,

dando origem a uma série de experiências fílmicas de caráter confessional. Não estamos falando aqui de obras inspiradas na vida de seus realizadores ou de filmes que evocam as circunstâncias de um acontecimento a partir de uma perspectiva subjetiva. Nessa produção, os cineastas voltam a câmera para si mesmos e suas famílias, exploram o espaço da casa e de suas vivências mais íntimas, trazendo ao público os pequenos dramas, os segredos e os mistérios cotidianos de suas vidas privadas. A proliferação de filmes que exploram as chamadas “escritas do eu” se deve, em grande parte, ao desenvolvimento do vídeo e das tecnologias digitais. O barateamento e a simplificação dos meios de produção ajudaram a fomentar novos modos de expressão da subjetividade.

Em 1948, o crítico francês Alexandre Astruc cunhou o termo *caméra-stylo*. A expressão câmera-caneta, em português, foi usada pelo autor para definir um novo modo de produzir filmes. Astruc descreveu em seu artigo o surgimento de um novo cinema onde a câmera estaria quebrando gradualmente “as tiranias do visual, as demandas imediatas e concretas da narrativa, para se tornar um meio tão flexível quanto a linguagem escrita”¹. Segundo Astruc, esse novo modo de fazer filmes permitia que, pela primeira vez, o realizador se libertasse da “di-

¹ ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: *a caméra-stylo* <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>

tadura da fotografia” e abrisse uma passagem para a representação abstrata da realidade, possibilitando a inclusão do “eu” do criador cinematográfico.

O artigo de Astruc defendia o cinema como um meio de expressão singular, uma linguagem em si mesmo, independente das outras artes. Em um momento em que a produção cinematográfica estava atrelada a grandes estúdios e subordinada aos desejos de executivos, a expressão *caméra-stylo* foi usada para produzir uma analogia entre o cineasta e o escritor, dessa forma Astruc concedia ao diretor de cinema o status de autor de uma obra. Quatro décadas mais tarde, outro teórico do contexto francês recuperou o termo de Astruc para tratar da produção de documentários de caráter autobiográfico, que o autor prefere denominar de *autorretratos*. Para Raymond Bellour, o “vídeo realiza o sonho da *caméra-stylo*” facilitando a produção de filmes autorais em primeira pessoa. Um cinegrafista solitário, não é necessário mais do que isso para registrar o “lento ou frenético desenrolar do nosso imaginário”, para produzir um “cinema-confessional, ensaio, revelação, psicanálise”, que o autor identifica como sendo uma “máquina de ler as palavras e as imagens da nossa paisagem interior”².

A exploração de uma “paisagem interior”, a expressão da subjetividade do realizador, a construção

² BELLOUR, Raymond. Autoportraits In: ommunications. 1988: Volume 4, Número 1 - Páginas 327-387.

de uma narrativa confessional são, portanto, tendências que se consolidam no documentário a partir do desenvolvimento de técnicas mais simples e baratas. Mas se os meios de produção não são mais um problema, outros desafios se colocam aos documentários autobiográficos ou confessionais. Os realizadores que optam por esse caminho precisam driblar as seduções do mito narcísico ou o do olhar fixo, curioso e controlador do *voyeur*. Expor a si mesmo ou sua família é parte de um processo complexo que se torna bem sucedido quando o filme consegue construir uma ponte entre o eu e o mundo, e conduzir o espectador do pequeno universo íntimo do documentarista em direção a uma reflexão mais ampla sobre o estado das coisas.

A mostra “Cine Doc Fr - mostra de cinema documentário francês contemporâneo” nos apresenta alguns belos exemplos dessa produção. Os filmes *Histoire d'un secret* (2002), de Mariana Otero; *Pleure ma fille, tu pisseras moins* (2012), de Pauline Horovitz; e *Arrête de faire l'artiste* (2013), de Anne Lise Michoud compartilham essa mesma perspectiva. São obras marcadas pelo desejo de explorar o “espaço biográfico”³ das realizadoras para, a partir dele, travar um debate de interesse público. Os filmes possuem ainda outra característica em comum: em todos eles o feminino aparece como uma “questão” a ser desvelada.

³ ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010

Fazendo uso de estratégias estéticas e narrativas de caráter distintas, as três diretoras se debruçam sobre a trajetória de mulheres –suas mães, avós ou si mesmas– para investigar e questionar os papéis atribuídos a elas. Nesses filmes trata-se, acima de tudo, de produzir o encontro do político com o íntimo.

***Histoire d'un secret*, de Mariana Otero**

Uma jovem pintora, mãe de duas filhas, engravida pela terceira vez. As dificuldades econômicas enfrentadas pela família e o medo de que a vinda de um terceiro filho impossibilitasse a continuação do seu trabalho, levam à decisão de realizar um aborto. A prática ilegal é feita pela própria mulher com métodos caseiros que acabam por gerar uma infecção. Internada no dia seguinte, a mulher passa por uma série de cirurgias que não conseguem conter o avanço da doença. Dez dias depois, ela morre por decorrência do aborto, deixando duas filhas pequenas, o marido e um segredo que levaria mais de uma década para ser revelado. A história poderia se passar no Brasil de hoje, mas aconteceu na França da década de 1960, sete anos antes do aborto ser legalizado no país.

O calvário da jovem artista francesa Clotilde Vautier é traçado por sua própria filha Mariana Otero, diretora do documentário *Histoire d'un secret* (2002). Mariana perdeu a mãe quando tinha apenas quatro anos, diante da tragédia a família optou por

não contar a ela e sua irmã o que havia acontecido. Durante algum tempo as meninas acreditaram que a mãe havia partido para trabalhar em Paris. Um ano e meio depois, sua avó lhes confessou que Clotilde havia morrido em decorrência de uma operação de apendicite. Marina e a irmã cresceram com essa história, na adolescência surgiram os primeiros questionamentos e uma sensação de incômodo, sentiam que algo não estava sendo dito, mas não sabiam exatamente o quê. Por vezes imaginavam que a mãe havia partido para viver uma outra vida. Fantasiam que poderiam encontrá-la no metrô de Paris.

Histoire d'un secret é estruturado como um filme investigativo no qual acompanhamos a busca de Mariana e sua obstinação em fazer emergir este segredo de família. No entanto, o objetivo final do filme não é revelar os motivos da morte, tragédia anunciada em todas as sinopses do documentário, mas desvendar a aura de mistério que cerca o acontecimento. Quando começou a fazer o filme, Mariana já sabia o que havia acontecido. Em 1983, Antonio resolveu revelar para as filhas o destino da mãe, fato que não é abordado na obra. Ao longo do filme, a diretora se comporta como se já não soubesse a resposta daquilo que busca. Transitando entre o documentário e a ficção, ela monta, junto com o espectador, o quebra-cabeça da tragédia familiar.

Para discutir as circunstâncias que levaram à construção desse segredo, a diretora se coloca em cena como personagem condutora da narrativa, seu

corpo é uma presença constante diante da objetiva suscitando lembranças e incitando os protagonistas a falarem. Em *Histoire d'un secret*, os depoimentos e entrevistas dão lugar a um doloroso diálogo entre a realizadora e os diferentes personagens envolvidos na trama. Mariana Otero atua como *flâneur* de sua própria história, vagando pelos lugares de memória, pelos vestígios da mãe, a casa da infância, um antigo vestido, rastros de uma existência sufocada pelo silêncio, pelo medo e pela vergonha.

O filme é também uma tentativa de reparar a memória ausente da mãe, a realizadora não se contenta em revelar o contexto da morte e através das pinturas produzidas pela artista, ela busca recuperar a vida de Clotilde. Os quadros da jovem pintora são retirados das malas onde permaneceram guardados por décadas e são revisitados por seus amigos, modelos e companheiros de criação. Com exceção de duas fotografias dos anos 1960, Mariana não faz uso de retratos ou filmes de família. É através de seu próprio traço que Clotilde ganha corpo. Dessa forma a diretora permite que cada espectador construa uma imagem mental da artista.

Em entrevista concedida em 2012, a diretora afirmou que seu objetivo era, sobretudo fazer com que o documentário não fosse um “filme de família”⁴. A opção por não identificar o rosto de Clotilde apon-

⁴ Entrevista concedida ao festival Cinema du réel em 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=EEgOVSAAZPw>

ta para este sentido; ela é parte de uma estratégia que visa dar uma dimensão pública ao drama vivido na intimidade familiar. A tragédia de Clotilde é apresentada como a tragédia de outros milhares de mulheres que perderam suas vidas em decorrência de um aborto realizado de forma precária na ilegalidade. Enquanto recupera a trajetória da mãe, Mariana Otero discute também a estigmatização, o preconceito, o sofrimento e os riscos enfrentados por todas aquelas que estão sujeitas a esta situação.

Histoire d'un secret conduz o espectador por diferentes caminhos. Ele é ao mesmo tempo a história de uma órfã que tenta se reapropriar de sua identidade; a história de uma família que tenta compreender os motivos de seu silêncio e a história de uma jovem que se coloca em risco por não ter o direito de decidir sobre seu corpo. Entre o político e o íntimo, o documentário de Mariana Otero é sobretudo um filme urgente sobre os efeitos de uma lei.

***Pleure ma fille, tu pisseras moins,* de Pauline Horovitz**

Plano fixo, um papel de parede suntuoso. Entra em quadro um senhor com uma camisa social nas mãos e a coloca sobre o pano colorido. O senhor discute com uma voz feminina fora de quadro se o tom da camisa combina com o fundo da cena e sai rapidamente em busca de outra opção. Após um breve crédito inicial,

o senhor volta ao plano e ouvimos a voz feminina mais uma vez: “Espere papai, eu não ajeitei bem as cores”, do outro lado da objetiva, Pauline Horovitz testa as possibilidades de sua câmera enquanto nós e seu pai esperamos pacientemente. Este é o primeiro plano do filme *Pleure ma fille, tu pisseras moins*, realizado pela diretora francesa em 2012. Estão presentes nele alguns dos elementos estruturais da obra: a opção por tornar visíveis os meios de produção, a economia de sua *mise-en-scène* e o humor irônico que atravessa toda a sua criação artística e que se revela já no título do filme: “Chore minha filha, você fará menos xixi”.

O primeiro média-metragem de Pauline Horovitz (antes de *Pleure ma fille* a diretora já havia realizado uma série de curtas-metragens em torno de sua família) propõe investigar o sentido da célebre frase do livro *O Segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, “*On ne naît pas femme: on le devient*” (Não nascemos mulheres, tornamo-nos mulheres). Para desvendar seu significado, Pauline narra seu próprio processo de crescimento, da infância de cabelos curtos tosados ao gosto da mãe, passando pelas crises da adolescência e as expectativas da fase adulta. Ao se apresentar para o espectador Pauline afirma: “Eu não entendia as minhas amigas que estavam orgulhosas com a chegada de sua primeira menstruação, eu me dizia: comigo, jamais! Me tornar mulher não me interessava”. Desde a infância Pauline não se identificava com os modelos femininos dos contos de fada ou dos programas de TV e, observando à

sua volta, via que em sua família tão pouco era possível encontrar princesas ou donas de casa perfeitas. “Os modelos de mulher em torno de mim eram tão diversos que eu me perguntava se essa espécie humana existia de fato”, afirma a diretora no início do filme.

Consciente da diversidade das experiências, Pauline não se contenta em relatar a sua trajetória e parte em busca de outras narrativas. O pai, o irmão, a irmã, as tias e a mãe, todos são colocados diante da câmera e indagados por Pauline: “Você é feliz por ser uma mulher?”, “Você é feliz por ser um garoto?”, “Você gostaria de ser uma mulher?”. Os diferentes personagens respondem às perguntas reconstruindo o curso de suas vidas e, desse emaranhado de falas, memórias, dores, desejos e frustrações, surge uma imagem complexa daquilo que podemos chamar de universo feminino. A diretora costura os depoimentos com registros de seu arquivo familiar. Antigas fotografias e filmes domésticos são convocados ao longo do filme para revelar o trabalho do tempo, pequenos fragmentos do passado que nos deixam entrever as relações desfeitas e o envelhecimento dos corpos.

Para Pauline, “é tudo uma questão de olhar sobre as coisas, sobre o mundo. A aventura começa na esquina, ao pé da cama”⁵. É com o olhar atento às pequenas idiossincrasias do ser humano e às banalidades do dia

⁵ <http://slash-paris.com/articles/pauline-horovitz>

a dia que a diretora conduz o espectador pela aventura de seu cotidiano feminino, rodeado por figuras ordinárias e excêntricas. A montagem do filme potencializa a fala desses personagens ao deixar os momentos de descontração e interação afetiva que precedem ou sucedem as perguntas; vemos o pai de Pauline escolher uma camisa para a entrevista, ouvimos sua tia reclamar de dores no corpo antes de começar o depoimento e a irmã pedindo para que a diretora repita a pergunta. Estes momentos, que seriam facilmente descartados em um estilo clássico de montagem, permanecem no filme para deixar transparecer a relação de intimidade entre diretora e personagens. Eles revelam também o processo de fabricação da obra, lembrando ao espectador que tudo o que assistimos está sendo exposto sob as escolhas e a perspectiva de Pauline. Ao longo do documentário a câmera assume um papel duplo, ela é, ao mesmo tempo, ferramenta de observação do mundo e espelho de própria imagem da diretora, abordando com humor e graça as múltiplas possibilidades de construção das identidades de gênero.

A força de *Pleure ma fille, tu pisseras moins* está no fato de não se propor a comprovar uma tese, a partir da frase “não nascemos mulheres, tornamo-nos mulheres” Pauline vai se interrogar sobre quais fórmulas, regras e limites sua imagem feminina foi forjada, mas o filme acaba oferecendo mais perguntas do que respostas. Para a diretora, não existe uma imagem única capaz de representar a mulher e não há caminho que

deva ser seguido. A dimensão política do filme está justamente nessa abertura, em conceber a experiência feminina como algo singular e plural. Acompanhando a trajetória de Pauline e seus personagens, somos levados a refletir sobre nosso próprio percurso e a questionar os modelos que oferecemos e nos são oferecidos.

***Arrête de faire l'artiste!*, de Anne Lise Michoud**

Em *Arrête de faire l'artiste!*, 2013, Anne Lise Michoud utiliza o cinema como instrumento de mediação das relações familiares e de enfrentamento dos seus próprios fantasmas. Na sequência inicial do filme, a diretora monta uma desconcertante *mis-en-scène* familiar. Sua mãe é colocada diante da objetiva enquanto o pai é o encarregado de segurar o microfone direcional fora de quadro. Antes mesmo de ouvir a pergunta provocadora da filha, a mãe reage com espanto ao perceber que estará sozinha na entrevista: “Pensei que ele estaria aqui também, hein?”. Na construção desse primeiro plano, Anne Lise fornece ao espectador uma imagem síntese de seu ambiente doméstico: mãe dominadora, pai absorto e uma filha que busca encontrar seu próprio caminho.

Montada a *mis-en-scène*, a diretora introduz o assunto: “O que você acha de mim? Como você gostaria que eu fosse? O que você acha do meu trabalho?”. Perguntas que a mãe responderá sem grande constrangi-

mento em demonstrar sua insatisfação diante das escolhas da filha, que trocou a carreira de arquiteta para seguir uma “vida de artista”. O descontentamento é dirigido também aos relacionamentos amorosos de Anne Lise, instáveis e numerosos segundo sua mãe. Em um primeiro momento, *Arrête de faire l'artiste!* pode passar a impressão de ser um filme confinado em si mesmo, Anne Lise, filha de pais trabalhadores e bem sucedidos opta por um caminho diferente e, ao não corresponder às expectativas familiares, acaba por gerar uma série de conflitos. A singularidade do filme está na forma como a diretora aborda este tema: transitando entre o documentário, a ficção e a performance, a realizadora constrói uma narrativa processual que coloca o espectador no coração dos dilemas vividos pela artista.

“Ser capaz de amar e trabalhar, era para Freud o objetivo de uma análise bem sucedida: eu não conseguia fazer nem uma coisa, nem outra”⁶. A primeira parte do filme é atravessada por essa afirmação de Anne Lise, a diretora transita nos espaços de sua intimidade – a casa dos pais, seu pequeno apartamento em Paris, o consultório do psicanalista – sob o fantasma da incompetência identificada pela mãe e assumida pela filha. Ao desenrolar do filme vemos Anne Lise se afastando gradualmente da perspectiva materna e ganhando o mundo, seus questionamen-

⁶ http://www.film-documentaire.fr/Arr%C3%A0te-faire_artiste_!.html,film,41325

tos e angústias dão lugar ao desejo de construir sua própria experiência.

Na segunda metade do filme, as reflexões do consultório do psicanalista se transformam em ações. O documentário passa a apresentar os trabalhos da diretora, suas exposições e performances. Já não se trata apenas dos dilemas familiares de uma menina de classe média, mas de revelar o processo de criação da artista. Suas obras se confundem com sua vida e o filme é estruturado para que não sejamos capazes de diferenciar o produto que vemos na tela do processo artístico da personagem. A emancipação de Anne Lise, a afirmação de suas escolhas e a reconciliação possível com os pais se dá na medida em que ela consegue externalizar e compartilhar seus conflitos internos em forma de arte.

Se a primeira metade do filme é marcada por uma sensação de confinamento, estamos presos aos dramas e fantasmas domésticos de Anne Lise, na segunda experimentamos com a personagem a conquista da liberdade. Experiência que é sintetizada na cena em que a diretora comemora na Praça da Bastilha, com outros milhares de jovens, a primeira eleição de François Hollande, em 2012. Sobre os ombros de um amigo, Anne Lise tira a blusa e o sutiã e de peito aberto celebra a vitória do presidente socialista. A imagem é transmitida por um noticiário e assistida por seu pai, estarrecido com a “pequena performance”. A decepção paterna não leva a filha ao sentimento de

culpa ou remorso, pelo contrário, e a partir de então, o filme vai aprofundar o ponto de vista de Anne Lise. Através de suas obras, Anne Lise questiona a forma de vida de seus pais, o casamento tradicional, o papel da mulher e a relação com o trabalho. Entre a arte e a psicanálise a personagem constrói seu próprio caminho e indica outros mundos possíveis.

* * *

Os filmes de Mariana Otero, Pauline Horovitz e Anne Lise Michoud são constituídos pelo relato de experiências individuais, mas realizam um movimento que parte do “eu” para o “nós”. Ao mesmo tempo em que se configuram como narrativas da intimidade, esses documentários são capazes de proporcionar uma experiência compartilhada, coletiva, ao realizarem uma articulação entre o particular e o geral. Os filmes não são realizados com o único objetivo de produzir uma significação da experiência pessoal das diretoras, a partir das vivências individuais eles colocam em cena diferentes perspectivas sobre o papel da mulher na sociedade ocidental. Nas três obras somos levados de dentro do universo doméstico das artistas a questionar as leis, as normas e a moral consensual.

Thais Blank é doutoranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ em regime de cotutela com a Université Paris1 Panthéon-Sorbonne, onde realiza pesquisa em torno do desenvolvimento do cinema doméstico no Brasil. Trabalha com documentário desde 2004, atuando como pesquisadora, assistente de direção, montadora e diretora.



Estherka **nota de intenção***

David Quesemand

Comecei a filmar Esther Gorintin em 1998; ela era uma amiga dos meus avós que, como eles, atravessou o século XX, da Europa Central até a França, entre o iídiche e o francês. Estes personagens me fascinavam por sua vitalidade incrível e eu queria de início guardar um rastro desta geração que ia desaparecer. Esther foi contatada para atuar no filme *Voyages*[-Viagens] de Emmanuel Finkiel, que procurava atores não profissionais.

Ela então me pediu um conselho, pois eu era a sua ligação mais próxima com o mundo do cinema, o qual desconhecia. Quando ela foi escolhida para atuar na parte filmada em Israel, a produção me pediu para acompanhá-la e eu me vi no papel de *coach* dessa mulher de 85 anos que nunca tinha visto uma filmagem, nunca tinha decorado um texto. Eu a vi se dedicar completamente a este trabalho e se tornar em alguns dias uma atriz deslumbrante guardando, contudo sua

* Publicado em 2001.

ingenuidade aparente. Além da incrível carreira desta "jovem atriz" que se iniciou então aos 85 anos, é a história de uma vida toda que me interessava e que fez que eu começasse a filmar Esther antes dela fazer cinema. Seu percurso através do século, sua memória e sua maneira de contar com mil detalhes suas pequenas histórias no contexto da grande História, sua relação um tanto única com o mundo à sua volta, e sua relação tão particular com seu filho Armand.

Eu queria, como muitos, fazer um filme sobre as minhas origens e guardar o rastro deste mundo que se apaga. A escolha de Esther como personagem, ao mesmo tempo tão próxima e tão diferente da minha família, me permitiu evitar uma autobiografia frontal demais. Eu desejava mostrar a glória e o brilho de seu novo status de atriz paparicada pelas mídias, mas também seus momentos de espera, suas decepções, todos estes momentos mais difíceis da vida de uma atriz.

Eu quis também contar a velhice em andamento, o tempo que passa, mas fugindo das diretrizes do retrato necessariamente bajulador que se acredita obrigado a fazer de uma "idosa evidentemente adorável". Não guardar apenas os momentos necessariamente tocantes desta personalidade, mas mostrar também suas contradições, suas angústias, sua má fé e as relações de força que provocava nas suas relações com os outros, inclusive comigo mesmo.

Torre de Babel

Dominique Cabrera

Eu passei a minha infância numa torre¹, em uma *cité*² HLM na Normandia. Voltando da escola, comia o meu lanche na escada. Eu me sentava nos degraus e escutava. O v  o da escada aspirava os barulhos dos vinte andares e os devolvia misturados, cheios de sentidos e de *non-sense*. Eu ouvia as brigas dos locatários do quinto, a mãe da minha amiga Elisabeth, os *hits* e as informações na rádio *Europe* n  1, o jogo dos *1000 francos*, os beb  s chorando e as novelas da primeira televisão.

Reencontrar os sons de antigamente, colocar rostos nestes sons, reencontrar fragmentos de vida, de histórias que se fundiam no v  o da escada da minha infância é certamente a primeira razão para fazer este filme. Na palavra história no plural e no singular reside talvez uma outra razão.

¹ Torre [tour] refere-se a um edifício alto, entre 10 e 30 andares, em um HLM (Habitação de aluguel Moderado). HLM são habitações ou conjunto habitacionais destinados às classes populares construídos nas periferias das grandes cidades da França nos anos 60.

² Uma *cité*    uma aglomerado de habitações populares, que compreende serviços e comércios, criado nos anos 60 nas periferias das grandes cidades na França.

Eu tinha a impressão quando era pequena nesta torre, que éramos os brinquedos impotentes da realidade social. Toda a vida era comandada em outro lugar pelo serviço do HLM, a administração onde trabalhava meu pai, o governo, etc... Nada nos pertencia. Partiríamos da *cité HLM* sem deixar rastros e perderíamos os rostos amigos.

Quando eu passei por essa torre em *Mantes la Jolie*, e que as camadas sonoras adormecidas reavivaram, comecei a imaginar os habitantes desta torre e evidentemente a imaginar a história deles em uma outra perspectiva, diferente daquela da passividade e da impotência da infância.

Comecei a ver concretamente como nesta torre deserta, deteriorada, eu estava em um lugar onde tinha-se vivido e feito a história de vinte anos. Comecei a imaginar um filme que daria conta dessa visão que eu tinha que era uma visão em várias dimensões, no tempo e no espaço.

As vidas que se sucederam, que se cruzaram ali uma após a outra, uma sobre a outra, eu tinha vontade de escutá-las e de ordenar seus ecos, sua carne, como uma música que teria durado vinte anos e que não tivéssemos ouvido, uma música composta do nascimento das crianças, dos primeiros homens na lua, do aprendizado de uma profissão, do concerto do carro, do rádio no carro durante o dia dos pais, da lembrança de um sorvete de morango para outro, talvez para seus vizinhos; o reencontro com

seus melhores amigos; para um terceiro esta tristeza de amor que durou cinco anos, para aquela um vestido que Corine lhe tinha dado e para um outro a lembrança do dia em que havia tanta neblina que tínhamos a impressão, do alto da torre, de estar em uma ilha.

Se sabemos escutar, eu me surpreendo sempre com a poesia das lembranças dos outros, a poesia do prosaico, da etnografia das impressões.

Se sabemos ver, eu me surpreendo sempre pela maneira extremamente precisa, codificada, como as pessoas se sentam, fazem suas contas, coçam a cabeça, batem em seus filhos, preenchem formulários da Sécurité Sociale [Seguro de Saúde do Governo], tiram uma foto...

Eu tenho vontade de fazer um filme que seja como um rio, cheio de corpos e de palavras. Quero fazer um filme que dê conta desta impressão de romance contemporâneo, de coro com mil vozes, que eu tive passeando por lá. Não quero fazer uma investigação social, quero fazer uma investigação sensível.

É a ocasião sonhada de arriscar fazer um filme documentário não linear e não-cronológico, fragmentado. Um filme Babel, um rio/filme orquestrado pela geografia dos lugares, das associações de ideias, imagens, acontecimentos e palavras.

A visão que eu tinha, passeando pelos corredores estreitos nesta torre, era aquela de um gigantesca máquina produzindo histórias.

Mas diz o leitor o que faz passar de uma sequência para outra, de um tema para outro, nesta máquina produtora de histórias.

Eu poderia com certeza propor um personagem fio condutor: um médico, o técnico de TV, ou uma menina nascida na torre e que hoje em dia teria vinte-e-três anos; e talvez esses personagens intervirão em alguns momentos, mas gostaria que este filme não fosse travado por essa falsa polidez da ficção nos documentários, eu gostaria que o filme passasse prosaicamente de uma sequência a outra pelas escadas, pelas portas, pelos corredores.

É um filme de montagem que proponho e um filme de afetos. Um filme que comovesse os habitantes fazendo-os voltar, se reencontrarem ali, onde colocasse em cena este retorno para que isso os comova, que eles o digam e mostrem entre si.

Eles levariam um objeto, uma fotografia ou um filme *super 8* ou uma fita de vídeo. Eu organizaria um encontro entre todos os moradores sucessivos de um apartamento. Eu traria uma fita com um noticiário dos anos 1970 ou um pedaço de novela de 1968, ou uma canção de 1980, ou uma revista feminina de 1978...

Eu os vejo passear, tocar, se abaixar, me mostrar isso ou aquilo, olhar pela janela.

Filme materialista: filme que procura ver e transmitir o sentimento da matéria das lembranças e da vida, do que resta delas nas paredes e nas cabeças.

Ali, na soleira desta porta... Ali escolhendo este papel de parede... Esta mancha na parede... A vista desta janela... A varanda de onde eu quase me joguei... Esta banheira onde eu tomava banhos quando esperava o nascimento do meu filho... A frase que eu disse naquele dia, o que eu digo hoje... Etc.

É um lugar arqueológico onde os moradores não são fantasmas. Podemos fazê-los voltar para compreender e ver o que lhes fazia bater o coração e curvar suas costas.

Esta torre não pode ver tecer sua história apenas por um ato arbitrário pois ela, como suas irmãs, foi concebida para que não fizesse história, para que passássemos por ela sem criar laços duráveis, sem deixarmos rastros, para que os personagens que viviam nela não se tornassem nem heróis, nem personagens.

Como o autor vai escolher seus personagens?

Ele fará um buquê misturado: velhos, africanas, uma professora, um dos primeiros habitantes, um dos últimos, uma família unida, divorciados, grevistas, pequeno-burgueses, crianças, gatos e alguns apaixonados, necessariamente, pois o que interessa ao autor, é a onda dos destinos possíveis e o mar de rostos nas ruas nas noites de verão.

A transformação, a metamorfose dos objetos e dos sentimentos, é precisamente o que podemos ver em ação se repovoamos um instante esta torre, como ela vibra e vibrou neste cimento. Escolheremos personagens condescendentes, interessados por esta busca e vibrantes!

Esta torre é para mim como um corpo cavernoso, cheio de vozes e cheio de vazios. Eu quero ouvir e ordenar as vozes, reencontrar o sopro destes lugares vazios: renascimento e luto dos anos 67-87.

Dar dez ou quinze rostos ao Jonas que morou nesta baleia durante vinte anos.

Fazendo desses fragmentos uma única música, um contínuo de sons e de imagens, contribuir para que se ouça e se veja dissonâncias e harmonias, beleza e trivialidade misturadas na vida passada ali como nas camadas sonoras das quais eu gozava antigamente nas escadarias do meu HLM.

Música!

Carta para Viviane*

Cara Viviane,

Volto de um dia passado em *Val Fourré*. No trem, eu relia o material sobre o documentário.

Este texto já tem agora um ano e meio. Desde então as coisas se movimentaram em nós e em torno de nós. No sextante, no pico da torre, o coração nas nuvens de um filme sonhado, é preciso fazer o balanço.

Eis aqui por exemplo um começo possível do filme.

Você terá uma idéia da forma que eu o imagino.

É a partir do céu que nos aproximaríamos da Torre, de longe, de maneira a ver as torres e *Val Fourré* a partir do campo.

Longe, e em seguida, bem próximo: solos, paredes, janelas, papéis de parede.

Planos muito abertos e muitos *clozes* na matéria dos materiais e dos rostos.

Começaríamos então, tanto o quanto eu posso vê-lo hoje, no pico da torre para descer andar por andar, até sair da torre e passear pelo *Val Fourré* de hoje.

* Carta de Dominique Cabrera para a produtora do filme Viviane Aquilli (da Produtora Iskra), 1991.

O que filmamos, em busca do passado, é para sempre “o belo hoje”.

No primeiro apartamento vazio: plano seqüência.

Pouco a pouco pequenos barulhos da vida de todo o dia surgem: refeição na sala de jantar, banho das crianças no banheiro, jogos no quarto, respirações, conversas, beijos, brigas, televisões, rádio, chamadas.

Saímos pelo corredor dos apartamentos, e ali sobreposto, veríamos sobre cada porta os rostos dos antigos moradores, sozinhos ou em família.

Descemos ainda e chegariam então as falas, entrevistas em *off*. Evidentemente o que se diz depende das surpresas que as entrevistas nos reserva.

Eu posso imaginar que estes primeiros sons reviveriam os barulhos da chegada das mudanças, da descoberta da água quente, das banheiras, do espaço desses novos apartamentos.

Depois uma voz de homem e uma voz de mulher contam o nascimento do seu primeiro filho, parto, contracepção, o que se falava sobre isso nos anos sessenta.

A câmera captura de repente este casal subindo a escada hoje. Eles procuram o seu apartamento: “Era aqui.”

É evidentemente a primeira vez, no momento da filmagem que eles voltam.

Nós os acompanhamos e eles contam como era ter vinte anos e chegar ali.

Sobre um vidro aparece uma imagem, montagem de arquivos: inauguração, história da urbanização do bairro, os grandes conjuntos habitacionais nos anos sessenta.

Retorno aos rostos de nossos personagens, closes. Em sobreposição, uma imagem do passado que eles escolheram.

Esta imagem: primeiro passo do homem na lua, eleição de François Mitterrand, ou alguma outra imagem íntima para eles: “*Bonne nuit les petits*”, “*L’homme du Picardie*”, uma foto de férias em Tréport.

A qual lembrança se liga esta imagem?

No que acreditavam, o que eles queriam da vida naquele momento?

O casal no qual eu penso para esta primeira parte se divorciou em seguida. Cada um do seu lado refaz a sua vida.

Gostaria que achássemos uma maneira com eles de encenar essas transformações.

Entrada dos novos casais, fotos, narrativas, filmes de amator...

Nós os deixamos lá, os abandonamos.

Descemos um andar. Nas escadas, um jovem rapaz que brincava ali, criança. Ele reencontra para nós um de seus jogos com alguns amigos da época.

O próximo patamar seria a cena de lembranças ligada à chegada dos imigrantes. Memória de Anatólia ou de Cabília, primeiras imagens da França: as lojas, as escolas, as ruas, os cheiros, a França vista como uma terra exótica, estranha.

Imagens de televisão, de ficção ou trechos de noticiários.

Sons documentários espelhados, os estrangeiros como os vimos na *cité*.

Mas a lembrança importante neste momento, para nossos personagens seria talvez a chegada do telefone.

Alguém morreu, a avó talvez.

Um padre veio, ou um rabino.

Lembramos do que é morrer ali. Quais ritos realizamos?

As crianças cresceram.

Comemoramos o aniversário de Linda, doze anos, a primeira a estudar inglês no colégio.

William se apaixonou e entra na crise da adolescência, muitas brigas na família. Cabelos compridos, guitarra...

Já estaríamos na metade do filme.

Eu não posso lhe contar o filme antes de tê-lo feito.

Você pode ver, lendo essas linhas que ele é um tanto formal: montagem, sobreposições. Existe um sistema de circulação entre o passado e o presente, preparado antes durante as entrevistas com as pessoas que nós escolhemos.

Nos esforçamos para contar alguns episódios de uma maneira roteirizada: história do bairro, cronologias misturadas da história coletiva e da história individual.

Para outros acontecimentos ligados à vida íntima de nossos personagens, ficaríamos nas inflexões de suas lembranças.

Você pode ver também que alternamos as seqüências centradas numa pessoa e numa família com seqüência sonoras onde se misturam várias vozes.

Eu gostaria de terminar o filme deixando a Torre para sair dela evidentemente, não ficar prisioneiro, ir em direção ao presente.

Ver a torre na altura do olhar, como um momento já quase esquecido, mesmo se ele ainda nos é caro.

O que eu sinto de minha implicação de cineasta e de cidadã fazendo esse filme, é que é preciso achar uma maneira de fugir desses anos de exclusão.

É necessário ser extremamente prudente e respeitoso em relação àqueles que aceitam ser porta-voz ou “porta-imagem”,

Fabricando imagens precoces e espetaculares da “miséria dos conjuntos habitacionais”, da “exclusão”, etc. fabricamos mais miséria e exclusão, das quais nós no livramos.

Está aí, cara Viviane, o que eu posso dizer hoje sobre este filme em gestação. Espero que esta carta lhe ajude a encontrar algumas pepitas de ouro, pois o dinheiro é também o nervo desta estranha guerra pacífica que nós travamos.

Alguns títulos possíveis me vieram à mente. Porque não: “*O belo hoje*”, “*Passado-presente*” ou “*A bela vida*”...

Um beijo.
Dominique.



Trecho de “Olhares sobre a cidade”¹

Jean-Louis Comolli

Inscrição da cidade na cidade: a cidade-palimpsesto. Rastros se tornaram textos que por sua vez se tornaram rastro para outro texto. A inscrição cinematográfica realça as inscrições já formadas e do mesmo jeito as desperta, as ativa. Poderíamos, aliás, também reverter a proposição, seguir o trajeto inverso e simétrico, e é o que faz Dominique Cabrera, em *Crônica de uma periferia comum* (1992), que revive os rastros apagados da vida passada nas torres² de *Val Fourré*, e os revivendo os apaga de novo, como o rastro efêmero da estrela cadente em movimento ao ter queimado o ar que a resiste. O que se movimenta é o tempo. A película se movimenta também, dentro do chassi da câmera, mas por pequenos sobressal-

1 Este texto foi extraído do capítulo “A cidade filmada” do livro “Olhares sobre a cidade”, de Jean-Louis Comolli et Gérard Althabe, editado pelo Centre Georges Pompidou

2 Torre [tour] refere-se a um edifício alto, entre 10 e 30 andares, em um HLM (Habitação de aluguel Moderado). HLM são habitações ou conjunto habitacionais destinados às classes populares construídos nas periferias das grandes cidades da França nos anos 60.

tos de vinte e quatro avos de segundo. O *presente* cinematográfico é então uma relação entre duas velocidades em movimento. Pois do paralelismo de dois movimentos, estaríamos errados em concluir que eles são “sincrônicos”: se as durações são iguais, as velocidades são diferentes, um segundo de filme será sempre cortado em vinte e quatro fotogramas separados por tantas cesuras opacas, isto é, duração sem imagem. O visível de um segmento qualquer de filme sobre a tela é uma amplificação, uma ênfase (com o que for preciso de componente histórico) do rastro do fotograma do segmento correspondente, gravado sobre a película.

Os rastros da vida, da habitação, do viver junto, o tempo os fizeram passar, migrar, do exterior dos corpos (lugares, corredores, apartamentos, paredes, decorações, papéis de parede, paisagens vistas das varandas) ao interior dos mesmos corpos, nas memórias, a fala, a narrativa, a história, a fábula. O cinema começa filmando o ato realizado desta primeira migração. Não há, aliás, muito outra escolha, pois, do que era antigamente lugar de vida, só resta filmar os rastros falhos desta vida apagada. Mas o que volta, estes que voltam um instante sobre seus rastros, são exatamente eles e é isso que o cinema pode filmar. Alguns antigos habitantes destas torres retornam então, com o filme, aos lugares de sua juventude.

É este retorno dos vivos que desperta os fantasmas, e da mesma maneira evoca os rastros antigos assim,

como rastros. O que acontece? Eu filmo necessariamente no presente, há sempre exata coincidência entre o corpo filmado e a máquina que filma. Aliás, é esta coincidência feita da concordância muito acidental de tantas mancadas e tropeções, que não é “simulável” pela imagética digital, entre outros por que seria pagar caro demais por um efeito de maneirismo.

O presente do ato de filmar, então, é aqui o *presente do retorno ao passado*. Este passado volta três vezes. Nos corpos dos habitantes que, velhos ou jovens, não têm mais evidentemente a idade do tempo em que eles viviam lá. Em suas narrativas do “como era o ontem” (que nos dizem do mesmo jeito: “havia ontem, havia um tempo...”). Nos rastros de ontem, enfim, que eles buscam, identificam, reconhecem, ou não. No presente, o filme grava às vezes o retorno ao passado. O tempo corre/file, então, mas não da mesma maneira para esses corpos e essas palavras que são filmadas dentro do apartamento antigamente ocupado, e pela experiência de consciência que cada um dos personagens é levado a viver pelo dispositivo – para o filme, *em vista do filme*. No presente da gravação “maquínica” dos corpos e das falas que ocupam os lugares *desafetados*, o tempo enche-se do desejo da habitar o quadro e o filme. Há um gozo dos personagens do retorno, marcado por lágrimas, pequenos êxtases. Voltar ali onde não se está mais e gravar para repetir é uma afronta à morte, é tocá-la ou desafia-la sem *ceder* (eu não esqueço quanto o *embalsamento* dos corpos,

inscrito na ontologia do cinema por André Bazin vale para o cinema chamado “*amador*”, onde trata-se explicitamente de resistir ao tempo que passa, ou, gozar, o que dá no mesmo, de estar ainda ali para dizer “ele passou – eu não”). É de fato a morte que ronda nestes *travellings* sobre bocas de sombra, na insistência no assunto do suicídio. A morte aparece nos vazios, nos buracos do cenário onde a luz bate, na vertigem dominadas pelas varandas. Ela está nas brechas (nos intervalos) que a *mise en scène* sublinha. Mas a ascensão do gozo do presente (o do filme e o da vida coincidindo perfeitamente) evoca a narrativa do passado, tripla, como eu já disse, pelos corpos, as falas e os rastros, não como o objeto do filme, mas como a mola do seu mecanismo. A corda do passado faz vibrar os corpos do presente. A anamnese torna-se menos a narrativa do passado do que o presente da narrativa. Mais uma vez, o cinema deseja apenas os signos do desejo. O passado retorna para ser queimado aqui e agora, isto é, quando a máquina roda. E é neste sentido que o filme revive os rastros para apagá-los na nossa frente. O gesto que mobiliza os rastros, os corpos que os carregam, por sua vez deixam rastros, e estes novos rastros são mais intensos que os antigos por que eles advêm na minha presença.

Tocamos aí, sem dúvida, num limite (documentário) do cinema. A inscrição cinematográfica fabrica outra memória que não é a memória da qual a narrativa do filme se ocupa, ela a embaralha, a afasta, a

empurra em direção ao esquecimento. Apagamento e inscrição avançam no mesmo passo. O pedaço de cidade que vemos em *Crônica de uma periferia comum* está sendo destruído. Vai ser pelo exterior, pelo dinamitar das torres condenadas. E pelo interior já é destruído, pelo abandono das habitações. Salvo, e é por aí que a cidade filmada se separa, uma vez mais, de toda a cidade vivida, com exceção da jubilação (finalmente) dos corpos de seus ex-moradores, que coloca de novo em circulação, o afeto no lugar mesmo da desafetação. Aqui, o cinema não joga o jogo do discurso social. Lá onde a sociedade vê apenas derrota, ruína, remorso e morte, o cinema inscreve desejos que estão longe de se esgotarem. A devastação não acontece, ou melhor, ela acontece de outra maneira, fora do filme e sem ele. Mesmo a implosão das torres que se desmoronam sobre elas mesmas em uma câmera lenta de cinema de arte, confere a elegância do (último) movimento ao (último) olhar. Existe uma resistência ontológica do cinema, ao que, na morte não fascinaria mais, ao que não fosse mais possibilidade do signo e do olhar, mesmo que fossem eles os “últimos”.



Recreios*

Leonardo Di Constanzo

Pediram-me um texto sobre *Recreios*. O autor deste pedido teria por acaso pressentido a importância que este filme teve no meu percurso?

Ele é de fato um dos filmes que mais me fizeram refletir sobre a minha maneira de trabalhar, sobre a relação com o outro no ato de filmar, sobre a narração, sobre o cinema. Creio também que é um filme que fez toda uma geração refletir, ao ponto de se tornar um dos títulos mais representativos desta época de renovação e recriação que permitiu o reconhecimento do documentário como campo de inovação, em matéria de escrita e pesquisa cinematográfica.

É precisamente pelo o que o filme coloca em jogo, pelas questões que levanta, pelas interrogações que suscita, que frequentemente utilizo *Recreios* em aulas de cinema como ferramenta pedagógica para

* Texto publicado em Claire Simon, *la leggenda dietro la realtà*, a cura di Carlo Chatrion e Daniela Persico Milan, Agenzia X, 2008. Traduzido do italiano para o francês por Monique Laroze-Travers, publicado na revista *Images Documentaires* n° 65/66, em 2009, número dedicado à Claire Simon

estudar e analisar, o que conduz à escrita cinematográfica do real.

Com *Recreios*, os debates seguidos à projeção são sempre bastante inflamados e quase sempre há pessoas emocionadas que fazem as mesmas perguntas: mas os pais viram o filme? E como reagiram? Mas os professores, por que não entrevistaram?

Uma vez os ânimos acalmados quando dissemos que os pais viram o filme, que os professores observavam tudo de longe, e que não parece naquele momento que somente uma das crianças, adultos agora, tenha se tornado um abominável assassino, começamos a falar sobre coisas de cinema, dispositivo, *mise en scène*, olhar, o lugar do realizador.

Claire Simon repetiu com frequência o que a atraiu e a levou a fazer o filme. É que ela via no pátio do recreio um dos raros lugares onde as crianças estão sozinhas, um lugar onde a maneira de agir deles não é dirigida, controlada e canalizada pelos adultos: um lugar e um momento onde o mundo deles se revela ao exterior, criando o que ela chama de "espaço filosófico".

Para mim, sempre tive a impressão que essas crianças tinham uma percepção muito clara da presença da câmera, e por causa dela colocavam seu mundo em cena, dando vida às histórias que evoluíam em desenvolvimentos imprevisíveis. Portanto: uma vez dado um lugar – o pátio – um momento – os dez minutos de recreio, uma vez dado os objetos da cenografia – pedaços de madeira – as barreiras – o

banco, os personagens agem e interagem, improvisando como músicos de jazz; e por suas ações e interações criam uma história, uma verdadeira *mise en scène* que se constrói ali em frente da câmera.

Aqui o cineasta funciona como puro olhar, capaz, dito de outra maneira de encontrar histórias (e uma filosofia) na repetitividade banal do cotidiano, em uma posição modesta, se confrontada à do realizador de ficção que dirige e explica como acontece também no documentário clássico. Neste caso, o saber e a ação se mantêm do outro lado, do lado das crianças: extraordinária inversão de papéis.

O que caracteriza todos os filmes de Claire Simon, no entanto, é a questão do lugar do cineasta e então do lugar atribuído ao espectador. Trata-se sempre de papéis delicados e difíceis de manter. Desconfortáveis. Claire Simon se coloca em um lugar desconfortável quando, como aqui, filma os jogos de crianças em um pátio de recreio, ou quando filma a intimidade de doentes idosos, os pacientes de um médico na iminência da aposentadoria, ou ainda a lenta e emocionante agonia de uma pequena empresa de conhecidos seus, condenada à falência; ou quando ela se testa duramente como mãe e cineasta filmando a primeira história de amor da sua filha. São histórias nas quais a posição da cineasta (e, portanto a do espectador) se desenvolve ao longo de um percurso que se parece muito àquele do funambulo sobre o seu fio, onde a cada ocasião de queda, o cinema vem

socorrê-la. Precisa-se certamente de lucidez sobre si mesmo e coragem para enfrentar os enormes perigos semeados durante o percurso quanto se trata de assuntos sensíveis e muito íntimos, mas, sobretudo de uma confiança incondicional na força do cinema e na sua capacidade em transformar as pessoas em personagens, as parábolas individuais em histórias universais.

Talvez deva-se ver nesta tensão, tão presente em cada filme, a origem do que às vezes dá medo nos estudantes sobre os filmes de Claire Simon: o que eles exigem colocar em jogo, como risco, como crença. Isso os assusta, e é precisamente a razão pela qual eu mostro os filmes, eu, desde o início, porque como dizem os franceses, "não se faz uma omelete sem quebrar os ovos".

Dezessete anos* a dramaturgia da aprendizagem

Frédéric Sabouraud

Guia

A decupagem sequencial é uma das ferramentas das quais a análise do filme dispõe. A descrição precisa e minutada de todas as seqüências – definidas como unidade narrativa – permite um olhar sintético sobre uma estrutura percebida intuitivamente. A decupagem de *Dezessete anos* mostra o quanto este filme é centrado, em todos os sentidos do termo, no personagem/ator Jean-Benoîte na "mise-en-scène documental" que o coloca como figura central do filme. As seqüências funcionam alternativamente e espacialmente entre cenas de exterior e de interior, referindo-se respectivamente à espaços circunscritos ou por oposição à perspectivas amplas. A linearidade da narrativa indica o quanto *Dezessete anos* funciona de maneira coerente sobre os princípios de aprendizado. A palavra comenta e funciona em contraponto aos

* Texto extraído do dossiê pedagógico sobre o filme *Dezessete anos*, de Didier Nion. Editado pelo Ciclic (antigo Atelier de Production Centre Val-de-Loire) e pelo Pôle Image Haute-Normandie, 2004.

atos realizados ou falhos. É possível, de fato, mostrar a oscilação permanente do personagem (e deste modo do filme): dizer e fazer – fazer e dizer, assim progride o personagem /ator no caminho da vida.

Análise da narrativa

Quando assistimos à *Dezessete anos*, temos a impressão, um pouco paradoxal para um documentário, que o filme é construído com um início, um meio e um fim. Este sentimento de progressão dramática não decorre somente do contrato moral selado de início que consiste em Didier Nion filmar Jean-Benoît, do princípio ao fim do seu aprendizado. O efeito romanesco resulta de uma outra narração diferente daquela imposta pela pura cronologia dos fatos. Esta narrativa, que podemos chamar dramática, se ela se apóia sobre os acontecimentos que pontuam a formação, se amarra também às emoções e às reações contraditórias de Jean-Benoît que resultam dela. Ela se estrutura também a partir de entrevistas que Didier Ninon realiza com os diferentes protagonistas e que pontuam regularmente o filme. Esta reconstrução operada durante a filmagem, e depois na montagem, permite ao espectador ser pego dentro de um movimento, numa espiral que pouco a pouco se fecha nas verdadeiras questões do filme, ao mesmo tempo nos dando a forte impressão de acompanhar a experiência de Jean-Benoît nas suas etapas principais.

Se tentamos apontar mais precisamente o que permite a elaboração desta dramaturgia, distingue-se dois pivôs indicados implicitamente pelos *blacks* na tela. O primeiro se situa a quase 40 minutos do início de filme (sequência 23): ele sucede ao conflito entre Jean-Benoît e o realizador que dá a impressão que o projeto (aquele do diploma, mas também o do filme) não se concretizará. O segundo *Black* intervém nos vinte minutos antes do fim (sequência 35) e leva ao desfecho com o êxito de Jean-Benoît na sua prova. Assim a narrativa se divide em três partes: o primeiro movimento (do início ao primeiro *black*) alterna êxitos e fracassos, esperanças e decepções em torno desta experiência que o jovem decidiu empreender: tirar o diploma técnico de mecânico. E é pontuado pelo conflito com o realizador. O segundo movimento, que começa com a sequência dos carros bate-bate (sequência 24), vai ser impregnado pelo peso do passado, a evocação do pai, do abrigo; e se traduz no presente por um período de dúvida, de crise para Jean-Benoît que está a ponto de perder tudo (é nesta passagem que ele é expulso da escola e que prepara o seu diploma, sequência 32). O terceiro tempo, depois do segundo *black*, marca o colocar em prática das novas resoluções de Jean-Benoît e a abertura a partir daí que se apresenta para ele de novas possibilidades. Seu sucesso no exame soará como a conclusão – momentânea e feliz – desta experiência. Uma etapa importante acaba de ser atravessada, mas nada pressagia o futuro do jovem rapaz.

Através do estudo mais preciso que constitui a arquitetura dramática do filme, medimos então que ela não se baseia somente na evolução das reações emocionais do personagem principal mas também sobre um movimento iniciado pelo próprio Didier Nion: aquele que se instaura na reconstrução, na montagem, de uma cronologia que simplifica e depura os movimentos caóticos desta aprendizagem. Mas esse sentimento de avançar, de tocar fundo na ferida do jovem menino até alcançar o ponto o mais sensível, o mais doloroso, nos é também sugerido através da série de entrevistas que pontuam o filme (uma dúzia no total, das quais nove em presença de Jean-Benoît, duas só com Helena e uma com um mecânico). Esta sucessão de trocas, notadamente aquelas com o jovem menino, resulta em diferentes evocações do passado de Jean Benoît, de sua família, de seu pai. Esta narrativa evolui como uma espiral que se aproxima de seu centro doloroso sem jamais alcançá-lo completamente. O facho se estreita, tocamos finalmente o mais ardente, o mais secreto (o suicídio do seu pai, sequência 30). Esta focalização progressiva se entrelaça aos acontecimentos e às reações do personagem, acompanha suas dúvidas, lhe dando, além de explicações mais ou menos convincentes de pedagogos que o cercam, sua dimensão trágica.

Assim nós podemos resumir a construção da narrativa, na filmagem e depois na montagem, em torno de um movimento duplo: um, em três tempos, que

leva Jean-Benoît ao êxito. É o tempo do presente do filme. O segundo, entrelaçado ao primeiro, é aquele da evocação que, em espiral, alcança o coração da ferida, o suicídio do pai, para finalmente se liberar, pelo menos momentaneamente, com o êxito no exame. É sobre esta trama dos dois movimentos, do presente e da evocação, em que se baseia esta sensação de romanesco que se destaca quando assiste-se ao filme.



Alimentation générale, uma mercearia

Texto de Chantal Briet

Quando entrei pela primeira vez na mercearia da *cité*¹ *La Source* em *Epinay-sur-Seine*, Ali me ofereceu um café – servido sobre os freezers, entre a máquina de cortar presunto e o jornal destinado a todos... Os clientes e os *habitu s* que passavam por sua loja contavam como de costume os micro acontecimentos de suas vidas... A chuva, o tempo bom, as angústias do momento, a vida na *cité*, os programa da TV...

Destas várias conversas emanavam entona es de solidão e angústia, mas também muito bom-humor, e uma boa dose de humor – como se para esquecer o gosto um pouco amargo da vida...

Era 1999. Eu visitei regularmente “Ali” durante vários meses, sobretudo de manhã, para compartilhar o ritual do café da manhã com Janine, Bertho, Djama e os outros... Acho que eu me tornei também uma *habitu e*.

¹ Uma *cité*   um aglomerado de habita es populares criado nos anos 1960 nas periferias das grandes cidades na França.

Rapidamente entendi que este lugar me daria a possibilidade de continuar minha busca: filmar o tempo em um lugar. Filmar o tempo que passa nas pessoas, nos rostos, e em seus destinos. Filmar também uma maneira de existir junto – um pequeno "comércio", que retoma, por sua vez, a origem da própria palavra: um lugar de troca, onde nos alimentaríamos de maneira geral...

Texto de apoio de ACID*

Djamel Ouahab

O filme poderia se chamar "A caverna de Ali Babá" ou ainda "Ali Babá e os quarenta ladrões", ou simplesmente, "Ali e sua mercearia". Chantal Briet, a realizadora do filme, lança um olhar político e humano sobre esta *cité* em Epinay-sur-Seine. De fato, depois deste filme, temos vontade de ter uma mercearia, não para vender os produtos, mas para produzir e dar amor, como Ali, o protagonista do filme, que fabrica e distribui amor graciosamente a cada dia, na pequena loja perdida no meio da *cité*. (...) Todo mundo se conhece aqui, parece cidade do interior. A mercearia se tornou o coração da *cité*, onde as pessoas podem se encontrar, falar, rir, enfim, compartilhar um verdadeiro momento de felicidade e de vida. O filme de Chantal Briet é também um filme político, pois ele propõe uma reflexão real e coloca questões cruciais sobre a urbanização de uma *cité*. *Alimentation générale, uma mercearia*, diz bastante sobre as questões que nossos políticos deverão se co-

* Associação de Cinema Independente para sua Difusão, 2006.

locar no futuro antes de destruir; e o entendimento que eles deverão ter com a população para não arruinar a vida das pessoas que já estão ali há trinta ou quarenta anos. Enfim, *Alimentation générale, uma mercearia*, é um filme universal, que vale para todos os bairros populares do mundo, e a partir de hoje haverá sempre um pouco de Ali quando eu for comprar o pão e o queijo *camembert* no meio da noite na venda do meu árabe da esquina.

Crítica do jornal francês Libération*

JackyDurand

É um dos últimos planos de *Alimentation Générale, uma mercearia*. Ali Zebboudj está no novo local de sua mercearia, no térreo da *cité La Source* em Epinay-sur-Seine (Seine-Saint-Denis), enquanto uma escavadeira destrói o centro comercial vizinho onde ele teve o seu comércio durante quinze anos. Ele lê o bilhete junto ao vaso de flores que os habitantes da *cité* lhe ofereceram: "Existe ainda um pequeno canto de paraíso que aquece o coração, onde tem café a toda hora. É um amigo que sorri para nós, é o nosso Ali e seu grande coração." Ali se afasta um pouco tomado pela emoção, retraindo-se intimidado. Há muitos "Alis" nas periferias: farmacêutico, professor, assistente social, simples habitante, eles se viram, muitas vezes silenciosos pelos territórios do exílio urbano, para aliviar a miséria das famílias, prevenir as besteiras dos mais jovens, acabar com as solidões. Chantal Briet visitou Ali Zebboudj

* Crítica publicada no jornal francês Libération em 2006.

durante vários meses, no intervalo de dois anos. Ela se instalou nos hábitos desta mercearia, aonde as pessoas vêm beber o café lendo o jornal, falando do filme que passou na noite anterior na TV ou jogando conversa fora: "Você é policial, é o trabalho que é ruim, não você", zomba Bertho atrás dos seus óculos imensos. Chantal Briet soube captar com uma distância respeitosa os acontecimentos minúsculos que aconteciam na mercearia de Ali. Ali ajuda Mamie, a senhorinha, a escolher endívia, escuta o desempregado endividado, aconselha o aposentado sobre seus procedimentos administrativos, ri com um dos seus antigos assaltantes: "Ele só roubava garrafas de uísque, não danificava a loja." *Alimentation générale, uma mercearia*, é um filme que poderia se passar em qualquer lugar na periferia: em Clichy-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), Minuettes (Rhône), Mirail (Toulouse) ou nos bairros do norte de Marseille... Porque se tem a impressão de já ter visto cem vezes o centro comercial decadente onde Chantal Briet abriu esta porta da mercearia acolhedora. (...) Todo o mérito da cineasta-documentarista é ter colocado sua câmera neste lugar universal do subúrbio fora de toda atualidade factual, de ter se dado o tempo de perder tempo ali onde as câmeras fazem geralmente apenas breves idas e voltas. Seu filme é a luminosa demonstração que uma outra economia da informação no subúrbio, que não seja exclusivamente centrada nas carcaças escurecidas da violência urbana, permite restabelecer a confiança dos seus habitantes.

Entrevista com Ali Zebboudj, dono da mercearia da *cité* La Source

Djamel Ouahab e Jean-Christian Riff

Você se reconheceu no filme, e seus clientes, a vida cotidiana da mercearia?

Sim, eu me reconheci. De toda maneira, era o acordo com Chantal, que ela nos filmasse como nós éramos. Não houve nenhuma mudança em relação a nossa vida de todos os dias. Acho que o filme reflete uma imagem correta, tanto de mim como dos moradores da *cité La Source*. E a gente vive da mesma maneira, a vida continua...

Apesar das tensões que algumas picha es nos muros testemunham, Chantal Briet capturou uma vida de bairro bastante pacífica. Você apreciou esta distância em relação a alguns clich s?

Quem não apreciaria esta boa imagem do subúrbio? Nós, não tínhamos nada para esconder. Alguns jornalistas deformaram esta imagem, mas, por tr s dos confrontos, há de fato uma necessidade enorme de amor e muito amor entre as pessoas. E Chantal soube encontrar o meio termo entre os lados bons e os ruins do

subúrbio. Para alguns, é apenas um lugar para dormir, mas para aqueles que vivem nela todos os dias, especialmente estes jovens dos quais se fala que não fazem nada, e que de fato são rejeitados sem serem escutados, existe um mal-estar, que se exprime algumas vezes pela violência. Mas não sempre. As pessoas dos bairros nobres têm que se dar conta de que os moradores daqui não são diferentes. Todo mundo deseja ter seu pequeno jardim. Mas, preso no 18º andar, com o elevador quebrado, mesmo para um pai de família a rebelião é inevitável.

O filme foi todo gravado na parte da manhã. Seria diferente se fosse na parte da tarde?

Os jovens não nos deixariam filmar. Agora que eles conhecem Chantal, e sabem que ela não passou uma imagem negativa do bairro, é diferente. Eles perguntam quando ela vai voltar.

O filme ajudou para que alguns candidatos e responsáveis eleitos percebessem melhor esta realidade?

O prefeito de Epinay não considerou no começo, e depois seu olhar mudou. De todo modo, quando os subúrbios queimaram, eles perceberam que havia um mal-estar. E desde então, eles prestam bastante atenção. A gente tinha dito antes, gentilmente, com o filme e de outras maneiras, mas eles não nos escutaram.

Alimentation Générale, uma mercearia, foi justamente filmado antes dos tumultos do outono de 2005. A situação lhe parece mais tensa hoje?

É uma situação que poderia melhorar, mas não criando leis mais repressivas. Houve uma tomada de consciência. As pessoas que vivem na *cité* não são bobas. Muitas são bastante esclarecidas e gostariam de sair dessa situa o. Como elas não têm dinheiro e não são letradas, se acostumam com a *cité*, mas não é mais como antes. Mesmo os jovens, não querem mais quebrar por quebrar, deram um passo a frente. Ao invés de quebrar o carro do vizinho, eles iriam de preferência quebrar os carros nos bairros ricos de Paris. Quando uma criança   turbulenta, é que ela quer chamar aten o.   uma maneira de dizer: “A gente existe, pensem um pouco em nós...”

A explosão   inevitável?

Para mim, há esperança. Estes jovens, dos quais fala-se tão mal, sonham em sair dessa. A França é um belo país, mas temos dificuldade em pensar positivo. Algumas m dias, especialmente, mant m um clima de marasmo. Ontem, por exemplo, houve duas brigas por aqui. São brigas inúteis, claro, mas tensiona o resto, tudo o que estava pronto para explodir. Sem sangue, s  bate-boca, é humano.

Pensar positivo é mais ou menos o que faz o filme...

Justamente,   o que eu gosto. Sempre se mostra o subúrbio, os carros queimados, as brigas... Tudo não é perfeito, mas é o que faz o sal da vida. Se você soubesse o medo que têm estes jovens que nos mostram os noticiários da TV: eles v em um carro de polícia a cinco metros, e correm para a portaria! Você acha

que eles querem ir para prisão? Como comerciante, a gente preferiria pagar animadores no lugar de ter carros queimados. Mas ao invés disso, deixa-se criar um desespero profundo nas pessoas. O que não impede que haja uma grande solidariedade na tristeza, que não se mostra nunca.

O olhar que hoje um ministro do interior tem sobre o subúrbio, pode ajudá-lo?

A pergunta nem se coloca... Se um ministro se permite falar como um moleque!

Tem que ter um pouco de cuidado...

Estas falas tiveram impacto na mercearia?

Sim. Os jovens ficaram revoltados. Mas os velhos insurgiram também, pessoas calmas: Jeanine, Maurice...

Você está bem na sua nova mercearia?

Sim, tudo é novo! Mas não teve nenhuma continuidade nas obras, tem ainda ao lado esta grande praça vazia e inútil, e nada da passagem que deveria ser aberta entre a escola e a praça.

Ainda a mesma atmosfera?

Sim, Jamma vem cada vez menos, mas outros vêm no lugar. De fato, tem quatro ou cinco pessoas, Mamié, Jeanine, Aimée... Que me seguram, que me impedem de partir – senhoras extraordinárias... Senão, eu poderia me aposentar. Em breve faz vinte anos que estou aqui. Eu não conheço muitos que aguentariam mais de um ano! Fui roubado onze vezes,

porém sempre respeitado. Um jovem foi roubar no *Leclerc* para me reembolsar, outro grafitou no meu muro para que ninguém mais o quebre! Os velhos não querem que eu parta. Eu tenho belas histórias de amor com eles. Ontem, Kader teve um filho, e o trouxe direto da clínica até a minha casa...

Como você imagina o pós-Ali?

Não penso nunca! Vai parecer pretensioso, mas aquele que me suceder não ficará por muito tempo. Ao menos que seja alguém daqui. Além do mais, tem duas pessoas nas quais eu penso. Estou mesmo pronto a lhes fazer um bom preço para que eles possam garantir esta continuidade.

E a música?

A música é o que me faz viver. Comecei a cantar muito jovem. Meu pai tocava violino, minha irmã canta... Eu canto em casamentos, para alegrar as noites, enquanto meu irmão canta para os mortos. Meu pai fazia os dois. Ele amava a vida. Chegou à França com doze anos e não voltou muitas vezes para a Cabília. Ele morreu aqui, em Bichat.



Historia de um segredo

entrevista de Mariana Otero*

M. Freville, C. Gautier, H. Budor, A. Chevrel, K. Pele

Mariana Otero

A questão para mim era: sobretudo não fazer um filme sobre a minha família. Eu não queria que fosse um negócio psicológico com histórias anedóticas de família. A minha ideia era fazer um filme que falasse com todo mundo, que fosse suficientemente romanesco, construído, para que fosse um filme universal. Todo o desejo de fazer esse filme está contido no instante em que eu soube a verdade sobre a morte da minha mãe: isto é, quando meu pai nos disse, para minha irmã e eu, que nossa mãe tinha morrido em decorrência de um aborto clandestino. O que me aterrorizou foi a ideia dos últimos dias de sua vida, que ela tenha morrido escondida, sem poder se despedir de ninguém. Está aí o coração da minha vontade de fazer o filme: trazer à luz a morte da minha mãe e os últimos dias da sua vida. Ao mesmo tempo, eu queria contar os segredos que acobertaram o

* Publicada em 2003 pela revista da Associação de documentaristas da *Bretagne comptoir du doc*.

silêncio dessa morte. O primeiro, quando esconderam de mim e da minha irmã que ela tinha morrido, e o segundo, sobre as razões da sua morte. Mas eu também não queria reduzir minha mãe a sua morte, queria falar sobre a sua pintura e sua vida, sem, no entanto fazer seu retrato, eu queria que sentissem a sua presença, ressuscitá-la. E também queria falar do contexto social.

Mirabelle Freville

Você fez a lista de personagens, como em uma ficção?

Mariana Otero

Sim. O modo de fabricação do filme foi exatamente o de uma ficção. Fizemos um plano de trabalho, exatamente como em uma ficção. Por exemplo: segunda-feira na Normandia na casa da avó, terça-feira na casa do tio e da tia, quarta-feira filmamos paisagens, e antigas colegas de escola... Levamos 4 horas para fazer a luz. Em geral nós seguimos o plano de trabalho, menos para a primeira sequência, em que esperamos chover. A equipe era só quatro pessoas: a diretora de fotografia, Hélène Louvart – que trabalhou com Jacques Doillon, Dominique Cabrera, Sandrine Veysset, eu escolhi uma diretora de fotografia de ficção porque queria uma luz muito trabalhada –, no som direto Patrick Genet, e enfim, alguém que deveria ser antes um assistente de câmera e que se tornou um grande assistente, Benjamin Serrero.

Christine Gautier

Você começou pela sequência na cozinha? É uma sequência em que a iluminação me incomodou...

Mariana Otero

Com frequência no filme a luz não é naturalista, ela é mais pictórica. É ao mesmo tempo a cozinha do meu tio e da minha tia, e pela iluminação e depuração do cenário ela se torna a cozinha de qualquer um. Eu sabia que essa cena era essencial, é por esta razão que eu queria que tivéssemos filmado antes com Héléne Louvart; mas em geral, depois, filmamos na ordem cronológica.

Hubert Budor

Eu queria voltar ao que você fez antes e ao que é *História de um segredo*. Eu conhecia você por ter visto *La loi du collègue* e *Nous voulons un autre monde*, eu tinha assim certa ideia do tipo de filme que você fazia: sobre fatos da sociedade, de preferência com câmera direta; e então eu descubro esse filme: *História de um segredo*. Como você percebeu que iria fazer uma coisa completamente diferente do que fazia habitualmente?

Mariana Otero

Eu não me disse: olha, vou fazer alguma coisa diferente! Voltando um pouco, eu comecei a cursar o IDHEC (atual Femis), mas não gostei do modo de fabricação da ficção, o fato de escrever um roteiro e depois programar a filmagem. Quando me propuseram fazer cinema documentário, eu aceitei, e adorei que não fosse

programado e que também se pudesse inventar. O que eu gostei no documentário é que se pode inventar uma forma a cada vez. Há necessariamente uma escrita que é reconsiderada pela realidade filmada. Somos obrigados, pelo encontro com o real, a inventar coisas. É isso que eu amo no documentário. Para mim, é muito coerente, cada vez que tenho um assunto, eu invento uma forma que combine com ele. E isso se confirma em *História de um segredo*, em que a forma é se aproximar mais da ficção. Eu queria alguma coisa muito poética, então tentei colocar em imagens...

É isso que eu amo no documentário: inventar uma escrita ao mesmo tempo em que se filma.

Anne Chevrel

A cena do divã, você tinha falado antes com a sua irmã?

Mariana Otero

Jamais! Eu me dizia que tínhamos que estar lado a lado apertadas uma contra a outra, isso deveria permitir nos dizermos coisas que nunca foram ditas. Eu sentia que devia ser um plano fixo, e sabia que isso seria em *jump cut* depois na montagem, mas dizia que encontraríamos uma solução. É então ao mesmo tempo totalmente programado e documentário também. Vai até aonde eu não pensava que pudesse ir. A força do filme está aí: este casamento entre algo previsto, no enquadramento, na luz, e ao mesmo tempo acontece alguma coisa que está além do que eu poderia imaginar.

Anne Chevrel

Mas tem também o fato de que você está na tela, você escolheu aparecer neste filme. Como tomou essa decisão? Você está por trás, na frente, observadora e atriz, como a sua irmã enfim! Como decidiu isso?

Mariana Otero

Num momento, eu me disse: como não tem dinheiro para fazer esse filme, vou pegar minha pequena câmera e fazer o filme eu mesma. Mas logo pensei que isso iria criar uma situação de acerto de contas. Eu estaria ali, sempre atrás da câmera perguntando, teria a impressão de um show psicológico familiar! Eu não queria especialmente fazer um filme de família, justamente porque meu objetivo era criar essa mãe, reinventá-la através do filme. E eu sabia que isso só poderia acontecer pelo cinema, cinema no sentido pleno do termo, isto é, a imagem, o som, a luz, tempo e com uma câmera pequena nada iria se passar. Talvez acontecesse alguma coisa no nível do sentido, mas não em termos essenciais, de emoção. É por isso que tinha que ser eu na imagem. E mais, as pessoas iam se arriscar, eu tinha que estar com elas, para poder dirigi-las, ajudá-las. Às vezes é bom também estar lado a lado.

Katia Pele

Você poderia falar da cena em que o aborto clandestino é evocado pela primeira vez...

Mariana Otero

Tem o quadro do casal antes. Meu pai retoma a posição do casal. Em seguida tem um plano do quadro, depois tem um plano longo do meu pai e eu em silêncio. É este silêncio ali, no 50º minuto! Quando as pessoas que trabalham no Canal + viram o filme acharam que esta sequência deveria ser o início do filme! É isso a TV! Quer dizer, eu não tinha previsto falar do aborto assim, pois ele deveria ser contado em *voz off*.

Mirabelle Freville

Eu tive a impressão no seu filme, que os silêncios retornavam para nos avisar alguma coisa, quase como em um filme de suspense. A cena com a avó é a mesma coisa, quando ela tira o seu pequeno lenço...

Mariana Otero

O silêncio é tão importante no filme quanto a palavra, ele é ao mesmo tempo o signo da ausência e sua resolução, ele é a presença da minha mãe, e é também o que permite que o imaginário do espectador se desenvolva, que seus próprios fantasmas advenham na sua memória, ele é o espaço de cada um, do seu íntimo.

Christine Gautier

Falamos pouco do pai. Ele está de frente no carro, por que esta escolha de enquadrá-lo no carro?

Mariana Otero

No início, eu pensei que era melhor estar com o meu pai num lugar fechado, íntimo, mas onde pudéssemos

olhar algures, por que eu sabia que ia ser difícil. Para mim era a cena mais difícil. E ainda se desenrolou bem mal tecnicamente. Tínhamos previsto duas câmeras sobre o capô. Na manhã que começamos a filmar, percebemos que o para-brisa tinha pedaços de vidro onde não devia, tivemos que trocar o para-brisa. Era então 2 horas da tarde. Eu queria que todo o diálogo fosse em movimento. Recomeçamos a filmar, mas foi preciso trocar a câmera, pois ela não suportava as vibrações. Eram 4 horas da tarde. Tentamos filmar de novo, desta vez era o sol que estava a pino no para-brisa. Eram 8 horas da noite e era impossível continuar! O cerne do assunto não tinha sido abordado. Com o produtor, levamos em consideração as diferentes soluções: ou ficava-se na mesma, alugando as duas câmeras e correndo os mesmos riscos; ou rodava-se com um *beta* tendo certeza que não teria vibração; ou parado, fazendo meu pai vir até Paris. Era a solução mais barata e foi a escolhida. É o único momento do filme em que filmasse com duas câmeras. Filmamos esta cena no último dia de filmagem. Foi no momento em que gravávamos apenas o som que meu pai disse que tinha esquecido de me dizer alguma coisa. Deixamos as câmeras rodando e meu pai então disse a última frase da minha mãe: "E este barco, para onde ele vai?" Ele esperou o último momento, o último minuto da filmagem para dizê-la!

Hubert Budor

E em relação à sua primeira intenção?

Mariana Otero

O que eu queria é que minha mãe existisse, e eu tenho a impressão que a cada vez que há espectadores, ela existe. Foi isso que me motivou.

Os que chegam **entrevista com Patrice Chagnard** **e Claudine Bories***

Antoine de Baecque

Qual foi a primeira ideia de vocês ao começarem a trabalhar em *Os que chegam*?

Claudine Bories: Nosso mundo está sofrendo uma mutação extraordinária devido aos fluxos migratórios. Alguma coisa nova aparece sob os nossos olhos que não se pode ignorar. Esta novidade nos parece a priori positiva e um tanto feliz. Outros pensam diferentemente. O que é certo é que os estrangeiros estão aqui, e que em torno desta presença, há muita paixão, mas também muitas mentiras, confusão e hipocrisia. Partimos desta constatação, com o desejo de ver um pouco mais claramente, de ir ver o que há no real, além dos fantasmas de compaixão ou de rejeição. Por isso, escolhemos focar no direito de asilo. O direito de asilo e seus princípios dão, logo de início, nosso ponto de vista sobre o assunto – um ponto de vista filosófico e ético, em referência aos valores que vêm dos filósofos Iluministas e de mais longe ainda.

* Publicada do dossiê de imprensa do filme, 2008.

Valores aos quais nós somos, os dois, muito ligados. Por outro lado, o direito de asilo, para ficar em uma atualidade um pouco provocadora, é o contrário da "imigração escolhida".

Patrice Chagnard: As coisas se tornaram claras durante nossas pesquisas de locação quando descobrimos a CAFDA [Coordination d'Accueil des Familles Demandeuses d'Asile - Coordenação de acolhimento das famílias em demanda de asilo], este lugar extraordinário onde famílias desembarcam a cada dia do mundo inteiro para pedir asilo. E que somente aqueles que têm pelo menos um filho, podem ter acesso. Esta plataforma de acolhimento oficial é financiada pelo estado. O que é incrível é que essas famílias – que são chamadas na CAFDA de "*primo-arrivants*" e que nós chamamos de "os que chegam" –, chegam lá no mesmo dia em que entram no território. Alguns são trazidos pela Cruz Vermelha direto do aeroporto Roissy, outras são conduzidas pelos *coiotes* até o balcão de recepção, ou deixados em frente a porta. Alguns nem sabem em que país estão. A maioria não fala nenhuma palavra de francês. Pode-se imaginar o choque que este primeiro contato representa para eles. Mas o choque não é num sentido único. Esta chegada cotidiana é também um teste para os assistentes sociais que, do outro lado do balcão, devem enfrentá-los.

Como é este lugar de recepção, a CADFA?

PC: Todo o caos do mundo, as guerras, os conflitos, os quais ignoramos até a existência, tudo isso se remexe em uma sala de 80 metros quadrados!

Chechenos, Tâmile, Eritreus, Sudaneses, Romanos, Mongóis, Afegãos... Na recepção da CAFDA tem um balcão que separa os que chegam daqueles que têm a tarefa de recebê-los – um simples balcão, nem mesmo um guichê. É uma espécie de fronteira frágil, inteiramente simbólica.

Nós, em primeiro lugar, nos instalamos ali sem a câmera, pra olhar e fazer contato, e sentimos muito violentamente as contradições do lugar. É ali que, com urgência, os assistentes sociais devem realizar uma primeira triagem entre os 'verdadeiros' pedidos de asilo e os outros. É ali que, ao longo do dia, eles são bombardeados por todos esses sofrimentos sem ter os meios suficientes para atendê-los. Estes assistentes estão no fronte em permanência, eles suportam concretamente todas as contradições, as ambiguidades de nossa sociedade face ao pedido do "outro", este estrangeiro vivido mais ou menos como uma ameaça. Mas esses assistentes sociais não formam um corpo homogêneo, cada um deles reage diferentemente, com o seu temperamento, sua sensibilidade e seus limites.

Este cara a cara dramático que acontece a cada dia entre os que chegam e os que acolhem, entre "eles" e "nós", remete cada um de nós a si mesmo, a suas

emoções, suas escolhas éticas ou políticas. Com a CAFDA, nós tínhamos realmente encontrado o lugar que nós precisávamos para fazer o filme que queríamos: o contrário de um filme institucional.

CB: O que nos seduziu, além da força deste cara a cara, é que havia mesmo na maneira como as coisas se desenrolavam, na cronologia dos encontros entre os que chegam e os que acolhem, um tipo de dramaturgia natural, uma *mise en scène*, que era de cara cinematográfica. Isto permitiu que construíssemos nosso filme um pouco como uma ficção, sem a menor palavra de comentário, sem entrevistas e sem intervenção da nossa parte. As situações que tínhamos perante nossos olhos eram suficientemente fortes. Elas carregavam nelas mesmas seu próprio "suspense".

Como vocês escolheram seus personagens?

PC: Esta escolha é ainda mais importante, pois o cinema que praticamos é um "cinema de personagens", o que não é sempre o caso no documentário.

Por isso, deve-se escolher e então privilegiar algumas pessoas e rejeitar outras. Isso se faz por etapas. No início, tem aqueles que nos dão autorização e outros que se recusam a ser filmados. Era muito difícil fazer com que os que chegavam compreendessem o que nós realizávamos logo no primeiro dia de sua chegada. Eles estão em tal estado de esgotamento, de stress. Eles não entendem nada e têm medo de

tudo. Foi necessário um mês antes de obter o consentimento de uma primeira família. E ainda: Talvez ela simplesmente não tivesse força de dizer não! Esta dificuldade sem dúvida nos ajudou a nos aproximar deles, e entender melhor o seu stress.

Eu acho que, afinal, o que nos permitiu obter pouco a pouco a confiança deles, é que justamente nós dependíamos deles para o nosso trabalho. Este "poder" que eles tinham sobre nós, restabelecia um tipo de equilíbrio entre eles e nós. Eles podiam perceber que, apesar da nossa posição de cineastas, nós também éramos frágeis. De repente a gente podia se falar de homem para homem.

Onde vocês escolheram colocar a câmera?

PC: Sou eu que fico na câmera, e não é o caso de não me fazer notar. Não é mesmo a minha maneira de proceder.

Eu sei pela experiência que o que me permite filmar, às vezes em situações dramáticas, ou muito fortes sobre um plano emocional, como foi sempre o caso ao longo desta filmagem, não é me tornar invisível, é, ao contrário, estar presente o máximo possível na relação com aqueles que eu filmo.

O lugar da câmera resulta desta relação com as pessoas filmadas. Concretamente, no caso de *Os que chegam*, os escritórios eram extremamente apertados e, além daqueles que filmávamos, nós éramos sempre três, Claudine, Pierre Carrasco no som e eu.

Na maioria do tempo, eu não tinha recuo suficiente para poder fazer o foco e eu era obrigado a empurrar um pouco um ou outro para obter o quadro que eu queria. Evidentemente, isso não é sem efeito sobre o desenrolar da própria cena! Mas na maioria do tempo são efeitos positivos.

Ainda, o fato de ter dificuldades concretas, visíveis, de penar às vezes para encontrar o bom lugar, o ângulo justo, francamente, nos torna um tanto simpáticos. Os que chegavam assim não nos esqueciam nunca: eles viam as nossas dificuldades, nos tomavam como testemunha. Eles tinham então a tendência de se soltar mais e a cena que nós estávamos gravando ganhava em intensidade. O espectador tem a impressão – disseram muito isso para gente – que a câmera é "transparente"... Mas é uma ilusão. Na realidade o espectador pega o nosso lugar. Ele entra na cena como nós fizemos. Ele vê o que nós vimos.

É um filme político?

PC: Tudo depende do sentido que se dá a esta palavra. Se entende-se deste modo um filme com mensagem que desenvolve um ponto de vista militante, não, é mesmo o contrário. Com *Os que chegam*, nós visamos exatamente outra coisa, alguma coisa de mais profundo, ao mesmo tempo mais universal e mais íntimo. Há claramente um contexto político na França e na Europa: existe neste momento um clima violento e nocivo em relação a este assunto e não se trata para

nós de negligenciá-lo. Mas nós pensamos exatamente que para escapar à propaganda e às mentiras oficiais que nos golpeiam cotidianamente, é preciso aceitar fazer um caminho em direção a uma verdade mais complexa. Em relação a esta realidade, existe uma verdade de nós mesmos que não é necessariamente fácil reconhecer. Como nós reagiríamos se estivéssemos no lugar de Caroline ou de Colette? E é exatamente o que faz o filme. Ele nos coloca neste lugar.

CB: Quando se aproxima um pouco da verdade, não tem mais os bons de um lado e os maus do outro. Não existe resposta simples a essa questão da recepção dos estrangeiros.

PC: Por outro lado, sobre tal assunto, fazíamos questão, apesar de tudo, de certa leveza, de um tom não muito pesado, nem militante, nem pedagógico. Neste filme, rimos e choramos. É muito importante para nós que tenha essas duas tonalidades. Faz parte do nosso ponto de vista. E se parece com o cinema que a gente gosta.

Segundo vocês, a imagem da França, como pátria dos direitos do homem, está arranhada hoje no mundo?

CB: Em campo, o lugar da França como terra de asilo não existe mais: este prestígio simbólico de nossa história foi pouco a pouco desfeito pelas políticas sucessivas relativas à imigração. Nosso filme queria recolocar em evidência este tópico, pois o direito de asilo é

segundo nós mesmos, a verdadeira filosofia da relação com o estrangeiro. Ele está no fundamento da tradição republicana francesa. A França, desde a Revolução de 1789, foi, no entanto um país farol desta proteção de todas as vítimas do mundo. Restaram alguns rastros em Paris: nesta cidade, você pode encontrar a terra inteira, sem guetos, nem privilegiados. A CAFDA é um pequeno pedaço deste mundo inteiro.

A Virgem, os Coptas e eu entrevista de Namir Abdel Messeh*

Nicolas Bole

Quais perguntas lhe fazem com mais frequência?

Muitas dizem respeito à situação no Egito, aos Coptas, às relações que eles mantêm com os muçulmanos. Muitas também sobre o roteiro: foi escrito, improvisado, são atores ou "pessoas de verdade" que estão no filme?... A fronteira entre ficção e realidade e a forma do filme me intrigam. E quando o debate desanda, ou seja: o que você quis dizer no seu filme, qual é a sua mensagem? Neste caso, sabe-se que o filme não foi apreciado!

É surpreendente a maneira pela qual sente-se a vontade nos espectadores de acreditarem na verdade, notadamente na cena da projeção no fim do filme. Para alguns, é como se a presença de uma *mise-en-scène* semeasse a dúvida ou soasse falso. Quando eu explico para eles que as sequências foram escritas, pensadas, eu sinto uma decepção em alguns que veem

* Entrevista realizada para *Le blog documentaire*, em 2013

a *mise-en-scène* como uma mentira. O documentário toca em alguma coisa bem exata em relação à crença dos espectadores. Como no filme, quando os Coptas que eu filmo querem crer na aparição da Virgem, os espectadores querem acreditar de maneira ingênua no lado "verdadeiro" do filme, no fato de que ele é captado no instante, mesmo se tudo indica que há *mise-en-scène*.

O tempo todo! "Parece um filme de verdade!", eu ouvi frequentemente. Para muitos, há os filmes de um lado e os documentários de outro. E este documentário se parece com um filme. Outros veem realmente o filme como uma ficção, sem dúvidas, pois lhes parece evidente que o filme é uma ficção, com um roteiro, atores...

Porém trata-se de um documentário! A história do produtor que o abandona, por exemplo, é verdade?

Sim, mesmo se ela é encenada, reencenada, com a voz do montador. O filme mistura registros diferentes: captações documentárias no instante, arquivos, ficção pura com um roteiro decupado em sequências, mas também o que eu chamo de "provocação documentária". No geral, jogar uma bola fedorenta para filmar as reações. É o que eu fiz organizando uma projeção dentro do filme. Isto me fez pensar nas emissões "*Surprise sur prise*" ou "*Caméra cachée*" que eu assistia quando era jovem: esta maneira de montar uma armadilha para os personagens propondo algu-

ma coisa, sem que eles saibam que o que você filma é na verdade outra coisa e não o que eles pensam que você filma. Trata-se de uma manipulação gentil, feita num espírito lúdico para conseguir filmá-los como eles são. O objetivo não é traí-los. É o que eu fiz notadamente com a minha mãe. Todos os registros são imbricados para contar uma história.

Filmar o ato mesmo de filmar, foi pensado desde o começo? Um pouco como Emmanuel Carrère em *Retour à Kotelnitch* ou Agnès Varda? De onde vem esta intenção?

Eu mesmo não sei muito o que faço! Mais eu cavo, menos eu sei. A origem do meu processo, descubro pouco a pouco, a posteriori. Mas no começo, eu acho que existe a simples vontade de filmar membros da minha família, e a questão de como conseguir filmá-los.

Quando eu estava na Femis, fui ao Egito e já os tinha filmado no seu cotidiano. Coisas simples: a preparação do pão, o trabalho nos campos, a irrigação, a missa... Na montagem, Catherine Zins, a diretora do departamento de montagem, me disse: "*a gente não pode montar isso, você não está dentro, não se sente o ponto de vista, não tem filme*". Eu estava muito perturbado, pois não entendia o que ela dizia. E ao mesmo tempo, realmente sentia que minhas imagens não eram montáveis, que era impossível dizer outra coisa que não fosse o que elas diziam, ou seja, a vida cotidiana. Quando eu tive de novo vanta-

de de filmar a minha família, me perguntei por qual ângulo o fazer para realizar um filme. A investigação sobre as aparições da Virgem é um pretexto, um fio a ser puxado para ir filmar na minha família. E a partir de um momento no filme, este pretexto nem basta mais, pois minha família não me diz grande coisa. Então crio um outro pretexto com esta aparição da virgem. Mas se pensarmos bem, isso não faz sentido algum. De nenhuma maneira, colocar em cena uma aparição da Virgem no vilarejo, resolve a questão dessas aparições. Não há ligação entre os dois, a não ser dizer: *"um realizador que tem 30 ideias por segundo e que não sabe para onde vai"*.

Há uma falsa ingenuidade no seu procedimento? Esta cortina de fumaça que constitui a história desta filmagem de ficção no filme, é o que permite atravessar o Rubicão, continuar seguindo sua intenção?

Quando você chega neste momento do filme, as pessoas dizem: *"Mas onde ele quer chegar com isso?"* Eu os levo para um lugar que não é aquele para o qual eu os conduzi no início. Existia um risco de perder os espectadores, e nós trabalhamos enormemente com o montador para que a transição funcionasse, ao passo que não era nada coerente no início. É através de um artifício de escrita que nós produzimos uma reviravolta no filme. Eu me torno então um personagem, muito ficcional, neste momento, construindo a imagem de um cara que não sabe aonde vai. Nós tra-

balhamos a montagem de maneira que o espectador, mesmo que não seja lógico, não se coloque a questão de saber porque o realizador fez esta escolha.

É um papel difícil de assumir? Ao passo que há uma um domínio, uma mecânica muito refinada na narração, isso de se passar por aquele que não sabia o que queria, não incomodou você?

Não, isso não me incomodou. Eu desempenho esse papel o tempo todo na vida... E eu sou realmente ingênuo, adoro abusar da paciência dos outros. Isso tira a minha mãe do sério, pois me faço de idiota fazendo perguntas que ela não quer que eu faça! (risos) Os espectadores de *A virgem, os Coptas e eu*, tiveram a impressão de que o filme era muito espontâneo. Daí as questões e a decepção quando eles se dão conta de que existe um artifício. Um homem até veio me ver depois de um debate e me disse: "*Eu odiei o debate, não me contribui em nada, mas eu gostei muito do filme e vou esquecer o debate para ficar com essa impressão. Não quero que me expliquem, nem como, nem por quê, pois você retira tudo o que faz a beleza do filme.*" De certa forma, eu concordei com ele.

O filme começa, no entanto com alguma coisa de muito surpreendente, com essas fotos de família e sua voz...

Eu aprendi que no fim das contas, valia mais ser bem sucedido no fim do filme e falhar no início, do que o inverso. Pelo fato de que no cinema, as pessoas não

vão embora no início do filme! O começo do filme, eu nunca o encontrei, não estou contente com os 20 primeiros minutos. Eu acho a cena das fotos horrível. Houve espectadores que ficaram com muito medo e se disseram: "*Vai ser assim durante 1h30!*" Eu teria gostado de começar de maneira mais elegante. Mas o personagem não engata, o filme foi montado com um material não muito satisfatório. No começo, os fracassos do personagem se tornam os fracassos do próprio filme. O espectador está desconfortável, pois ele não olha um personagem que falha, mas um filme que falhou. A história decola quando o personagem começa ele mesmo errar, enquanto o filme acerta alguma coisa.

Sendo assim, o filme precisa desse começo, pois a segunda parte não funciona sem a primeira. É por pensar no começo que o prazer é especialmente grande depois.

E sobre a voz off?

Eu a trabalhei por muito tempo! Eu devo ter gravado mais ou menos umas 300 vezes. Encontrei uma mulher que é *coach* de vozes para dublagem. Ela me orientou para encontrar uma voz próxima do natural. Pois, com frequência, as vozes em *off* são terrivelmente pesadas, vazias. Faz-se frequentemente com a *voz off* o contrário do que se faz na vida. Retira-se a entonação, isso fica muito entediante! De modo que deveria ser feito o contrário: falar como se fala a um amigo em um bar.

E depois, a questão: "*Com quem eu falo?*" é uma questão verdadeira. No início, eu tinha imaginado que contava esta história para meu filho e que o filme terminava com o seu nascimento [NDR: *a mulher de Namir estava grávida neste momento da montagem*]. Eu tinha que me dirigir a alguém que não poderia ser o espectador. E num dado momento, eu troquei essa pergunta por esta: "*Em que estado eu estou quando vejo esta sequência?*".

A gente se dá conta que é na ficção que encontramos de fato vozes em *off* interessantes: as de Woody Allen ou Nani Moretti, por exemplo. Pois eles estão aborrecidos ou enlouquecidos quando falam, isso dá um tom ao filme. Isto me "saltou aos ouvidos" depois de ter feito o filme, quando eu ouvia vozes em *off* em outros documentários. A maior parte do tempo, o realizador se contenta em ler o texto.

Enfim, uma outra questão é essencial: será que a voz *off* sabe o que acontece depois que ela conta uma história? Por exemplo, no começo do filme, será que conheço o final quando eu falo? É uma questão complicada, mas essencial, pois é um pouco dos dois: de um lado, eu conheço o fim, mas de outro, revivo a situação.



Filmes



A viagem ao mar *(Le voyage à la mer),*

de Denis Gheerbrant
França, 2001, 84 min.

Uma viagem pelos campings do litoral, ao longo da costa que vai da Espanha até a Camargue, como o avesso da sociedade, um jogo de cartas sabiamente misturado. Cada vez que o cineasta instala a sua barraca, ele conhece seus vizinhos. E, como frequentemente nesses casos, as pessoas contam para um desconhecido, coisas que não diriam aos mais íntimos. Falam de si e do que é importante para eles. E o que importa na vida senão o Trabalho e o Amor? Eles vêm de diversos lugares, de todas as idades e diversas culturas, no parêntese das férias, eles inventam um mundo.

Escrito e dirigido por Denis Gheerbrant; **Fotografia:** Denis Gheerbrant; **Som:** Denis Gheerbrant; **Montagem:** Anne Baudry, Denis Gheerbrant; **Produção:** Les Films d'ici; **Distribuição:** Documentaire sur grand écran.

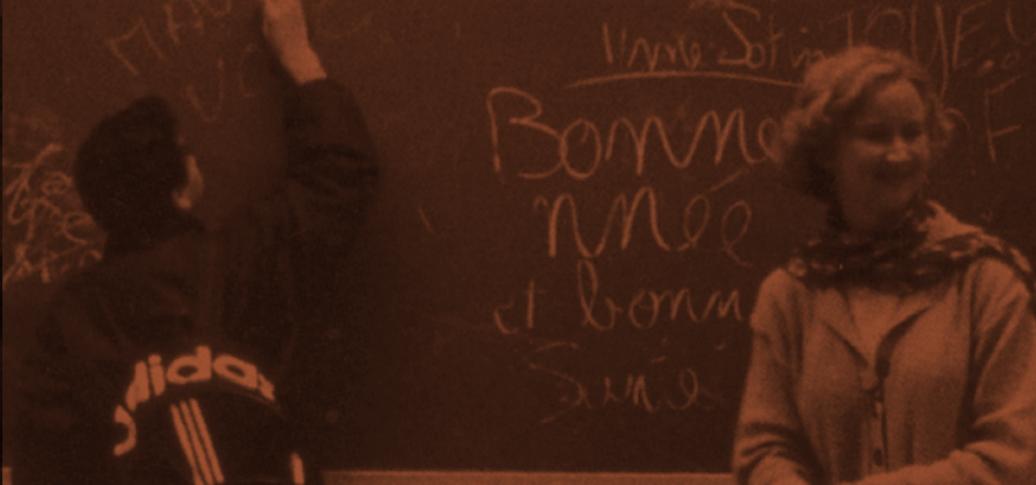


E a vida (*Et la vie*),

de Denis Gheerbrant
França, 1991, 90min.

Durante um ano, de Marseille a Charleroi, de Bruay a Genebra, pelas periferias do fim do mundo e por usinas abandonadas, o cineasta recuperou as linhas de ruptura da civilização engendradas pelas indústrias condenadas. Destas paisagens incertas, personagens aparecem: no primeiro plano, um jovem de cabelos compridos fala do seu futuro. Uma parteira, de olhos baixos, se lembra de seu passado. Em sua usina destruída, um homem conta seu nascimento. Uma jovem africana canta para seu irmão menor “eu sonharei quando voltar”. Entre pais que não sabem mais o que é a transmissão e órfãos à procura de sentido, ressoam palavras que são vida.

Escrito e dirigido por Denis Gheerbrant; **Fotografia:** Denis Gheerbrant; **Som:** Denis Gheerbrant; **Montagem:** Denis Gheerbrant, Catherine Gouze; **Produção:** Les Films d’ici, Arte, Ina; **Distribuição:** Documentaire sur grand écran.



Grandes como o mundo *(Grands comme le monde),*

de Denis Gheerbrant
França, 1998, 91min.

Eles contam sobre a infância que vai embora, a cité (complexo habitacional) onde moram que dá medo e que fascina, eles nos falam do bem e do mal, da religião e dos resultados escolares. Eles estão no sétimo ano e vivem a idade em que se nasce para o mundo.

Escrito e dirigido por Denis Gheerbrant; **Fotografia:** Denis Gheerbrant; **Som:** Denis Gheerbrant; **Montagem:** Catherine Gouze; **Mixagem:** Jean-Claude Brisson e Cyril Holtz; **Trilha Sonora:** Louis Sclavis; **Produção:** Les Films d'ici, La Sept Arte.



Questões de identidade (*Questions d'identité*),

de Denis Gheerbrant
França, 1986, 55min.

Farid, Naguib e Abdel Ouab, moradores da cité (complexo habitacional) de Mille-Mille em Aulnay-sous-Bois, evocam suas lembranças de adolescência, suas relações com a Argélia, o futuro... Denis Gheerbrant acompanhou durante seis meses a vida cotidiana desses homens, instaurando um verdadeiro diálogo entre eles.

Escrito e dirigido por Denis Gheerbrant; **Fotografia:** Denis Gheerbrant; **Som:** Denis Gheerbrant; **Montagem:** Denis Gheerbrant, Chantal Remy; **Produção:** Les Films d'ici, Ina; **Distribuição:** Documentaire sur grand écran.



A vida é imensa e cheia de perigos (*La vie est immense et pleine de dangers*),

de Denis Gheerbrant
França, 1994, 80min.

No quinto andar do Instituto Curie, o cineasta acompanhou o dia-a-dia desta pequena ala do hospital onde crianças com câncer são tratadas. Sozinho, sem equipe técnica, ele escutou e filmou as crianças: Dolorès, Khalil, Steve e os outros. Um dia, Cédric chegou. Denis Gheerbrant o acompanhou ao longo de sua doença, com suas questões, reflexões, revoltas... Cada vez mais próximo, até a sua cura.

Escrito e dirigido por Denis Gheerbrant; **Fotografia:** Denis Gheerbrant; **Som:** Denis Gheerbrant; **Montagem:** Catherine Gouze; **Produção:** Les Films d'ici; **Distribuição:** Documentaire sur grand écran.



De greve (*On a grèvé*),

de Denis Gheerbrant

França, 2013, 70min.

Elas se chamam Oulimata, Mariam, Géraldine, Fatoumata... São umas quinze camareiras e durante um mês irão travar um combate com o segundo maior grupo de hotelaria da Europa. Elas não aceitam mais o salário por quarto, as horas dadas ao patrão, as dores nas costas que as cansam e o desprezo ao qual são submetidas. “De greve” é o encontro de suas forças com uma estratégia sindical pertinente.

Escrito e dirigido por Denis Gheerbrant; **Fotografia:** Denis Gheerbrant; **Som:** Denis Gheerbrant; **Montagem:** Denis Gheerbrant; **Produção:** Les Films d'ici; **Distribuição:** Zeugma Films.



Pare de bancar a artista! *(Arrête de faire l'artiste!),*

de Anne Lise Michoud
França, 2013, 68min.

Ser capaz de amar e trabalhar era, segundo Freud, a meta de uma análise bem sucedida. Eu não conseguia fazer nem um, nem outro. Minha mãe tentará expor a vocês o porquê, eu tentarei liberar-me disto. Introduzir o cinema e o jogo nas relações familiares para torná-las mais leves, se desnudar e experimentar o prazer de se vestir de novo com o vestido de sua escolha. O cinema se encontra aqui com a psicanálise na possibilidade que ele nos oferece de se reinventar.

Escrito e dirigido por Anne Lise Michoud; **Fotografia:** Pauline Plagnol, Anne Lise Michoud; **Montagem:** Julie Duclaux; **Montagem, som e Mixagem:** Bertrand Larrieux; **Produção:** JLP Productions.



Alimentation générale, uma mercearia *(Alimentation générale),*

de Chantal Briet
França, 2005, 84 min.

Na cidade de Epinay-sur-Seine, a mercearia de Ali se torna um refúgio onde se encontram os habitantes de um bairro já decadente. Ao mesmo tempo em que mostra o declínio e a miséria do bairro, o filme destaca o comércio de Ali como o ponto de encontro para a comunidade se esquecer das dificuldades do cotidiano.

Escrito e dirigido por Chantal Briet; **Fotografia:** Sophie Bachelier, Sylvia Calle, Chantal Briet; **Som:** Jean-Paul Guirado, Guillaume Le Braz; **Montagem:** Benoît Alavoine, Nathalie Charles, Pascale Chavance; **Trilha sonora:** Martin Wheeler; **Produção:** Yenta Production.



Recreios (*Récréations*),

de Claire Simon
França, 1998, 54 min.

Existe uma espécie de país pequeno, tão pequeno que às vezes parece o palco de um teatro. É habitado duas ou três vezes por dia pelo seu povo. Os habitantes são baixinhos. Se forem regidos por leis, não deixam de questioná-las e de ter grandes brigas a respeito. Este país se chama "Pátio" e seu povo "As Crianças".

Escrito e dirigido por Claire Simon; **Fotografia:** Claire Simon; **Som:** Dominique Lancelot; **Montagem:** Suzanne Koch; **Trilha sonora:** Pierre-Louis Garcia; **Produção:** Les Films d'ici, La Sept Arte.



Estherka (*Estherka*),

de David Quesemand

França, 2012, 90min.

Emocionante, hilário e exasperante, Esther Gorintin se torna atriz aos 85 anos, depois de atravessar o doloroso século XX, da sua Polônia natal até a rua de Rivoli em Paris. Entre a croisette durante o Festival de Cannes e a lanchonete da esquina, uma queda por Ted Lapidus e certo vício em saco plástico, Estherka é a formidável heroína desta comédia documental, retrato de uma mulher no crepúsculo de sua vida e de uma atriz na alvorada de sua carreira.

Escrito e dirigido por David Quesemand; **Fotografia:** David Quesemand; **Som:** David Quesemand; **Montagem:** Saskia Berthod; **Montagem, som e mixagem:** Sébastien Savine; **Trilha sonora:** Yannick Thépault; **Produção:** Les films du figuier



Dezessete anos *(Dix-sept ans),*

de Didier Nion
França, 2004, 83 min.

Jean-Benoit tem dezessete anos e vive com sua mãe num bairro na periferia de Rouen. Quando tinha doze anos, seu pai pôs fim a sua vida de maneira brutal. Adolescente fragilizado, ele está permanentemente instável e inseguro e começa a estudar para se tornar mecânico. Ao confrontar o adolescente com sua própria imagem, o filme serve de trampolim e apoio para ajudá-lo a construir sua fase adulta.

Escrito e dirigido por Didier Nion; **Fotografia:** Didier Nion; **Som:** Pascale Mons; **Montagem:** Catherie Zins; **Edição de som e mixagem:** Jean Mallet; **Produção:** Mille et une films; **Co-produção:** ARTE France; **Distribuição:** Les Films du Paradoxe.



Crônica de uma periferia comum *(Chronique d'une banlieue ordinaire),*

de Dominique Cabrera

França, 1992, 56min.

A diretora, que passou sua infância em um edifício de HLM (Habitação de Aluguel Moderado) na Normandia, soube que um edifício desses no município de Mantes-la-Jolie estava fadado à destruição. Ela teve então a ideia de evocar seus vinte anos de história, trazendo de volta seus antigos habitantes. O filme é concomitantemente uma meditação sobre o tempo, um mergulho sociológico no mundo dos HLM e uma coleção intimista de lembranças e confidências.

Escrito e dirigido por Dominique Cabrera; **Fotografia:** Jacques Pamart; **Som:** Xavier Griette, Raoul Fruhauf; **Montagem:** Dominique Greussay, Estelle Altman; **Trilha sonora:** Jean-Jacques Birgé; **Produção:** Iskra, Ina; **Distribuição:** Documentaire sur grand écran.



A motivação (*La motivation*),

de Emmanuel Gras

França, 2003, 26 min.

O retrato de Carine, jovem mãe, que Emmanuel Gras acompanhou na sua batalha para criar seu filho e também ascender socialmente. Uma montagem sensível em preto e branco.

Escrito e dirigido por Emmanuel Gras; **Fotografia:** Emmanuel Gras; **Som:** Julien Ngo-Trong, Sylvain Malbrant; **Montagem:** Karen Benainous; **Trilha sonora:** Pyroman, Neda; **Produção:** Envie de tempête Productions; **Distribuição:** Documentaire sur grand écran.



Tão azul, tão calmo *(Si bleu, si calme),*

de Eliane de Latour
França, 1994, 70min.

Oito presos da prisão La Santé em Paris revelam seu universo particular. Eles são autores, atores e narradores de sua própria história de confinamento.

Escrito e dirigido por Éliane de Latour; **Fotografia:** Éliane de Latour; **Som:** Jacques Balay, Henri Maïkov; **Montagem:** Anne Weil; **Produção:** Les Films d'ici.



Hematomas (*Ecchymoses*),

de Fleur Albert

França, 2008, 101 min.

A enfermagem de uma escola na região do Jura nunca está vazia: seja por um simples arranhão ou uma ferida profunda, dores imaginárias para escapar de uma prova ou cólicas terríveis. Mas Annick se ocupa principalmente das tristezas da alma, das feridas do coração.

Escrito e dirigido por Fleur Albert; **Fotografia:** Nara Kéo Kosal, Fleur Albert; **Som:** Yoann Le Mat, Fleur Albert; **Montagem:** Stéphanie Langlois; **Produção:** Cauri films.



A escola de Babel *(La cour de Babel),*

de Julie Bertuccelli
França, 2013, 90 min.

Em uma escola secundária num bairro de Paris, existe uma turma de adaptação onde alunos imigrantes entre 11 e 15 anos de idade, aprendem as primeiras lições de francês. Algumas dessas crianças recém-chegadas conhecem poucas frases da língua do seu país de adoção; outras não sabem falar palavra alguma. Suas famílias vieram de diversas partes do mundo – Irlanda, Senegal, Marrocos, Brasil e China – fugindo de perseguições ou apenas à procura de um novo começo.

Escrito e dirigido por Julie Bertuccelli; **Fotografia:** Julie Bertuccelli; **Som:** Gregory Le Maitre, Frédéric Dabo, Benjamin Bober, Stephan Bauer, Graciela Barrault; **Montagem:** Josiane Zardoya; **Trilha sonora:** Olivier Daviaud; **Produção:** Les Films du Poisson, Sampek Productions, Arte France Cinéma.



A Virgem, os Coptas e eu *(La Vierge, les Coptes et moi),*

de Namir Abdel Messeeh
França, 2012, 85 min.

Namir vai ao Egito, seu país de origem, fazer um filme sobre as aparições milagrosas da Virgem em uma comunidade copta cristã. Como diz sua mãe: “Tem gente que a vê, tem gente que não a vê. Talvez haja uma mensagem nisso tudo.” Rapidamente a investigação serve de pretexto para ele rever sua família, e para envolver todo o vilarejo em uma encenação rocambolesca.

Roteiro: Namir Abdel Messeeh, Nathalie Najem, Anne Paschetta; **Direção:** Namir Abdel Messeeh; **Fotografia:** Nicolas Duchêne; **Som:** Julien Sicart; **Montagem:** Sébastien de Sainte Croix; **Produção:** Oweda films; **Distribuição:** Doc and Films.



Os invisíveis (*Les invisibles*),

de Sébastien Lifshitz

França, 2012, 90 min.

Nascidos entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, seis franceses contam suas histórias pessoais, vividas em diferentes partes do país ao longo de quase todo o século XX. Embora sejam pessoas comuns, seus relatos refletem as transformações da sociedade nas últimas seis décadas. Sem que tenham optado por uma vida extraordinária, os casais Yann e Pierre, Bernard e Jacques, Catherine e Elisabeth, foram desbravadores apenas por terem vivido numa época em que homossexuais eram totalmente discriminados pela sociedade.

Escrito e dirigido por Sébastien Lifshitz; **Fotografia:** Antoine Parouty; **Som:** Alexandre Widmer, Philippe Mouisset, Yolande De Carsin; **Montagem:** Tina Baz Legal, Pauline Gaillard; **Produção:** Zadig Productions.



Ao lado (*À côté*),

de Stéphane Mercurio

França, 2007, 92 min.

Como é comum nos arredores de quase todos os estabelecimentos penais franceses, perto da prisão masculina de Rennes há um centro de acolhimento para os parentes dos prisioneiros. Eles costumam freqüentá-lo antes e depois das visitas. Mesmo do lado de fora, os familiares vivenciam sua própria experiência da prisão, já que as regras e os horários das visitas condicionam sua própria rotina. É preciso ter tempo e chegar bem cedo. Alguns segundos de atraso podem significar a suspensão de um contato longamente aguardado. Esperar é o verbo que estas pessoas, na maior parte mulheres, mais conjugam nesta prática que se repete todas as semanas.

Roteiro: Stéphane Mercurio e Anna Zisman; **Direção:** Stéphane Mercurio; **Fotografia:** Stéphane Mercurio; **Som:** Patrick Genet; **Montagem:** Françoise Bernard; **Trilha sonora:** Hervé Birolini; **Produção:** Iskra, Mille et Une Films, Forum des Images.



Em nossas mãos *(Entre nos mains),*

de Mariana Otero
França, 2010, 88 min.

Diante da falência da sua empresa de roupas íntimas, os empregados tentam reassumi-la como uma cooperativa. Surgem então, entre sutiãs e calcinhas, questões fundamentais, econômicas e sociais. Nesta aventura coletiva eles descobrem uma nova liberdade.

Escrito e dirigido por Mariana Otero; **Fotografia:** Mariana Otero; **Som:** Pierre Carrasco; **Montagem:** Anne Danché; **Produção:** Archipel 33, Canal +.



História de um segredo *(Histoire d'un secret)*,

de Mariana Otero
França, 2002, 91 min.

Quando tinha quatro anos a minha mãe desapareceu. A minha família nos disse que ela tinha ido para Paris trabalhar. Um ano depois, a minha avó nos disse que ela tinha morrido numa operação de apêndice... Quando o nosso pai decidiu finalmente falar conosco, foi para nos revelar as verdadeiras circunstâncias de sua morte. Ao quebrar esse tabu, nos devolveu nossa mãe. Mas estas mentiras tinham apagado a memória de minha mãe, mesmo o momento do seu desaparecimento. Tive então necessidade de reconstruir esta história e reencontrar aquela que me foi roubada pela morte e por um segredo.

Escrito e dirigido por Mariana Otero; **Fotografia:** Hélène Louvart; **Som:** Patrick Genet; **Montagem:** Nelly Quettier; **Trilha sonora:** Michael Galasso; **Produção:** Archipel 33, Ina, France 5.



Os que chegam (*Les arrivants*),

de Patrice Chagnard e Claudine Bories
França, 2008, 113 min.

Caroline é jovem e impulsiva. Colette é mais velha, compassiva e bagunceira. Diante delas, famílias vindas do Sri Lanka, da Mongólia, de Eritréia e de outros lugares, pedem asilo na França. A cada dia, chegam mais, com ou sem passaporte, com ou sem bagagens, em voos fretados ou em caminhões... Como atender este fluxo transbordante de aflições e necessidades? O filme conta esse cara a cara tenso e explosivo, emocionante e engraçado, onde cada um defende o seu papel.

Escrito e dirigido por Patrice Chagnard e Claudine Bories;
Fotografia: Patrice Chagnard; **Som:** Pierre Carrasco; **Montagem:** Stéphanie Goldschmidt; **Trilha sonora:** Pierre Carrasco;
Produção: Les Films d'Ici; **Co-Produção:** Les Films du Parotier, Amip; **Distribuição:** Happiness.



Meninas grandes não choram *(Pleure ma fille, tu pisseras moins),*

de Pauline Horovitz

França, 2011, 52 min.

Todo mundo sabe desde Simone de Beauvoir, “Não se nasce mulher: torna-se mulher.” Uma tragicomédia barroca sobre a construção de gêneros, em forma de inventário à maneira de Prévert, entre educação e boas maneiras, maquiagem e escoceses de kilt, amores à primeira vista, casamentos e estampas japonesas – sem esquecer a receita do salteado de vitela!

Escrito e dirigido por Pauline Horovitz; **Fotografia:** Pauline Horovitz; **Som:** Pauline Horovitz; **Montagem:** Solveig Risacher; **Produção:** Quark Productions.



Polanski e meu pai *(Polanski et mon père),*

de Pauline Horovitz
França, 2009, 7 min.

Meu pai diz sempre que a melhor profissão é médico ou advogado. Eu sou cineasta. E é a primeira vez que meu pai aceita ser filmado.

Escrito e dirigido por Pauline Horovitz; **Fotografia:** Pauline Horovitz; **Som:** Pauline Horovitz; **Montagem:** Eulalie Kornfeld; **Produção:** Quark Productions.



A hora da piscina *(L'heure de la piscine),*

de Valérie Winckler
França, 1995, 28min.

Entre a infância e a adolescência, jovens se confidenciam na beira da piscina. A água revela as apreensões, os bloqueios, os entusiasmos, o desabrochar. Graciosidade e embaraço, sonhos e medos no fluxo d'água. Nestes corpos delicados habitam questões importantes: a espera do amor, o desejo de êxito, o medo do futuro... A chegada da adolescência é feita de hesitações, interrogações, de devaneios e de medos. O que sonham os jovens do secundário de um colégio na região parisiense em 1995?

Escrito e dirigido por Valérie Winckler; **Fotografia:** Valérie Winckler, Anne-Claire Molcard, Henri Alliet; **Som:** Michel Martin; **Montagem:** Véronique Lebars; **Produção:** Trans Europe Film; **Distribuição:** Documentaire sur grand écran.



Biografias

Anne Lise Michoud

Nascida em 1977 na França. Anne Lise Michoud vive atualmente entre a França, o México e a Colômbia. Ela se formou em arquitetura e fez o mestrado em direção de cinema – Imagem e sociedade da Universidade de Evry.

Filmografia: *Arrête de faire l'artiste*; *Arena México* (2010); *Les capitaines de L'arche* (2007) / *Vidéos: Kaleidoscope* (2012); *Muñeca* (2012); *Le pole des aimants* (2012); *Bajo tu manto* (2012).

Chantal Briet

Diplomada em cinema pela ESRA, realiza diversos documentários e curtas-metragens. Recebeu diversos prêmios. Chantal Briet ensina Realização em cinema documentário na Universidade de Marne-la-Vallée, Val d'Europe.

Filmografia: *L'année de lucioles* (2013); *J'habite le français* (2008), *J'ai quelque chose à vous dire* (2007); *Alimentation générale* (2005), *Vers un terrain sûr* (2002); *Un enfant tout de suite* (2001); *Printemps à la source* (2001); *Parlez-moi d'amour* (1998); *Inch Allah* (1987).

Claire Simon

Nascida em Londres, seu primeiro contato com cinema é através da montagem. e filma em paralelo diversos curtas-metragens de forma totalmente independente. Ela descobre o cinema direto no Ateliers Varan e realiza diversos filmes documentários, premiados em diversos festivais.

Filmografia: *Géographie humaine* (2012); *Gare du Nord* (2012); *Les Bureaux de Dieu* (2008); *Est-ce qu'on a gagné ou est-ce qu'on a encore perdu?* (2005); *Mimi* (2002); *800 km de difference* (2001); *Ça, c'est vraiment toi* (2000); *Coûte que coûte* (1995); *Recréations* (1993); *Histoire de Marie* (1993); *Roue* (1993); *Scènes de ménage* (1991), *Les patients* (1989); *Une journée de vacances* (1983); *Mon cher Simon* (1983).

David Quesemand

Nascido em 1971, David Quesemand finalizou seus estudos em cinema, com especialização em fotografia na INSAS em Bruxelas, na Bélgica. Atua como diretor de fotografia em diversos filmes de ficção e de documentário. Como diretor, realizou o filme *Estherka* (2012) e co-realizou *Allers-retours à la terre* com E. Wittersheim (1997). Filmografia: *Estherka* (2012); *Aller retour à la terre* (1997).

Didier Nion

Nasceu em 1969. Depois de participar de diversos filmes, primeiro como chefe maquinista e em seguida como diretor de fotografia, Didier Nion começa a realizar documentários. Seus filmes foram premiados em diversos festivais.

Filmografia: *Bombard, le naufragé volontaire* (2012); *Dix-sept ans* (2003), *17 minutes pour la democracie* (2002); *Vientiane* (2000); *Juillet* (1998); *Clean time* (1997).

Dominique Cabrera

Nascida na Argélia, Dominique Cabrera chega na França em 1962. Formada em letras, estuda cinema no IDHEC (atual FEMIS). Ela se torna conhecida pelo olhar parti-

cular que tem em relação às questões sociais como nos filmes *Chronique d'une banlieue ordinaire*, *Une poste à La Courneuve* ou ainda *Rester là-bas*, no qual aborda um dos seus temas preferidos: os laços entre a França e Argélia, aqui, do ponto de vista daqueles que ficaram por lá. Transita entre o documentário e a ficção. Realiza em 1995 seu primeiro longa-metragem *Demain et encore demain*, um filme autobiográfico. Recentemente, em 2013, realizou o documentário *Grandir*.

Filmografia: *Grandir (ô heureux jours!)* (2013); *Ça ne peut pas continuer comme ça* (2012); *Quand la ville mord* (2009); *Ranger les photos* (2009), *Folle embellie* (2004), *Le lait de la tendresse humaine* (2001); *Nadia et les hippopotames* (2000); *L'autre côté de la mer* (1997); *Demain et encore demain* (1997); *Une poste à la courneuve* (1994); *Rêves de ville* (1993), *Réjane dans la tour* (1993); *Traverser le jardin* (1993), *Rester là-bas* (1992), *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992); *Un Balcon au Val Fourré* (1990), *Ici là-bas* (1988), *La politique du pire* (1987), *L'air d'aimer* (1985).

Emmanuel Gras

Nasceu em 1976. Em 2000, finalizou seus estudos de cinema, com especialização em fotografia, na escola de cinema Louis Lumière, em Paris. Atua como diretor de fotografia e como diretor. Realizou diversos filmes, dentre os quais podemos citar o documentário *Bovines*, indicado ao César 2013 de Melhor documentário.

Filmografia: *300 hommes* (2014); *Être vivant* (2013); *Bovines* (2011); *Soudain ses mains* (2008); *Tweety lovely Superstar* (2005); *La Motivation* (2003).

Eliane De Latour

Eliane de Latour, pesquisadora do CNRS, antropóloga e cineasta, começou a realizar documentários durante a sua tese, se dividindo entre a França e a África. No Cinema, na fotografia, ou como pesquisadora, seus temas são sempre centrados na exclusão social, seus desenlaces, e as pequenas ou grandes conquistas da liberdade. Seja com pessoas mais velhas em Cévennes, numa prisão ou em guetos da Costa de Marfim.

Filmografia: *Après l’océan* (2009), *Bronx-Barbès* (2000), *Si bleu, si calme* (1996) e *Contes et décomptes de la cour* (1993).

Fleur Albert

Nasceu em 1972. Trabalhou como assistente de direção de diretores como Jean-Michel Carré e Jean-Luc Godard no filme *Éloge de l’amour*. Como realizadora possui diversos filmes, dentre eles os premiados *Stalingrad Lovers* (2012) e *Ecchymoses* (2008).

Filmografia: *Stalingrad Lovers* (2012); *Boys Tricky* (2009); *Ecchymoses* (2008); *Natacha Atlas* (2007); *Le silence des rizières* (2005); *Home Swiss Home* (2004); *Clarisse est partie* (2002); *L’eau du bain* (2000); *The Next generation* (1995).

Julie Bertucelli

Nasceu em 1968 e trabalhou como assistente de direção para cineastas como Otar Iosseliani, Rithy Pahn, Emmanuel Finkiel, K. Kieslovski, Bertrand Tavernier e de seu pai, Jean-Louis Bertuccelli. Estreou como diretora de cinema no longa-metragem *Desde que Otar*

Partiu (2003), vencedor do Grande Prêmio da Semana da Crítica no Festival de Cannes.

Filmografia: *La cour de babel* (2014); *L'arbre* (2010); *Otar Iosseliani, le merle siffleur* (2006); *L'Abbé Glasberg* (2004); *Depuis qu'Otar est parti* (2003); *Bienvenue au grand magasin* (1999); *La Fabrique des jeunes* (1997); *Alexandre Glasberg, mémoires, mémoire* (1995); *Une Liberte* (1994); *Un métier comme un autre* (1994).

Namir Abdel Messeeh

Namir Abdel Messeeh é diretor e roteirista francês nascido numa família de coptas (cristãos do Egito). Ele se forma em cinema na FEMIS em 2000. *A virgem, os Coptas e eu* é o seu primeiro longa-metragem.

Filmografia: *La vierge, les coptes et moi* (2012); *Toi, Wa-guih* (2005); *Quelque chose de mal* (2005).

Sebastien Lifshitz

Nascido em 1968, Sebastien Lifshitz é roteirista e diretor. Estudou artes na École du Louvre e se formou em História da Arte. Desde 1994, trabalha com cinema. Atualmente ensina na FEMIS. Realizou diversos filmes dentre os quais os premiados: *Os invisíveis* (2012) e *Bambi* (2013).

Filmografia: *Bambi* (2013); *Os invisíveis* (2012); *Plein Sud* (2009); *Les Témoins* (2007); *Wild side* (2004); *La Traversée* (2001); *Presque rien* (2000); *Les Terres froides* (1999); *Les Corps ouverts* (1997); *Claire Denis, la vagabonde* (1996); *Il faut que je l'aime* (1994).

Stéphane Mercurio

Stéphane Mercurio realizou diversas produções para a televisão e cinema. Formada em direito, começa a sua carreira como diretora de cinema depois de ter trabalhado na imprensa e na ajuda humanitária. Realiza seu primeiro filme *Scènes de ménage avec Clémentine* em 1992, no Ateliers Varan.

Filmografia: *A l'ombre de la republique* (2011); *Avec mon petit bouquet* (2011); *Mourir? Plutôt crever!* (2009); *A cote* (2008); *Hospital au bord de crise de nerfs*; *Le bout du bout du monde* (2000); *Vivre sans toit* (1994), *Scènes de ménage avec Clémentine* (1992).

Mariana Otero

Nascida em 1963, Mariana Otero, depois de finalizar seus estudos em cinema no IDHEC (atual FEMIS) se apaixonou pelo documentário. Realiza diversos filmes pro canal de televisão Arte, dentre os quais podemos destacar *La loi du collège*. Em seguida dirige vários filmes documentários para o cinema, todos premiados em diversos festivais. Também atua como professora no Ateliers Varan, na FEMIS, na Universidade de Jussieu, no Creadoc.

Filmografia: *A ciel ouvert* (2013); *Entre nos mains* (2010); *Histoire d'un secret* (2003); *Cette télévision est la vôtre* (1997), *La loi du collège* (1994); *Non-Lieux* (1991); *Loin de toi* (1990).

Patrice Chagnard

Nascido em Grenoble, aos 19 anos ele vai a Paris e se forma em filosofia. No mesmo ano, realiza seu primeiro

curta-metragem. A partir de 1977, se dedica a realização de filmes documentários para a televisão. Em 1992, funda com outros cineastas documentaristas a associação ADDOC. Seu encontro com Claudine Bories, em 1995, marca uma nova etapa no seu trabalho.

Filmografia: *Les règles du jeu* (2014) *Les arrivants* (2008); *Et nos rêves* (2007), *Dans un camion rouge* (2005); *Des sources du Gange à Bénarès* (2001); *Istanbul* (1999); *Katmandou* (1999); *Jerusalém* (1999); *Le convoi* (1995); *La prophétie du bien-aimé* (1993); *La Blessure de Jacob* (1991); *Zen, le souffle nu* (1985); *Swamiji, un voyage intérieur* (1984); *Quelque chose de l'arbre, du fleuve et du cri du peuple* (1980).

Claudine Bories

Nascida em Paris, de uma família operária, Claudine Bories trabalhou inicialmente como atriz. Em 1978, realiza o seu primeiro filme *Femmes d'Aubervilliers*, seguido de *Juliette du côté des hommes*, que foi selecionado para o Festival de Cannes em 1981. Entre 1992 e 2002, ela dirige “Périphérie”, um centro dedicado ao cinema documentário. Também cria o festival “Rencontres du cinéma documentaire”. Em 1994, ela integra a ADDOC, e lá encontra Patrice Chagnard. A partir de 1995, eles colaboram um no filme do outro.

Filmografia: *Les règles du jeu* (2014); *Les Arrivants* (2008); *Et nos rêves* (2007); *Femmes des 12 frontières* (2012); *Monsieur contre Madame* (1999); *Un samedi sur deux* (1998); *Bondy nord, c'est pas la peine qu'on pleure* (1998); *Saint-Denis Roman* (1987); *Lointans Boxeurs* (1982); *Juliette du côté des homes* (1981); *Femmes d'Aubervilliers* (1975).

Pauline Horovitz

Nascida em Bordeaux em 1978. Vive e trabalha em Paris. Na fronteira do documentário, da ficção e do cinema experimental, seus filmes e peças sonoras têm como terreno, a família da cineasta e ela própria. Pauline Horovitz, é formada na École nationale des chartes (2002) e na l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris (2007) e ainda foi residente da Casa de Velázquez em Madrid. Com seu trabalho também participa de diversas exposições de arte contemporânea.

Filmografia: *Des châteaux en Espagne* (2013), *Lui et moi* (2011); *E 412b* (2011); *Les lunettes* (2011); *Pleure ma fille, tu pisseras moins* (2011); *Mes familiers* (2010); *Kneideleh, mon amour* (2010); *Barouh'Hachem* (2010); *L'instinct de conservation* (2009); *Polanski et mon père* (2009); *Mes amoureux* (2009); *Les Toilettes sèches* (2009); *Les grandes esperances* (2009); *Myotis Myotis* (2008); *Un jour j'ai décidé* (2007); *Les appartements* (2006); *Tout a commencé par le sourire* (2006).

Valérie Winckler

Valérie Winckler é formada em História da Arte. Fotógrafa na agência Rapho e também diretora de documentários, realiza vários filmes para a Arte e o Canal +.

Filmografia: *Marietta* (2013); *Plus loin que le bleu du ciel* (2005); *Entre les deux la vie* (2004); *Darwin et la science de l'évolution* (2003); *L'heure de la piscine* (1995); *Instantanés* (1994); *Peines* (1991).

Organizadoras do catálogo

Jeanne Dosse, franco-brasileira, cineasta e curadora, formada pela Bard College (USA) e pelas Universidades Paris VIII e Paris VII. Na França trabalhou como curadora em festivais de documentário como o *Brésil en mouvement* e *Fidé*. Em 2013, fundou a Casa do Doc em parceria com Tatiana Devos Gentile.

Tatiana Devos Gentile, cineasta, artista visual e curadora, cursou cinema na Paris VIII e é formada pela FAV. Seu trabalho transita entre o cinema, as artes visuais e a dança. Em 2013, fundou a Casa do Doc em parceria com Jeanne Dosse.

Realização

A **Casa do doc** é uma iniciativa de Jeanne Dosse e Tatiana Devos Gentile com o intuito de difundir o cinema documentário de criação no Brasil. Fundada em 2013, realizou em 2014 a mostra Claudio Pazienza, o encontro que nos move no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte.

A **BLG Entretenimento** é uma produtora voltada para a realização e promoção de mostras e festivais de cinema. Fundada em 2012 pelo jornalista Breno Lira Gomes, produziu os seguintes projetos: *El deseo*, o apaixonante cinema de Pedro Almodovar; *Cacá Diegues*, cineasta do Brasil; *A luz (imagem)* de Walter Carvalho; *Simplesmente Nelson*; *Claudio Pazienza*, o encontro que nos move, entre outros.

PRESIDENTA DA REPÚBLICA
Dilma Vana Rousseff

MINISTRO DA FAZENDA
Joaquim Levy

PRESIDENTA DA CAIXA ECONÔMICA FEDERAL
Miriam Melchior

Créditos

CURADORIA & COORDENAÇÃO GERAL
Jeanne Dosse
Tatiana Devos Gentile

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Breno Lira Gomes

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
Wallace Rocha

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO – PARIS
Daniela Gonçalves

MONITORIA
Bruno Imenes

TRADUÇÃO SIMULTÂNEA
François Ducerisier

COORDENAÇÃO EDITORIAL E PRODUÇÃO DO CATÁLOGO
Jeanne Dosse
Tatiana Devos Gentile

TRADUÇÃO DE TEXTOS

Sofia Karam

REVISÃO DE TEXTOS

Antero Leivas

PROJETO GRÁFICO

Aline Paiva

VINHETA

Sofia Karam

LEGENDAGEM

Tucumán

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Claudia Oliveira

REGISTRO FOTOGRÁFICO

Maria Mazillo

DISTRIBUIÇÃO DE MATERIAL PROMOCIONAL

Divulgart

IMPRESSÃO CATÁLOGO

Gráfica Qualytá

TRANSPORTE DE MATERIAL E FILMES

Fênix Cargo

Agradecimentos

Laurence Conan, Hugo Masson, Sabine Costa (*Documentaire sur grand écran*); Denis Gheerbrant, Dominique Cabrera, Mariana Otero, Pauline Horovitz, Valérie Winckler, Emmanuel Gras, Anne Lise Michoud, David Quesemand (*Les films du figuier*), Céline Païni (*Les Films d'ici*), Viviane Aquilli (Iskra), Ludovic Arnal (*Arsenal Productions*), Jean-Pierre Lagrange (*JPL Productions*), Dan Weingrod (*Quark Productions*), Suzanne Nodale (*Doc & Film International*); Jean-Louis Comolli, Frédéric Sabouraud, Leonardo Di Constanzo, Catherine Blangonnet; Thomas Sparfel, Paule Maillet (*Cinematca da Embaixada da França no Brasil e do Institut Français*), Isabelle Diris, Jean-Paul Lefèvre (*Aliança Francesa Rio de Janeiro*), Flavia Tavares, Docugirls, Etienne Blanchard, Marianne Geslin; César Guimarães, Cezar Migliorin, Consuelo Lins, Luís Felipe Flores, Carla Maia, Erika Campelo, Carolina Dias, Marília albornoz; Julian Boal, Gabriel Dosse Boal; Alexandre Lino, Ana Florença, Ana Maria Orazzi, Carlos Henrique Teixeira, Charly Damian, Claudete de Oliveira Farias Cordeiro, Daniel Leite, Donnana, Fabian Boal, Fernanda Basílio, João Vinícius Saraiva, Lúcia Guaraná, Luiz Incao, Madalena Fernandes, Marcelo Moreira, Marco Barrientos, Pedro Cordeiro Sobrinho, Tarsila C. Fonseca, Margarida Lira Gomes, José Ferreira Gomes, Altamiro Lira Gomes e Andréia Resende.

realização

blg
ENTERTENIMENTO

casa do
DOC

promoção

revista **piauí**



apoio institucional



INSTITUT
FRANÇAIS

af
Aliança Francesa
Rio de Janeiro

apoio



• RÚSTICO •

ÁGUA
na
BOCA



patrocínio

CAIXA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Masterclass

com Denis Gheerbrant, sábado, 25/04, 18h,
no cinema 2 da CAIXA Cultural Rio de Janeiro.

Inscrições gratuitas pelo e-mail:

acasadodoc@gmail.com

No assunto, colocar "Inscrição masterclass",

no corpo da mensagem: nome completo,

número de identidade, telefone e email para

contato. Inscrições confirmadas por e-mail.

Vagas limitadas. Chegar com 15 min de

antecedência a fim de garantir a vaga.

Sessões com a presença do realizador

Sessão do filme *Estherka*, com a presença

do diretor **David Quesemand**, terça-feira, 21/04,

19h, no cinema 2 da CAIXA Cultural Rio de Janeiro.

Sessão do filme *Et la vie*, com a presença

do diretor **Denis Gheerbrant**, segunda-feira,

27/04, 20h, no CineMaison.

Debate

Mesa de debate com as pesquisadoras

Anita Leandro e Thais Blank, com mediação

de Jeanne Dosse (curadora da mostra), sábado,

02/05, 18h, no cinema 2 da CAIXA Cultural Rio

de Janeiro. Senhas gratuitas distribuídas no

dia a partir de 15h30.

ISBN 978-85-66110-16-6



9 788566 110166 >

Distribuição gratuita

realização

blg
ENTERTENIMENTO

「 casa do
DOC 」

patrocínio

CAIXA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA