

CADERNOS DO CINECLUBE NANOOK

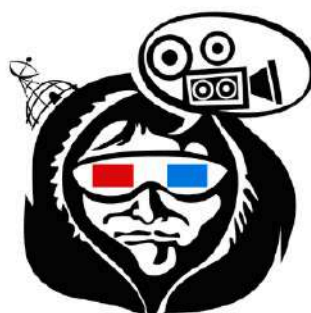
8

MIRADAS

Publicação Semestral
2024, ano 4, v.2
ISSN - 2764-7803

CADERNOS DO CINECLUBE NANOOK

MIRADAS



NANOOK
CINECLUBE

Em 2024 o *Cineclube Nanoook* ganhou uma nova casa. Realizado, desde então, no prédio da Faculdade de Comunicação da UFBA, lugar onde são realizados os encontros do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (LAF), finalmente o cineclube aconteceria em uma sala de cinema: a Saladearte Cinema da UFBA. Graças à Chamada de utilização da Saladearte Cinema da UFBA (Proext/UFBA) - o espaço foi disponibilizado para diversos projetos de extensão da Universidade, incluindo o nosso cineclube, que passou a ser realizado mensalmente, às quartas, no horário de 10h às 12h.

No primeiro semestre de 2024, começamos as atividades com o ciclo *habit_ares* - título inspirado no conceito sociológico *habitus* desenvolvido por Pierre Bourdieu para relacionar as ações do indivíduo aos condicionamentos da sociedade - e o objetivo de apresentar documentários que permitissem observar como os indivíduos se relacionam com espaços e vice-versa. Espaços que são ressignificados pela presença humana adquirindo um caráter simbólico que, por vezes, ultrapassa as próprias fronteiras físicas e territoriais que o definem. O ciclo foi realizado de abril a julho de 2024 e teve curadoria de Bruno Leite, Diana Reis, Morgana Gama e Vilma Martins.

Já no segundo semestre de 2024, o Cineclube Nanoook apresentou o ciclo “Miradas” reunindo documentários realizados no contexto da cultura árabe com a finalidade de refletir sobre as diferentes “miradas” que essas produções podem nos apresentar e os próprio documentários como miras, armas políticas simbólicas, em um cenário cercado de estereótipos midiáticos em que a escassa representatividade de instituições políticas na esfera pública dificultam o respeito às diferenças. Realizado de agosto a dezembro de 2024, o ciclo teve curadoria de Liliane Mutti, Mateus Costa de Oliveira, Morgana Gama e Renato Meira e contou com o apoio da distribuidora francesa *Haut et Court Doc*, responsável pela cessão do filme *Abderrahmane Sissaka: Beyond Territories* (2017), de Valérie Osouf - traduzido como “Sissako além dos territórios” - e exibido pela primeira vez no Brasil com legendas exclusivas do Cineclube Nanoook. São essas ações que compartilhamos nesses cadernos. Boa leitura!

José Francisco Serafim e Morgana Gama

Coordenação e Produção do Cineclube Nanoook

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Ciclo 8 - Miradas | p. 5

FILMES

Promessas de um novo mundo (2001) | p. 7

As 4 filhas de Olfa (2023) | p. 8

Sissako além dos territórios (2017) | p. 9

5 câmeras quebradas (2011) | p. 10

DEBATES

Cineclube Nanook #028 (07 de agosto de 2024) | p. 12

Cineclube Nanook #029 (04 de setembro de 2024) | p. 25

Cineclube Nanook #030 (02 de outubro de 2024) | p. 38

Cineclube Nanook #031 (06 de novembro de 2024) | p. 46

AUTORES | p. 59

CRÉDITOS | p. 62

APRESENTAÇÃO

Miradas é o novo ciclo do Cineclube Nanoock e reúne documentários realizados no contexto da cultura árabe com a finalidade de refletir sobre as diferentes “miradas” que essas produções podem nos provocar. O título, atribuído por **Diana Reis**, integrante do Cineclube e pesquisadora do Póscom/UFBA, nasce do desejo de apresentar a forma como documentários produzidos fora do eixo ocidental abordam questões políticas a partir de conversas privadas em uma busca de revisitar a História oficial segundo um novo olhar, como pontua o pesquisador **Renato Meira**, também integrante do projeto.

Por outro lado, o nome “miradas” também aponta para a possibilidade de ver esses documentários como miras, obras que operam como “armas políticas simbólicas”, em um cenário contemporâneo no qual a presença de estereótipos midiáticos e a escassa representatividade de instituições políticas na esfera pública dificultam o respeito às diferenças e um diálogo pela paz nas sociedades.

Começando com o filme **Promessas de um novo mundo (2001)**, uma co-produção entre Estados Unidos, Israel e Palestina, o ciclo mostra como crianças israelenses e palestinas enxergam o conflito entre seus países de origem propondo uma nova forma de lidar com as diferenças que marcam historicamente seus territórios. Para essa conversa tivemos a presença especial da cineasta e pesquisadora do Póscom/UFBA, Liliane Mutti. O segundo filme do ciclo foi o documentário **As 4 filhas de Olfa (2023)**, uma produção da cineasta de origem tunisiana Kaouthar Ben Hania em que, diante da impossibilidade de produzir imagens para representar um acontecimento, a diretora lança mão de recursos de encenação como estratégia de reconstituição e combate ao apagamento histórico do ocorrido.

Na terceira sessão, exibimos o filme **Sissako: além dos territórios (2017)**, documentário exibido pela primeira vez no Brasil que aborda a vida do cineasta Abderrahmane Sissako, um dos maiores cineastas do continente africano, mas com uma trajetória artística atravessada por trânsitos territoriais. Fechando o ciclo, foi apresentado o documentário **5 câmeras quebradas (2011)**, produção fruto de uma direção compartilhada entre Emad Burnat e Guy Davidi e que traz de volta as discussões sobre o conflito entre Israel e Palestina agora sob uma perspectiva autobiográfica de alguém que traz, materialmente, os riscos de registrar imagens em uma zona de conflito.

FILMES

Promessas de um novo mundo (2001)

B. Z. Goldberg, Justine Shapiro, Carlos Bolado



Um belo e comovente retrato de sete crianças palestinas e israelenses. Vencedor do Emmy e indicado ao Oscar, *Promessas de um novo mundo* acompanha a jornada de um cineasta que encontra essas crianças em Jerusalém e arredores, desde um campo de refugiados palestinos até um assentamento israelense na Cisjordânia. Embora vivam a apenas 20 minutos de distância uma da outra, essas crianças existem em mundos completamente separados, divididos por fronteiras físicas, históricas e emocionais. *Promessas de um novo mundo* explora a natureza dessas fronteiras e conta a história de algumas crianças que ousaram cruzar as linhas para conhecer seus vizinhos. Fonte: FilmPlatform

Título original: *Promises*

Data de lançamento: 2001 (EUA)

Direção:

B. Z. Goldberg, Justine Shapiro, Carlos Bolado

Produção e Roteiro: B. Z. Goldberg, Justine Shapiro, Carlos Bolado

Duração: 106 minutos (1h 46min)

Edição e finalização: Carlos Bolado

Idiomas: Árabe, Inglês e Hebraico

As 4 filhas de Olfa (2023)

Kaouther Ben Hania



Olfa é uma mulher tunisiana, mãe de quatro filhas, até que um dia, as duas filhas mais velhas desaparecem. Como contar a história de alguém que está ausente? É assim que Kaouther Ben Hania, cineasta de origem tunisiana, diante da impossibilidade de produzir imagens para representar o que aconteceu com essas filhas, decide usar da encenação como estratégia para reconstituir o que aconteceu com elas. Indicado ao Oscar de Melhor Documentário (2024) e Vencedor do *Golden Eye* de Melhor Documentário no Festival de Cannes (2024).

Título original: *Le filles d'Olfa*

Direção: Kaouther Ben Hania

Data de lançamento: 2023 (França)

Duração: 107 minutos (1h 47min)

Países de origem: França, Tunísia, Alemanha, Arábia Saudita e Chipre

Idiomas: Árabe, Francês e Inglês

Sissako: além dos territórios

Valérie Osouf



Estar em um lugar preciso, mas não estar em lugar nenhum; tocar a alma humana com imagens. No retrato que Valérie Osouf faz do cineasta mundialmente renomado Abderrahmane Sissako (Vida na Terra, Bamako, Timbuktu), somos convidados não apenas a entrar em seu território físico, mas também em seu terreno poético e politicamente engajado. Do Mali à China, de Nouakchott a Moscou, esses espaços falam de deslocamento e exílio. Com entrevistas com artistas aclamados, como Danny Glover e Martin Scorsese, e cinéfilos do dia a dia — incluindo um policial apaixonado por cinema e um professor de filosofia —, Além dos Territórios nos permite caminhar ao lado de Sissako e vivenciar seu mundo. Fonte: Film Lincoln Center.

Título original: *Abderrahmane Sissako - Par-delà les territoires*

Data de lançamento: 2017 (França)

Direção e Roteiro: Valérie Osouf

Imagem: Rémi Mazet

Som: Alioune Mbow, Bruno Elinger

Edição: Valérie Pico

Música original: Saiko Nata, Magic Malik

Produção: Petit Dragon

Duração: 70 minutos (1h 10min)

Idiomas: Francês e Russo

Distribuição: Haut et Court Doc

5 câmeras quebradas (2011)

Emad Burnat e Guy Davidi



Emad Burnat, um agricultor palestino que vive em Bil'in, na Cisjordânia, comprou uma câmera em 2005 para acompanhar o crescimento de seu filho Gibreel. Quase ao mesmo tempo em que a criança dá seus primeiros passos, o exército israelense constrói uma barreira entre Bil'in e um assentamento de colonos judeus. As gravações, de caráter familiar, passam a documentar os protestos dos moradores da região palestina contra o bloqueio, originando o documentário. Indicado ao Oscar de melhor documentário de longa-metragem (2013) e premiado como Melhor Documentário no Festival Sundance (2012) e no Emmy Internacional (2013). Fonte: Folha de S. Paulo

Título original: *5 broken cameras*

Data de lançamento: 2011 (EUA)

Direção: Emad Burnat e Guy Davidi

Produção: Emad Burnat

Duração: 90 minutos (1h 46min)

Idiomas: Árabe e Hebraico

DEBATES

Cineclube Nanook # 028

Promessas de um novo mundo (2001)

Convidada: Liliane Mutti

Mediação: Mateus de Oliveira

Transcrição e adaptações: Mateus de Oliveira

Debate realizado em: 07 de agosto de 2024



Escaneie para assistir esse debate

Mateus de Oliveira (MO): Bom dia, pessoal! Nós estamos no 8º ciclo do Cineclube Nanook, projeto este que foi gestado dentro do Laboratório de Análise Fílmica (LAF), dentro do núcleo Nanook, que é especializado no estudo do cinema documental. É um projeto que nasceu na Faculdade de Comunicação (FACOM/UFBA). Nós viemos através de editais da PROEXT (Pró-Reitoria de Extensão da UFBA) para exibir aqui na Saladearte da UFBA. E é sempre na alegria porque é um espaço muito bacana pra ver e compartilhar filmes. O filme que a gente viu foi o *Promessas de Um Novo Mundo* de 2001, que está dentro do ciclo Miradas do cineclube, nosso 8º ciclo. Bom, e pra conversar um pouco, eu tenho o prazer de ter aqui minha colega de Programa, e do grupo de pesquisa, Liliane Mutti, que é cineasta e doutoranda. Ela é diretora e roteirista das seguintes longa-metragens: *Madeleine à Paris* (2024), *Salut, mes ami.e.s !* (2023), *"Miúcha, a voz da Bossa Nova"* (2022), que é que é um filme que foi premiado como o melhor filme musical nos festivais Indielisboa e In-Edit México e finalista do prêmio ABC 2023, e exibido em mais de quarenta e dois países. Liliane realizou residência artística no *Centre International Les Récollets*, em Paris, e hoje é nossa convidada pra conversar um pouco e trocar essas impressões sobre o filme que acabamos de assistir.

Liliane Mutti (LM): Olá, gente! Obrigada, Mateus, pelas palavras, obrigada, vocês, por terem ficado aqui para assistir ao filme, por estarem estarem aqui para o debate. Obrigada pelas palmas, longas palmas, porque acredito que, além de serem palmas para o filme, também é para essa curadoria. O trabalho do Cineclube do Nanook permite com que filmes que naturalmente, normalmente, não passam no circuito comercial ou, quando passam, é muito rápido, ficam muito pouco tempo em cartaz. Então, ele permite que esses filmes sejam projetados em uma sala de cinema. Esse filme, pra quem quiser rever, ele tá disponível, a gente pode encontrar na internet, mas é claro que a experiência do cinema, da sala escura

e coletiva provocam outras sensações, outros compartilhamentos. Que é o que a gente tá fazendo aqui hoje, nesta manhã. Então, é muito bom ver esse filme com essa temática e esse território em primeiro plano, como protagonista, porque uma das questões hoje que a gente vive no cinema brasileiro é que a gente ainda luta pra ter o espaço do nosso cinema no Brasil. Porque a maioria das salas são ocupadas pelo cinema norte americano e, quiçá, a gente pensar em cinema de outras nacionalidades e de outros países. Então, realmente, nos provoca uma série de *starts* poder ver um filme desse aqui.

Depois dessa rápida introdução, queria compartilhar minhas impressões sobre o filme. Então, gostaria primeiro de contextualizar porque eu vou falar de *Promessas*, aliás *Promessas de Um Novo Mundo* é o título que foi dado em português, mas o título original é só "*Promessas*" em inglês. Esse é um filme de 2001, mas foi rodado um pouco antes. Então tem toda uma história que vale retomar. Além da minha experiência prática de já ter dirigido crianças na ficção e de já ter dirigido também adolescentes no documentário "*Salut, mes ami.e.s !*", que o Mateus mencionou, é em uma escola bilíngue: francês e português. Por uma dessas coincidências da vida, eu estou agora com uma refugiada de Israel na minha casa em Paris, e tenho falado com ela constantemente. Ontem, eu comentava com o professor Serafim que ela me dizia que "a guerra começou, e eu estava sem entender o porquê". E aí conversando com ela nesta madrugada, comentamos que Israel assassinou um dos principais líderes do Hamas que já estava fora da Faixa de Gaza, e eles declararam guerra mais uma vez. A consequência disso, numa rápida atualização, é que os americanos já começaram a sair do Líbano. Essa retirada mostra como a guerra vai assumindo contornos cada vez mais perversos e intensos. Quis trazer esse dado atual porque, embora o filme seja de 2001, ele continua tendo, infelizmente, uma força muito presente e reflete uma história que a gente vive, que parece distante, mas não está tão longe assim. Além de termos muitos judeus também no Brasil, que fazem parte da cultura brasileira. A causa Palestina tem sido muito mobilizada no Brasil, e a gente tem conseguido ecoar também no Brasil.

Hoje a gente vive um período no mundo com muito menos mediações. Em 2001, tudo era mais mediado. Agora, pelas redes sociais, recebemos diretamente relatos de quem está lá vivendo esse momento, o que aproxima muito mais os países. E isso vale para a causa palestina, para o que acontece entre esses povos. Como o filme mostra, a guerra não é boa para ninguém, todos acabam perdendo. Mas hoje, em 2024, as notícias chegam muito mais rápido, e a gente acaba sentindo que a guerra, de alguma forma, está muito mais próxima de nós. Queria compartilhar com vocês que existe um processo histórico que não começa

ali, mas tem um marco importante em 1920, em Sanremo, na Itália, quando Inglaterra e França se encontram e decidem, literalmente com régua e caneta, dividir o Oriente Médio. Ou seja, eles estabelecem novas fronteiras e criam estados sem nação. Estados onde as pessoas não têm direito a voz, enfim, estados que são criados de fora pra dentro. Nessa divisão do Oriente Médio, a Inglaterra ficou com o Iraque e a Palestina, e a França ficou com o Líbano e a Síria. Então, é uma divisão que é feita completamente em uma lógica imperialista e colonial. A gente percebe que isso ainda pauta muitas questões do presente. Então, vou passar rapidamente por esse contexto histórico, que não é o foco aqui, mas só para mergulharmos no filme com mais propriedade.

Como a gente viu, o filme é uma coprodução EUA, Palestina e de Israel, que hoje me parece que seria muito difícil esse tipo de coprodução no cinema. Pensar que Israel e Palestina poderiam produzir um filme juntos já mostra como é difícil essa aproximação. Porque, apesar da proximidade física que o filme revela, são apenas vinte minutos de distância, o que separa é muito maior. E Jerusalém, que funciona como uma espécie de Meca disputada, traz esse sentimento de pertencimento tanto para os palestinos quanto para os judeus de Israel. Então, apesar da distância física ser muito pequena, há muito tempo eles estão ali no *checkpoint* - que é esse lugar de mediação, esse lugar de fronteira estabelecida onde as regras são diferentes. E a gente percebe que esse filme só é possível de ter sido realizado porque o B.Z. (B.Z. Goldberg - um dos diretores), ele se coloca claramente no filme, se abrindo e mostrando de onde vem, na conversa com as crianças. Ele é um judeu americano que fala as línguas, que permite esse trânsito e que se coloca como ponte entre as crianças. Ao longo do documentário, a gente percebe um arco temporal: no final, aquelas crianças já são praticamente adolescentes. E nos últimos diálogos isso fica muito claro, quando um dos personagens judeus diz que pode até ser amigo, mas não quer se envolver emocionalmente com uma menina palestina, por causa das diferenças culturais, religiosas e tudo mais. Então, tem um tempo ali que a gente acompanha.

O filme levou quase quatro anos para ser realizado, lançado dois anos depois, em 2001, e foi indicado ao Oscar em 2002. O longa, como vocês devem ter reparado nos créditos, mostra qual é a companhia, quem assina o copyright e quem tem o título da obra. Então, como é que a gente pode interpretar isso? O filme é um projeto. Não é só um filme que acaba em si. Depois o B.Z. Goldberg, que tem esse nome bem americano, que é o condutor, que é o narrador e que é um dos três diretores - porque outra curiosidade é que o filme tem três diretores, dois homens e uma mulher (Carlos Bolado e Justine Shapiro). "O B.Z. depois

assina um curta-metragem de dezenove minutos, quatro anos depois, mostrando como estão essas crianças e adolescentes. E eles vão juntos para o Oscar. Uma curiosidade: em 2002, eles são apenas indicados, mas já é muito, e vão com as famílias, alguns pais, a equipe do filme também. Isso fica registrado e mostra o que compõe esse projeto. Eles tinham um objetivo claro: encerrar o filme em si. O cinema funciona aqui como ferramenta, como potência. Não é um filme que a gente assiste, sai do cinema, conversa um pouco e passa para o próximo. É um filme que vem para ser perene, que deve ser assistido décadas depois, revisto, refletido.

Então, assim, queria pontuar esse projeto de filme, e de projeto mais amplo, mas acho que também numa análise fílmica que aqui nos interessa, como estudiosos do cinema, aí eu queria me posicionar de uma maneira bem pessoal e subjetiva porque acredito que a gente assiste um filme com todas as nossas referências. A gente assiste a um filme com o nosso corpo, com o nosso lugar de fala, com a nossa história. Então, eu assisto a esse filme, obviamente, como uma mulher brasileira, branca, mãe, e também como uma mulher brasileira imigrante que mora no exterior. É essa pessoa que olha para o filme. E, além disso, como mulher da prática e pesquisadora — ou seja, eu realizo filmes e estudo filmes, com muito mais tempo fazendo do que estudando.

Mas, a partir desse lugar e dessa subjetividade, eu vejo um filme que pode ser analisado pela jornada do herói. A jornada do herói de Campbell é muito usada na ficção. E, particularmente, a primeira vez que eu ouvi falar sobre ela foi com George Lucas, em *Star Wars* — um filme da minha adolescência, pelo qual eu tenho realmente uma paixão, pela saga e tudo mais. Depois, fui percebendo que aquilo se repetia: aparece em *Matrix*, no *Senhor dos Anéis*, enfim, dá para analisar em vários filmes de ficção. Mas, afinal, o que seria a jornada do herói?

O filme apresenta um problema, a gente tem os personagens, aquelas crianças, cada um com a sua voz. Ele tem um mediador, às vezes chamado de mentor, que é o B.Z. que está ali presente ativamente. Ou seja, ele está atuando sobre aquelas crianças, sobre as famílias, e com acessos que, de certa forma, são privilegiados, porque ele pode ir e vir. Uma das falas do Faraj, se eu não me engano, trata justamente disso: ele não pode se mover livremente, mas os israelenses e os americanos podem. Então, assim, se não fosse esse mentor, seria outro filme provavelmente. Seguindo nesse raciocínio, como eu olho para o filme, como a jornada é do herói. O filme apresenta o problema, pega esse mentor, coloca as crianças em dúvida: se vão ou não vão, se querem ou não querem. Mostra o momento em que elas se conectam, se encontram. E

tem o elixir: eles não podem resolver a guerra, mas o filme termina com aquela imagem de bebês nascendo.

Eu revi o filme para me perguntar: “aparecia alguém grávida?” “Tem alguma relação narrativa com a história daquelas crianças?” Se alguém viu algo que eu não percebi, fico curiosa. Para mim, parece uma semente de esperança, algo simbólico. É usado como signo, e não de forma narrativa. Parece externo à história, mas, afinal, é um filme para crianças, e não apenas “para”, mas também feito com crianças em mente. Eu até comentei no nosso laboratório que, no meu mundo dos sonhos, as crianças estariam aqui assistindo ao filme. Acho que isso é importante, que ainda precisa ser visto por elas. Está ocorrendo no mundo, já que continua circulando. Mas é um filme para adultos e crianças. Tem aquela esperança ali. Mas por que eu trago a jornada do herói da ficção para esse filme? Porque eu acho que tem uma narrativa de uma emoção, que é verdadeira, mas ao mesmo tempo ela te empurra. Ela está o tempo inteiro te conduzindo. Quando a gente pensa em um documentário de observação, que interfere menos na cena, eu sempre lembro daqueles que considero meus mentores, do cinema que admiro — admiro outros também — mas que me nutre. Quando penso nos filmes do Frederick Wiseman, a gente imagina esse cineasta norte-americano, que mora na França, sempre observando. E a gente, como espectador, e isso me comove muito nos filmes do Wiseman, está sempre montando na cabeça aquela história. A gente está sempre reinterpretando. De certa forma, apesar de ser, e talvez até por isso, um tema mais difícil, a gente lida com informações que estão sempre desatualizadas. Até o próprio território é mostrado com o recurso do mapa, de forma didática, mas que ajuda a criar conexão com a história. Então, acho que o filme precisa ser analisado também pensando de onde ele vem. Me parece que o fato de ter um DNA norte-americano, como o próprio narrador, e quando eu cito a jornada do herói, que também vem de filmes norte-americanos, a gente percebe essa 'mão' no filme. Isso não desmerece a obra, mas a gente precisa sempre olhar para o filme tentando entender quem o faz e por que, porque tudo isso compõe o resultado final.

Uma curiosidade que vocês devem ter, e que eu também tive: onde estão essas crianças? Elas estão vivas, o que estão fazendo? Não consegui achar todos, mas, até onde busquei informação, eles estão vivos, sim. O Faraj, que é da Palestina, é o garoto que chora. Acho que isso é um elemento interessante, né, porque ele é o garoto da luta, que aparece nas imagens de arquivo jogando pedra. O filme tem alguns momentos com imagens de arquivo, que vocês devem ter notado, e isso funciona nessa narrativa um pouco mais

esmiuçada, que dá ao espectador um acesso mais pronto. Mas, quando ele fala de um acontecimento, o arquivo vem em seguida. O arquivo vem ali pra ilustrar, pra colar, pra te mostrar “olha, isso é isso”. Então, tem umas cenas dele mais reativa. Hoje, Faraj mora em Jerusalém e se tornou um ativista pelas causas sociais, ele dá palestras. Os gêmeos que me parece, também tentando fazer suposições, a gente sempre tenta pensar um pouco com a cabeça do realizador ou da realizadora (nesse caso são três, mais difícil ainda), me parece que tem uma alter ego ali, uma identificação com o próprio B.Z. porque são os mais próximos ali culturalmente, que são os judeus, Daniel e o Yarko. O Daniel se tornou jornalista e o Yarko está na universidade. E a garota, que inicialmente me incomodou, pelo fato de que, nesse corpo e nesse lugar de mulher, mais uma vez retratam uma menina falando de questões, entre aspas, ‘femininas’. ‘Ah, não, porque o marido...’, ‘eu vou botar a mesa’ — isso me incomodou. Mas, à medida que o filme avança, ele próprio desconstrói isso, e eu acho que é muito bem feito, especialmente quando ele dança com as meninas. Ali, eu realmente me emocionei. Ele vai, dança, se coloca naquele corpo feminino. E a gente entende, naquele contexto, que o discurso daquela garota é construído também a partir de discursos religiosos. Ao mesmo tempo, a gente sente a autonomia delas e percebe a verdade interna daquela fala, algo realmente espontâneo.

Mas a gente percebe uma repetição dessa construção quando o filme vai para dentro da escola. Isso me faz pensar muito na chegada dos portugueses e das escolas jesuítas no Brasil, que proibiam as crianças, além da catequese e de outras questões, e promoviam um apagamento linguístico. As crianças indígenas eram monitoradas e punidas se falassem suas línguas originárias, sendo obrigadas à força a falar português. Ali, eu identifico como a religião entra.

No documentário, há uma votação na escola com as crianças, e a gente vê que, mesmo assim, existe pluralidade. Muitas vezes elas não se cruzam, estão em pequenos nichos, mas cada uma expressa o que pensa, e tudo isso é parte de uma construção maior. O que eu considero mais importante nesse trecho do filme é perceber toda uma construção religiosa presente na escola desde cedo. Voltando à história da garota, percebo que muitas vezes saem da boca das crianças construções familiares, sociais, desse ambiente escolar e religiosas.

E essa construção do feminino é uma das grandes questões que nós mulheres temos muita dificuldade, apesar de toda a sororidade, toda a empatia que a gente tem com a causa árabe, a gente tem muita dificuldade de lidar com esse lugar das mulheres. Como a gente sabe que a história não é uma linha reta, é

um espiral que tem muitos reveses. A gente muitas vezes tá andando para trás. Voltando para aquela cena que eu acho muito bonita, quando ele dança com a garota, a gente vê também que o filme é cheio de nuances, ele tem camadas. Ele vai se construindo também nesse lugar da delicadeza, que eu acho que funciona enquanto dispositivo da emoção. Porque, particularmente, eu acredito que o cinema existe pra gente sentir e pra gente se emocionar. Para ficar com raiva, seja chorar, seja dá vontade de beijar na boca. Por que? Porque, senão, a gente vai ali no Google, não é nem mais Google, Chat GPT, a gente vai em qualquer lugar e busca informação. Aparece rápido, tudo mastigado. Então, acredito que a gente não vê um filme, exatamente, para: “vamos nos informar sobre a questão do Oriente Médio”. A gente tá vendo um filme ali pra dizer “gente, aquelas crianças, poderia ser meu filho, meu sobrinho, eu na minha infância”. Esse lugar de identificação, de perceber que essas crianças, sejam elas de onde vierem, devem também ter suas vozes amplificadas. Eu tenho uma certa resistência com a expressão que se usa muito no cinema militante, no cinema social, do “dar voz”. Acho que a gente não dá voz a ninguém. As pessoas têm sua própria voz. A gente tenta amplificar essas vozes e fazer essas vozes circularem, e é isso que esse filme faz - ao modo dele, desse lugar que eu tentei contextualizar, desse olhar e desses realizadores.

Obviamente, agradou o júri do Oscar, que também tem um olhar desse cinema que tem esse tipo de fabricação - que eu tentei contar a partir dessa narrativa. Então, ele não pode, mas, ao mesmo tempo, impõe uma matemática, que eu não diria que ela é pouco usual porque tem sido falado. A gente tem falado muito, mas ainda não o suficiente, temos de continuar falando porque, realmente, a situação, principalmente, da faixa de Gaza - têm pessoas que não gostam dessa expressão, tenho muitos amigos judeus de Israel que implicam com essa expressão de “prisão a céu aberto”, mas um lugar que é contra é o direito de homens e mulheres, declarado pela ONU em 1948, que é o direito do livre ir e vir. Que você não pode circular, que os corpos são impedidos de estar e encontrarem outros corpos, que a gente sabe que, muitas vezes, são pessoas próximas, familiares, ou aquela amizade daquelas crianças. Isso é de uma violência tão grande, isso é uma violência que mexe tanto com a gente que, realmente, essas histórias precisam ser contadas e esse filme precisa continuar circulando. E outros filmes com esse tipo de temática precisam existir porque é, e acho que eu não estou sozinha, realmente uma “prisão a céu aberto” que impede essa circulação dos corpos.

Particularmente, foi um prazer assistir esse filme com vocês. Teria muito mais coisa pra falar, aliás, eu tenho uma lista de anotações aqui e, se tiverem perguntas, aí quem sabe, a gente pode ir mais fundo em um outro item que interessa. E também ouvir perspectivas que vão ser diferentes, né, Mateus?

Mateus de Oliveira (MO): Isso, exatamente. Bom, e agora abrir pra impressões, perguntas, dúvidas e questionamentos. Só levantar o braço que eu vou com o microfone.

Pessoa 01 (platéia): Eu gostaria, primeiro, de saber o nome realmente do filme, é *Promessas de um Novo Mundo*? Foi lançado em qual ano, em 2001? Bastante tempo, né? E gozado que o problema continua a se manter, né? Todos esses anos desde que o filme foi feito, desde que ele foi projetado, e a situação continua dessa forma. Outra pergunta que eu faço é sobre as crianças. Eu achei muito legal esse trabalho com elas, porque aproximou bastante a relação entre elas. É bonito ver isso, mesmo com todo problema social, religioso, da guerra e de tudo isso. Mas no final, o nascimento daquela criança mostrou que, realmente, o novo mundo surge e que essas crianças fazem parte desse domínio e, consequentemente, poderão trazer novas esperanças, daí o nome do filme.

Mateus de Oliveira (MO): Mais alguém?

Renato Meira (platéia): Bom dia, meu nome é Renato. Só um comentário sobre o filme mesmo. Eu achei triste de ver, assim, em geral. Assistindo algumas coisas desse tipo, no dia a dia eu me sinto incomodado da forma como eu me senti com esse filme. Mas é por isso, né, é *Promessas de Um Novo Mundo*, mas eu vi um rompimento. A gente percebe, nas falas das crianças, muitos momentos que são exatamente o oposto da minha impressão. Como é que ele não vai lutar, né? Como é que ele não vai se colocar? Como o rapaz em momento comenta, “como eu não vou jogar pedra? Você jogaria também”. A situação está ali, é um ciclo muito brutal. Mas fora isso, talvez puxando um pouco pra coisa da forma, que eu sempre tento trazer nos comentários, é interessante a chave da construção da estrutura desse filme. Se a gente pensar, talvez, do ponto de vista analítico, a questão da focalização, que é uma coisa que é trabalhada muito na ficção. É a noção de perspectiva, a ideia de focalização é a noção de ponto de vista dentro da narrativa, do que se sabe através de quem se sabe, através do ponto de vista de quem eu estou aprendendo aquelas informações que estão sendo apresentadas. E, geralmente, tem um tom nas pesquisas muito factual, muito de saber o que fulano viu. Onde ele estava em relação ao lugar que ele estava vendo a coisa, a câmera está vendo o que fulano ou ciclano estava vendo. É uma coisa do dado. E até se a gente for trazer para o documentário, tem uma coisa de a gente ver momentos em que há

discordância de opiniões. Por exemplo, o crime aconteceu dessa maneira ou daquela outra maneira. Uma testemunha diz uma coisa, outra testemunha diz outra. A focalização por um ponto de vista bem do fato. Eu achei interessante a noção de perspectiva, até pensando a temática do ciclo *Miradas*, a coisa do olhar é o que dá base ao documentário. A proposta do filme é uma proposta de um novo olhar, do olhar das crianças. E não só isso, um estudo de olhares contrastantes, de olhares de um lado e do outro que eu acho que é feito de uma maneira muito sóbria pelo diretor, muito cuidadoso. Basicamente é isso, acho que essa chave da focalização é interessante nesse filme.

Renato Damasceno (platéia): Bom dia, eu sou curioso, não sou um estudioso de cinema. Me chamou atenção o ódio, inicialmente. A doutrinação das crianças nesse sentido, sentimento muito interiorizado, muito forte, em relação ao outro desconhecido em parte. E essa parte me revelou um filme muito documental, propriamente. Em que havia uma sutil, mas não tão manifesta influência do diretor. Mas na parte final, aquela parte do encontro me soou um resultado final muito ficcional, tendendo ao ficcional. Transmitindo uma ideia de inocência, de simplificação, sugerindo que o encontro entre as lideranças daqueles dois espaços territoriais poderia levar a paz, não traz à tona questões de poder. Questões que são determinantes para a solução do conflito. Transmite a ideia de que o encontro na ONU poderia resultar na paz naquele espaço. Como um casamento, um encontro entre duas pessoas que antes se desconheciam e começam a criar certo vínculo social pode, de repente, gerar um casamento feliz para sempre. Qual sua impressão sobre isso? O fato de ser, talvez, um projeto encomendado, não sei, quanto deve ter influenciado na direção e nesse resultado final? Que por sinal apresenta o nascimento de uma criança judia, de uma criança israelense, não de duas crianças, uma palestina e uma israelense. Por que essa escolha?

Liliane Mutti (LM): Excelente colocações, gente, tem mais uma pergunta da platéia.

Lara Carvalho (platéia): Foi um filme incômodo, de fato, de assistir. Especialmente, tendo em vista a situação atual que a gente está vendo. Que bom que você trouxe é essa contextualização, e essa atualização, de onde estão essas crianças. Porque o tempo todo no filme ficamos pensando “meu Deus, onde é que estão essas crianças?”. Que bom que elas estão vivas, mas, ao mesmo tempo, que terrível que tudo isso esteja acontecendo há tanto tempo. Eu acho que essa questão da focalização é muito interessante. E eu fiquei reparando muito na montagem, no ritmo de montagem do filme porque acho que ele evita dar uma resposta muito simplória para todo esse conflito. Porque não tem uma resposta simples

pra esse conflito, mas, ao mesmo tempo, ele tenta mostrar essa essas divergências de opinião a partir da vivência de cada uma dessas crianças que tem um olhar pro futuro. Mas achei meio agridoce, até o nome do filme. Porque quando a gente vê hoje, vinte anos depois, pra mim, eu sinto que são promessas vazias. Essas promessas de futuro que nunca vem, das promessas de paz que nunca vem, essas promessas de tentativa de acordo que nunca vem, então, talvez seja esse meu cinismo de saber tudo que aconteceu de lá pra cá. Mas eu acho muito impressionante como o filme feito em 2001 continua sendo tão atual. Eu queria ouvir um pouco mais de vocês com relação à montagem e ao ritmo.

Ana Laura (plateia): Eu fiquei muito emocionada porque eu vejo o cinema, a arte, o teatro como um raio de esperança, então, pra mim, o filme foi uma semente de esperança. Ah, mas vai acontecer a paz, não vai acontecer a paz, a guerra tá continuando, tem muita gente morrendo. Na minha cabeça, o filme foi uma semente de esperança que o autor quis colocar e colocou. Pra mim, ficou colocado. Ele tentou ser, assim percebi, que ele tentou ser o mais autêntico possível. Vi isso naquele encontro na mesa com os pais dos meninos gêmeos. Ele disse para o pai “não, eu não quero que você vá”, então, até isso ele tentou mostrar. Ficou também dentro de mim essa questão da militarização das escolas, uma coisa muito atual que a gente tá vendo aqui no Brasil. Então, é um filme atual. Eu acho que cinema, arte, teatro, música é o que salva o mundo.

Mateus de Oliveira (MO): Certo, obrigado, pessoal. Quer comentar, Liliane?

Liliane Mutti (LM): Muito boas as colocações, algumas que eu acho que complementam, coisas que eu também tinha visto, a coisa da maternidade. Eu fico imaginando que a dignidade de uma simples maternidade também é um estado de privilégio. Então, não sei até que ponto ele teria uma maternidade ali. Mas, realmente, é parece uma tomada de lado. Ele se protege, eu acho, os três realizadores, quando, vocês devem ter reparado, que o pneu pegando fogo volta. O filme abre com pneu pegando fogo e, no final, ele relança aquela mesma imagem. Então, assim, acho que é uma roda do mundo girando e essa guerra sempre ali no fio da navalha. Então, ali eu acho que ele se protege também do agridoce, que de certa forma me causa uma sensação meio, que: ok, é um filme pra criança ver também, vamos tentar entender nesse contexto. Então, às vezes, não dá pra pegar tão pesado pra ser uma classificação livre. É um filme que precisa ser visto pelas crianças.

Só o título de anedota, o meu filho viu o filme ontem, queria que ele tivesse vindo hoje, mas enfim ele disse que “ah, vou ser é a única criança”. E ele tá na idade dos onze anos, que é a idade da timidez. Que é essa transição da criança para o adolescente e que é bem a idade das transições dos personagens. Ele nota uma coisa que eu não tinha notado, que é esse olhar da criança. Vai parecer bobo, mas ele percebeu uma sutileza que é o seguinte: algumas crianças, aquela menina que está toda arrumadinha, que está tentando tirar a cadeira, tem algum momento que ela faz algumas coisas com a mão, e ele viu aquilo se repetir. E aí ele fez assim “mas por que eles fazem isso?”. E aí a gente tava assistindo com o pai, e o pai falou “do mesmo jeito que os italianos falam *capisce*. Ou seja, o que essa delicadeza que ele viu em outra criança também me diz sobre isso.

Acho que o filme também é um exercício de diferença, um exercício de diferentes olhares para a gente. Ele tem essa potência a partir do lugar de um realizador que é jornalista, a formação do B.Z. Goldberg é jornalista. E aí eu concordo com o que também foi dito, ele joga limpo, ele diz que é judeu mesmo, diz de onde ele vem. São escolhas de montagem, narrativas, que ele poderia ter deixado de fora e tentar ficar no lugar mais isento. Ele realmente se mostra. Aí eu acho que o filme tem impacto honesto com o espectador.

Eu queria, transitando com o que vocês disseram, tem uma outra coisa que também me tira desse lugar do “é conversinha pra ninar criança pra dormir”. Quando o garoto, o Faraj, fala que depois que o B.Z. for embora tudo vai voltar a ser como era antes. Então, ele assume que estão performando para câmera. Eles assumem que existe algo que tem uma certa ficcionalidade, uma ficcionalização do real porque aquilo ali só aconteceria para o filme. Aqueles acessos que ele teve de reunir aquelas crianças, de negociar e de promover o futebol. O jogo de badoque, toda aquela coisa que remete a esse universo infantil depois de uma guerra de almofadas. Tem toda uma construção dele como um adulto sobre aquelas crianças, quando como ele vai lá e confronta as crianças, e ele assume aquilo ali diante da câmera. Então, me parece que ele informa o filme que ele quer contar.

Outra coisa que me chama atenção que tem relação com esse pacto do filme, com o “ele diz o filme que ele vai contar”, é que, geralmente, um documentário, existem várias regras e as escolas mudam, mas geralmente entre o cinco e o dez minutos, alguns até quinze, tem ali uma grande introdução do filme. Apresenta os personagens, apresenta o território apresenta qual dispositivo, ou seja, o porquê que esse filme existe e a história que deve ser contada. Apresenta qual é a pergunta, qual é a questão ali. Nesse filme, no minuto quatro você já sabe, ele já vai ali, ele vai narrando. No início, os dois primeiros

personagens estão sentados no ponto de ônibus. O diretor parece dizer assim “é esse o filme, então, agora, senta e assiste”. Claro, que a gente vai ter mais ou menos afinidade.

Outra coisa que não foi levantado nas perguntas, mas é o que é o judeu. É que não existe só um tipo de judeu. É aí que eu quero chegar. Não existe um só muçulmano, não existe um só árabe. O mundo é mais complexo. Uma expressão que aparece no documentário, e que no Brasil me parece que não é tão comum, é a de judeus seculares. Vocês sabem o que são os judeus seculares? Na legenda aparece essa expressão.

Eu confesso que também não sabia, não sou especialista em Oriente Médio - me interessei pelo assunto, do ponto de vista do cinema, e acho que tem um cinema efervescente e potente acontecendo. Então, olho pra esse lado do mundo, mas não sou uma especialista, tô muito mais para outro cinema, que é o de arquivo, faço um outro tipo de cinema.

Mas fiquei curiosa e fui atrás da informação. Então, judeus seculares são os indivíduos que se identificam como judeus culturalmente, étnica e nacionalmente, mas que não seguem a prática religiosa do Judaísmo. Então, o filme, se vocês se interessarem, vale a pena assistir duas vezes porque tem umas pegadinhas pra nós brasileiros, já que não usamos alguns termos no dia a dia, apesar da gente ser citado no documentário através do futebol. Tem também essa questão do pertencimento, que é muito importante, né? Acho interessante quando ele fala do futebol, da Copa do Mundo, que une as crianças através daquela tecnologia já ultrapassada, aquele tipo de telefone-rádio. Ele menciona a Copa do Mundo no Brasil, e a gente fica imaginando os pontos de intercessão.

Então, queria só dar essas essas terminologias que aparecem como, também, o *checkpoint*. Acho interessante narrativamente que aquele lugar, lugar de quem entra e quem sai, vai e volta. Voltar e parar ali de novo. É uma escolha mesmo de causar, que em mim causou uma certa gastura. Aquela sensação de tipo, assim: poxa, novamente a gente vai ver aquela mulher com a criança no braço sendo expulsa daquele carro pedindo documento e aquele soldado dizendo “quem é que fala essa língua? Porque essa língua eu não falo”. Mas eu acho que é intencional e, realmente, consegue o êxito de dar esse incômodo porque acho que a arte, aí alguém falou isso, acho que a Ana Laura falou isso, a arte veio pra mexer. Eu vejo a arte, entre a terapia e uma sessão de psicanálise, eu acho que é muito mais sessão de psicanálise. Acho que a arte é pra incomodar, e ali me causa um incômodo ver aquela imagem novamente. Mas eu acho que

é bom também. Então, recomendem o filme e voltem na próxima sessão do Miradas no cineclube porque é muito bom ver o filme junto.

Mateus de Oliveira (MO): Vamos ter que finalizar, mas não acabou, dia quatro de setembro teremos mais uma sessão, com o documentário "*As 4 filhas de Olfa*". Inclusive, a nossa convidada da próxima sessão, Lara Carvalho, está aqui conosco. Dia 04, às dez horas, na Saladearte da UFBA. Sigam o Laboratório de Análise Fílmica (LAF) e Cineclube Nanook nas redes sociais. Estamos por aí, conversem com a gente. Foi um prazer estarmos aqui. Queria agradecer também a Gabriel da *Saladearte*, no começo tivemos alguns problemas para exibir o filme, mas ele foi muito solícito.

Liliane Mutti (LM): Viva a UFBA. O cinema é coletivo. Obrigada mais uma vez.

Para citar esse texto:

OLIVEIRA, Mateus Costa; MUTTI, Liliane. Cineclube Nanook #028 - Sessão "Promessas de um novo mundo" com Liliane Mutti (07 de agosto de 2024), **Cadernos do Cineclube Nanook**, Salvador, v. 2, n.1. ISSN 2764-7803.

Cineclube Nanook #029

As 4 filhas de Olfa (2023, Kaouther Ben Hania)

Convidada: Lara Carvalho

Mediação: Mateus de Oliveira

Transcrição e adaptações: Mateus de Oliveira

Debate realizado em: 04 de setembro de 2024



Escaneie para assistir esse debate

Lara Carvalho (LC): Muita coisa para falar sobre esse filme, é a segunda vez que eu assisto e eu estou aqui emocionada também. Tem muita coisa pra gente conversar sobre esse filme, eu não vou ocupar muito tempo porque eu sei que a gente não tem muito tempo mais nesta sala.

Eu queria trazer um pouco do contexto de produção do filme, um pouco da Kaouther Ben Hania como realizadora. Kaouther Ben Hania é uma diretora tunisiana, ela já fez outros dois filmes de ficção antes deste. São dois filmes que tratam, como esse também, sobre a questão do corpo e do território. Então, o primeiro filme dela é *Beauty and dogs* (2017) (A Bela e Os Cães), que eu não sei se foi traduzido para português o título, que conta a história, baseada numa história real, de uma mulher que foi estuprada por policiais na Tunísia e a luta dela em tentar passar pela burocracia de registrar essa queixa para os próprios policiais.

E depois teve o segundo filme dela, que foi a primeira indicação dela ao Oscar, que foi o *Homem que vendeu Sua Pele* (2020), que é também baseada na história real, - ela tem muita essa ligação com o que tá acontecendo no mundo e ao redor dela especialmente - que conta a história real de um homem que aceita vender as costas para virar um objeto de arte. Um artista tatua um visto, um passaporte, e dessa forma, apenas dessa forma, ele, enquanto refugiado, consegue ficar viajando pelos países.

Com esse filme, *As 4 filhas de Olfa*, a gente tem outra questão, que é pouco retratada, que é a questão de mulheres que viram terroristas, mulheres que entram no Estado Islâmico. A gente escuta muitas histórias sobre homens que entram, mas a gente escuta poucas histórias sobre as mulheres que entram. Eu acho que esse filme faz um trabalho muito interessante de mostrar como que se chega a esse ponto, que não é uma resposta fácil, que não é uma resposta simples, mas que perpassa pelo trauma geracional, pelo

contexto histórico e regional também. E tem uma questão da produção desse filme que eu acho muito interessante, que Mateus também pode falar a respeito, que ele também estudou bastante o filme, mas a diretora escutou essa história dessa família pela primeira vez no rádio. Como vocês viram, Olfa participou de vários programas e ela participou de um programa de rádio, aí a diretora escutou essa história, que é terrível, mas muito boa ao mesmo tempo. Então, ela começou a filmar, mas não se sentiu preparada.

Depois de fazer *O Homem que Vendeu a sua Pele*, foi que ela voltou para produzir o filme. Só que para ela não fazia muito sentido ela estar ali. Em um momento, eu não sei qual das filhas perguntou, que virou para a diretora e falou: “mas você está querendo registrar uma parte que a gente já viveu, você está querendo falar do nosso passado, você não quer filmar a gente no presente. Então, não faz sentido você fazer esse filme agora.” Assim, a diretora veio com essa ideia de encenar, de reencenar o que aconteceu com a família. Mas a diretora detesta essa palavra, então, ela queria quebrar com a ideia da reencenação no documentário da forma que a gente está acostumado a ver. Por isso que ela traz também os atores, a gente sabe que a Hend Sabry é uma atriz egípcia muito famosa que participa do filme. A diretora brinca com essas expectativas que a gente cria durante o filme, mostrando também o que está em jogo ali na relação entre a família e atores, como o momento em que os atores pedem para cortar. Expondo, assim, a relação ali daquelas pessoas estarem em um *set* de filmagem. Então, eu acho tudo isso bem interessante. Não sei se você quer acrescentar alguma coisa, Mateus.

Mateus de Oliveira (MO): Posso falar rapidamente. Acho que uma coisa interessante é a gente pensar num processo de confiança que existe entre a realizadora e a família. A diretora diz que, a partir de 2016, quando ela entra em contato com a Olfa, o primeiro contato, a Olfa já falou que estava cansada de jornalistas. Aí a diretora diz que é uma cineasta. Então, a conversa começa a partir daí dessa convivência. Inclusive, de orientação da família na busca de processo terapêutico. A diretora conta que eles tinham sido assistidos pelo sistema de saúde tunisiano, não sei como funciona especificamente, mas a família não havia gostado e que ela, e a equipe, se preocupou em reconduzir a família para outros psicólogos. É um envolvimento muito forte da realizadora com essa família. A Kaouthar Ben Hania está nessa mobilização de tirar a Fátima, aquela criança que vimos, porque ela está crescendo em um presídio. Até onde achei, informações de 6 meses atrás, ela ainda estava nesse processo. A criança está crescendo no presídio e sem documentos, que é uma coisa assim chocante.

Lara Carvalho (LC): Presa na Líbia, que é outro país.

Mateus de Oliveira (MO): Interessante, Lara, você falar desse processo de radicalização de jovens mulheres entrando no estado islâmico. A própria Olfa, um pouco antes das filmagens começarem, ela foi ver um filme ficcional que tratava sobre isso. Então, ela disse para a diretora que tem que ser melhor do que aquele filme. Só para finalizar, o processo durou quatro semanas e a cada dia eles filmavam uma memória. E ao longo da filmagem dessa memória, a diretora incentivava que os atores e a família conversassem sobre aquele trauma, que ocorresse um processo de questionamento, como naquela cena do ator se sentir desconfortável. A diretora fala que esse processo foi um choque maior para os atores do que para a família, já que você está colocando um ator que está habituado ao teatro, por exemplo. É uma situação muito diferente, que faz com que tenham que lidar com pessoas também muito diferentes.

Lara Carvalho (LC): Achei muito interessante a leitura que os próprios atores fazem das situações também. Especialmente a atriz que faz a Rahma, ela tem umas leituras sensacionais. Chega um momento em que a própria Eya fala “nossa, ela incorporou a personagem, ela é a louca agora”.

Mateus de Oliveira (MO): Também acho esse aspecto interessante. A diretora comenta que o processo de *casting* não foi feito pela semelhança física com a família, mas sim para que, no processo de entrevista, os atores tivessem uma visão de mundo parecida com a das irmãs. Ela disse que se preocupou com isso. Além disso, a escolha de um mesmo ator para interpretar todos os homens foi um fator de simplificação.

Lara Carvalho (LC): Até para confiança, para ser também o mesmo homem ali no *set*, eu acho que faz sentido também.

Mateus de Oliveira (MO): A gente estava conversando mais cedo sobre essa preocupação da diretora de montar um set majoritariamente feminino. Além disso, havia uma questão contratual de respeito no set de filmagem, porque ela reconhece que o ambiente de filmagem pode ser muito tóxico. No *Homem que Vendeu se a Sua Pele*, ela disse que ela foi extremamente controladora.

Lara Carvalho (LC): Eu acho que seria interessante a gente abrir também para a conversa, muita coisa para falar sobre esse filme.

Mateus de Oliveira (MO): Isso aí. Eu só peço que levante a mão e fale o nome. Vamos conversar.

Mateus (plateia): Me chamo Mateus. A questão que me chamou a atenção no filme foi o desconforto. Eu comecei, logo na primeira parte, julgando toda a ideia do filme. Porque as pessoas choravam e eu pensava “meu deus, que situação desagradável, que situação desconfortável”. Você vai entrando no filme, e ele tem uma maneira de convencer, de incluir dentro daquela história, que é muito única. Fiquei me perguntando “isso aqui, é um documentário?”. Achei interessante também a outra parte que fala sobre a radicalização. Eu fiquei me perguntando, imaginando, quais partes foram excluídas na montagem do filme. Porque a gente percebe que há um lapso. E em algum momento as coisas mudam da “água para o vinho” muito rapidamente. E eu imagino que foi a mesma sensação da família. De você ter um familiar que do nada é raptado por uma ideologia. O filme consegue transparecer isso muito bem para quem está assistindo. Porque é uma coisa muito rápida, é em um estalar de dedos.

Lara Carvalho (LC): Eu concordo plenamente essa estratégia também de usar as próprias atrizes também para interpretar as irmãs. Eu acho que foi muito esperto porque você traz uma sensação de familiaridade, você não está falando só da ausência delas, mas apresenta uma presença para você sentir o que essas irmãs perderam também. Então, eu acho que isso é muito impactante. Imagino que para a própria família deve ter sido impactante essa virada de página. Porque você estava acompanhando aquela radicalização, acompanhando a pessoa se tornando cada vez mais radical. Mas, querendo ou não, você não sabe o que está se passando pela mente da pessoa, o que está acontecendo a todo momento com ela. Não está acompanhando o tempo todo. Então, para elas deve ter sido esse corte, uma questão muito rápida. Em termos, não digo da estrutura do filme, porque ele também tem um trabalho de montagem muito forte da Kaouther Ben Hania, mas o trabalho da construção do filme, da encenação, ela disse que fez muito em colaboração com a família.

Então, com a Olfa e com as duas irmãs, elas fizeram parte de pensar o filme, de pensar quais seriam as cenas que elas queriam recontar, quais eram as cenas que elas queriam encenar, quais eram as cenas que elas achavam importante para contar a história. Então, ela disse que foi um trabalho em conjunto. A diretora assina a direção do filme, mas foi um trabalho de encenação pensado com toda a família.

Mateus de Oliveira (MO): Sobre a montagem, para trazer uma curiosidade, o primeiro corte tinha cinco horas.

Lara Carvalho (LC): E vale contar também que Kaouther Ben Hania ficou responsável pela edição do filme.

Mateus de Oliveira (MO): E o processo de confiança que foi construído no filme também se deu no processo de montagem, a diretora convida a família para participar. Só que elas abriram mão de participar, confiaram na diretora. Segundo a diretora, as filhas se emocionaram muito ao assistir pela primeira vez. Olfa, ao ver o filme, falou para a diretora “olha, acho que eu sou horrível, mas no seu filme eu não sou tão horrível assim”.

Lara Carvalho (LC): E a gente tava falando mais cedo sobre a Olfa, né? Porque vemos o filme e a gente vai descobrindo mais sobre ela, camadas como uma cebola. E aí a gente vai descobrindo mais sobre ela. Aí você chega e entende tudo que ela passou, consegue compreender como ela chegou naquele ponto, conseguimos compreender como a própria atriz que interpreta a Rahma falou para suas filhas, que a única forma de “ser livre, é se radicalizando”.

Bruno Silva (plateia): Eu fiquei admirado também com essa questão do filme. A gente tá falando aqui sobre essa questão do processo de radicalização, mas o filme é muito mais do que isso. Mostra o contexto histórico da Tunísia, dá para levar para a questão da discussão familiar também, de abuso da mãe, de crescer em um ambiente agressivo, da separação dos pais. Acho interessante como a diretora conseguiu reunir tudo isso de uma forma clara e que não fosse tão longo. Mas o filme deixou muito claro e abre para discussão nesses vários pontos. O filme faz com que você sinta empatia pelos personagens, não só pela Olfa, mas até pelas filhas que se radicalizaram. Aquela cena em que ela pega o bebê, você sente pena da situação que ela está vivendo.

Lara Carvalho (LC): É um filme que foge das respostas simples. Porque, querendo ou não, na vida a gente não tem respostas simples para o que acontece. Eu acho que essa questão da vida familiar ela diz muito sobre isso também. Porque ela, Olfa, chega a falar no final sobre o trauma geracional que vai passando. Você ensina seus filhos como seus pais te ensinaram até que vem uma geração que quebra e que muda isso. Ela pensa muito também na neta, que está vivendo em um presídio. Então, essa questão da vida familiar, dos ciclos que perduram, da questão política são muito fortes. A gente acompanhou isso de longe, a gente via as notícias, eu estava na graduação na época que aconteceu a revolução. Eu via as notícias, entretanto, para você entender como aquilo se coloca no contexto da vida das pessoas que estão vivendo aquilo ali, no micro, é realmente diferente. Então, você ter essa possibilidade de olhar para um

núcleo familiar e ver como aquela revolução mudou a vida daquelas pessoas é muito interessante e potente.

Mateus de Oliveira (MO): Bom, já que ninguém perguntou, mas assim brincando com as duas perguntas, de empatia e da questão de uma viagem, se vocês repararem, a diretora não coloca as “personagens” em espaços abertos. Os *sets* de filmagem sempre são em ambientes fechados. A equipe toda vai para um hotel em Tunis, na capital, bem baratinho para que houvesse uma introspecção. Para ativar a memória em um ambiente fechado. A diretora disse que também foram para lá porque ficou fascinada pelas cores do ambiente, que é muito bonito. E também que lembra a casa onde a família mora. Então, achei isso interessante.

Lara Carvalho (LC): É um trabalho de direção de fotografia e de encenação que é muito forte, que prende você naquela construção.

Renato Meira (plateia): Bom dia, eu queria agradecer a escolha do filme, eu gostei bastante. Eu acho interessante, pensando no ciclo, esta coisa do ponto de vista, da perspectiva, da virada das pessoas. Tem uma articulação diferente da coisa da performance. Não é só recontar o que aconteceu, é fazer sentir, é espiar aquilo através de outros corpos. Tem uma função do teatro mesmo, de um ponto de vista social. Pensando a autoria também, eu acho interessante que a gente não sabe o que ficou na montagem, lá para trás. O primeiro corte teve cinco horas, mas o filme transparece um processo muito colaborativo. A construção é toda em conjunto, eu achei isso interessante. Por mais que sempre o processo fique aberto, e pensar que a diretora fez determinadas escolhas, eu acho que transparecem uma confiança colaborativa.

Lara Carvalho (LC): Acho, inclusive, que é por conta desse próprio sentimento de colaboração que a gente vê transparecer o desconforto que a gente sente inicialmente no filme. Eu acho que é um desconforto que vem mais da gente está vendo aquela situação. Porque daí quando a gente entende que elas fazem parte do pensar a encenação e *performance*, que elas fazem parte desse processo criativo, você entende que o desconforto é nosso de estar vendo aquilo, de estar tendo acesso às pessoas em seu estado mais vulnerável, contando todos os traumas pelos quais passaram. Então, eu acho uma escolha muito interessante da diretora. Até a própria forma como ela vai estruturando ao longo do filme.

Mateus de Oliveira (MO): Pensando no que ficou fora. A intenção inicial do filme era entrevistar as duas irmãs que são presas, mas, por questões de segurança, acabou não ocorrendo. É interessante que, não sei se foi tom de piada da diretora, de uma continuação do documentário.

Lara Carvalho (LC): Pelo que eu li, a diretora chegou a fazer uma entrevista com as irmãs, só que acabou não entrando nesse corte. Foi o que eu li, mas não sei se isso procede. Eu não sei se foi uma entrevista na fase inicial de pesquisa inicial.

Mateus de Oliveira (MO): Parece que as duas irmãs presas têm acesso ao telefone. A diretora e elas começaram esse relacionamento a partir daí. Só que a diretora não conseguiu viajar para o local onde as irmãs estavam presas, mas a equipe conseguiu. Aí temos aquelas imagens que vemos no filme. Mas a gente percebe, pesquisando, que todo o processo de aproximação da diretora foi longo.

Lara Carvalho (LC): Anos! Porque, salvo o engano, eu acho que *O Homem que Vendeu a sua Pele* foi é 2017¹. Então, fazer cinema é um processo demorado, bem dilatado.

Fábio (plateia): Eu fiquei curioso com duas situações. A primeira é quando a atriz se coloca em um lugar meio arrogante, em um bom sentido, de falar “eu como atriz não posso fazer isso”. Mas durante o filme, também, ela se coloca como alguém que diz algumas verdades, como alguém que pode dizer para a mãe, Olfa, “olha, é por conta disso que a sua filha faz isso”. Então, esse lugar dela ali me deixou um pouco perdido. Eu fiquei perdido nessa visão da atriz quando ela faz isso. Até que ponto é uma construção. Mas tirando o contexto histórico e geográfico, o filme me “abre os olhos” por conta do contexto de polarização. Principalmente no contexto de jovens adolescentes, que a gente sabe que a gente passa por isso. Em um momento, a gente tá rebelde, envolvido com várias circunstâncias, e não sabe nem onde começou e onde vai dar. São duas histórias mesmo, né. São duas histórias mesmo, das filhas que crescem e das filhas que se vão.

Lara Carvalho (LC): Sobre a escolha e a performance da Hend Sabry, a Kaouther Ben Hania disse que a escolha dela se deu pelo que ela representa para o país, e não só pelo talento da atriz. A atriz é uma mulher muito bem sucedida, ela trabalha a mais de três décadas como atriz. Então, ela é um nome bem famoso e forte por lá. E eu acho que essa arrogância, que você sentiu, venha, talvez, desse lugar. Uma forma de olhar para o que ela está fazendo. Eu acho que ela escolha da atriz foi no sentido de ter uma pessoa que pudesse se posicionar como um contraponto diante da Olfa, a mãe. Uma mãe que, querendo

¹ No Brasil, a data de lançamento foi em outubro de 2021.

ou não, queria devorar as próprias filhas, como ela própria disse. Eu acho que a diretora tenta buscar esse contraponto em cena para o que ela não pode fazer, até pela própria relação que ela tem com a família. Eu acho que a gente vê esse olhar, que apresenta através da montagem, o que ela quer dizer. A diretora coloca bem as falas das atrizes ali. A diretora consegue manter um discurso muito claro. Então, para mim, a escolha pela Hend Sabry não é sobre talento, porque ela é realmente muito talentosa, mas também pela preparação da atriz que a gente vê ao longo do filme. Afinal, é uma atriz que está a três décadas na indústria de entretenimento da Tunísia.

Essa questão da polarização é importantíssima. Eu acho esse filme incrível para debater isso. A gente vê as meninas falando sobre o quão importante foi elas passarem por aquela fase, entenderem porque é que elas foram para aquele caminho, por fim, entenderem também porque que era importante elas saírem daquele caminho.

Observamos que houve uma poda da própria Olfa em não permitir que as filhas vivessem certas certas fases da vida, como uma "fase gótica" ou uma "fase emo". Todas essas fases que as pessoas vivem e passam durante a sua juventude, que vão moldando a nossa personalidade. Elas foram tolhidas de viver. Então, elas acabaram indo para um caminho que, querendo ou não, na hora era o que era permitido para elas.

Mateus de Oliveira (MO): É interessante pensar, também, na cinematografia da diretora. Tirando os ficcionais, ela também se preocupa com a questão da mulher em diferentes espaços. É interessante perceber essa marca autoral.

Lara Carvalho (LC): O próprio primeiro filme da diretora, *A Bela e Os Cães* (2017), trata muito sobre a questão da mulher tunisiana e da mulher de forma geral. E é curioso, a gente estava até falando mais cedo, que ela não se considera feminista. Mas a gente vê que no discurso dela existe toda essa defesa. Nós sabemos também da questão da corrupção do termo feminismo pelo feminismo liberal, então, a gente entende também porque o afastamento, especialmente enquanto a mulher árabe. Mas eu acho que esse discurso dela diz muito mais do que ela ser colocada no rótulo feminista.

Vitória (plateia): Olá, boa tarde, meu nome é Vitória. O filme me pegou muito, assim, no papel de mulher e, também, no papel de ter três irmãs. Então, é muito forte o que você falou que a gente começa a pensar na mãe e na forma como ela reprime as garotas. Mas chega um momento que você percebe o quanto ela se sente culpada por isso, o quanto ela tem vergonha de contar em frente à câmera, o quanto

ela esconde o rosto, o quanto ela tem vergonha porque percebe que teve uma grande influência sobre a decisão das meninas. E é muito triste ela perceber que ela só fez reproduzir tudo que ela sofreu. E é uma coisa que você não percebe ao longo da vida, você não percebe que você está reproduzindo isso. Particularmente, eu chorei muito em todos os momentos que apareceram as duas irmãs porque elas eram tão novas. E aí você fica se perguntando qual é o momento do estalo que tudo muda. Porque o assédio, em relação à religião, em relação à ideologia, todo mundo sofre. Então, em que momento que pegam meninas tão jovens ao ponto de uma delas chicotear as irmãs, chicotear a si própria. Eu fiquei me colocando muito no lugar. Pensando no meu enquanto irmã, tentando imaginar que lugar da minha cabeça poderia estar para chicotear minhas irmãs por uma lei de algum Deus, entende? Então, eu imagino o quanto que isso também deve doer nelas duas, onde elas tiverem. Eu imagino o quanto que isso doa em todas elas.

É muito interessante também pensar nos atores. Porque aquela cena, maravilhosa, em que o ator fica extremamente desconfortável, ele sai, e uma das filhas diz não entender o porquê dele estar desconfortável, já que ela própria já tinha discutido isso na terapia. E é justamente o nosso desconforto perante aquela situação, mas somos as externas, né. Elas estão vivendo aquela realidade, e mesmo a gente vendo a agressividade da mãe, elas tem só elas, elas só podem contar com elas mesmas. Então, assim, é realmente “minha mãe me espancava, mas é minha mãe, ela é o que eu tenho nesse mundo, já duas minhas já foram”. Então, é essa comunidade entre elas. E também toda relação com o corpo feminino. As filhas claramente já não tem mais a mentalidade da mãe, já se vestem de outra forma, já se portam de outra forma e compreendem a mãe nesse lugar diferente. É isso, eu achei um filme muito bonito.

Lara Carvalho (LC): Eu acho que é muito importante essa questão que você fala de onde é que vem esse estalo. A gente não tem como definir, especialmente pelo filme, que tem essa questão da montagem, da seleção de cenas, mas eu acho que é muito contundente mostrar aquela cena em que elas confrontam o segundo marido da mãe. Mostra um ponto de mudança ali. Querendo ou não, a gente sabe que a radicalização ela muito mais fácil quando as pessoas estão fragilizadas, quando as pessoas estão precisando de atenção, de um acolhimento, de alguma coisa que elas não estão recebendo no lugar onde elas estão. Então, eu acho que esse foi um ponto de virada muito grande na vida delas. Não digo que elas não teriam seguido por esse caminho se não fosse por isso, mas eu acho que isso foi um fator muito importante, especialmente, para as irmãs mais velhas que já estavam em condições de entender melhor

ainda o que estava acontecendo - mas até porque as irmãs mais novas que foram se dando conta disso ao longo dos anos.

Mas essa questão da relação familiar eu acho que é muito forte no filme. A gente vê na relação entre as duas irmãs que ficaram e a mãe. A gente vê essa troca de respostas, a gente vê esse carinho que elas têm, as três, que a gente pode imaginar que se fortaleceu muito mais a partir do momento que as duas irmãs foram embora. A partir do momento elas tiveram que lidar com essa dúvida de saber se elas estavam vivas ou não, onde é que elas estavam. Até o momento que descobriram que elas estavam na prisão. Acho que foram meses até se descobrir. Foram meses entre o ataque até o momento de descobrir que elas estavam numa prisão. Então, tudo isso que elas viveram juntas, o luto, e a descoberta de que elas estavam vivas. Mas era o luto de qualquer forma. Então, eu acho que é muito forte pensar nessa relação familiar que se constrói e como a radicalização afeta todos nós, não só a pessoa que é radicalizada, mas toda sua rede que está em volta.

Patrick (plateia): Me pegou muito no filme como a diretora trabalha muito bem a questão do mistério. Eu não conhecia nada da história, então, eu notei que faltavam duas irmãs e pensei “pô, talvez elas tenham morrido”. Aí no começo da história a mãe fala que elas foram devoradas por um lobo. Então, durante o filme, eu fiquei pensando o que aconteceu com elas. Aí eu fiquei imaginando que elas tinham sido mortas por alguém. Aí quando entra a questão da radicalização me pega de surpresa completamente. Então, acho que ela trabalha muito bem essa ideia de surpresa de quem não conhece a história. Pega a cena que mostra o cara lá nos EUA comentando que tinha atacado a base do Estado Islâmico, aí você pensa “pô, morreram então”. E não, elas não morreram ali. São surpresas que acontecem durante a narrativa. Eu acho interessante. E a personagem da Olfa é cinza, nós somos cinzas, é o que deixa ela interessante. Você começa o filme sentindo pena, depois você começa a achar ela tortuosa e, por fim, você começa a entender. O que me pega no filme é a personagem do filme ser tão cinza assim, ser tão “cativante” e essa forma como a diretora trabalha a surpresa no decorrer da história.

Lara Carvalho (LC): É uma estrutura narrativa que ela marca muito bem com os elementos que ela coloca em cena. Ela trabalha muito com a noção de reflexos, de espelhos. Ela coloca muito essa questão do duplo em cena. Então, ela faz uns jogos de câmera que eu acho maravilhosos. Tem um momento em que ela filma a Olfa no espelho e aí, quando o rosto se vira, é, na verdade, a Hend Sabry. Então, ela tem uns jogos de câmera que eu acho sensacionais. Ela trabalha a questão das camadas de som também. A gente

escuta a voz de uma personagem contando uma coisa e, em seguida, vem a voz da atriz por cima falando a mesma coisa. Então, eu acho que ela está sempre brincando com a estrutura do que seria documentário, mas trazendo também essa questão do “olha, isso não é um documentário normal”. A gente tá falando sobre a vida dessas mulheres, sim, mas a gente também está falando sobre como elas podem lidar com isso, como é que elas enxergaram a situação no momento acontecendo com elas. Eu acho muito interessante como, às vezes, elas escolhem encenar coisas que aconteceram com elas, mas também coisas que elas falaria. Como a própria cena em que as meninas enfrentam o abusador, o segundo marido da mãe. Aquela cena não aconteceu, mas é uma forma delas trabalharem aquele sentimento e de contarem para gente, também, o que aconteceu com elas sem que seja um momento puramente expositivo e de uma forma invasiva.

Eu acho que tem um respeito muito grande pela forma como elas escolhem contar aquilo ali e ela traz isso para os elementos de cena, ela traz isso para a questão de como é que ela pensa aquilo. Na parte em que elas vão à delegacia, também, tem uma troca muito boa da Hend com a Olfa, elas vão e voltam. E esse trabalho é muito importante tanto para preservar as próprias mulheres que estão ali, tem algum momento que elas falam “não quero fazer essa parte”, “não aguento mais”, “não vou conseguir repetir”. E aí entram as atrizes em cena. Então, eu acho que isso é muito interessante, e até a própria ideia de trazer os momentos do corte. Cortou, deixa rolando e vamos ver o que vai sair dessa conversa pós-corte. O que você pediu para cortar, o que não dá para você fazer, você quer continuar desse jeito, quer fazer de outro jeito, “quer fazer uma pausa?”...Eu acho que dá para ver como foi um clima afetuoso de gravação, todo mundo deve ter se sentido bem à vontade, que era um aspecto importante para a diretora.

Mateus de Oliveira (MO): A diretora fala que, no cinema ficcional, quando o roteiro aponta que um personagem está crescendo muito, ela vai lá e faz um segundo personagem, parte daquele personagem. Mas no documentário não dá para fazer isso, a Olfa cresce no filme. Pegando o comentário de Patrick, é uma presença muito forte da Olfa, ela se expressa muito bem, ela narra muito bem aquela história. É muito envolvente. E também a partir do comentário da colega, a diretora também faz uma defesa muito grande da Olfa. Porque, em primeira leitura, é possível falar que ela reproduz machismo, mas a diretora fala “olha, ela vem de determinado contexto, determinada história, ela precisou ser assim para sobreviver”.

Lara Carvalho (LC): Entra com aquilo que a gente estava falando mais cedo também, sobre a questão Olfa, na infância, ela não ter querido seguir esse caminho. Ela queria seguir outro caminho completamente diferente da mãe e das irmãs. Então, ver que ela seguiu justamente esse mesmo caminho, acho que ela se confronta com esse reflexo - que aí entra esse elemento, de novo, da encenação - eu acho que ela se confronta com esse reflexo é algo que fica muito forte. A gente vê em diversos momentos ela se escondendo, escondendo o rosto, não querendo mostrar o quanto aquilo afeta ela. Ela queria defender a mãe, que ela se vestiu de forma mais masculina quando era mais jovem porque ela não queria seguir o mesmo caminho. E a gente vê ela repetindo novamente a mesma coisa que ela passou. Eu acho que isso tem uma mensagem muito grande. Quando a gente pensa na política de forma geral, na questão de radicalização, a gente tem que olhar também para como as nossas relações afetivas se colocam. E como a gente se posiciona diante delas.

Diana Reis (plateia): Boa tarde, eu sou Diana. Só fazendo um comentário ainda sobre o dispositivo que a diretora usa no filme. Eu acho que tem um lugar muito importante de não trazer também vitimização dessa família. Lendo um pouco também sobre o filme, a diretora fala “ah, eu comecei a fazer o filme muito antes, mas ele ainda tinha aquele tom que o jornalismo traz”. Daquele documentário muito tradicional, de bater naquelas feridas, de querer trazer um lugar da política muito desse lugar, de quase uma perseguição. De voltar naquelas feridas e ficar remoendo. Quando ela traz essa encenação, e ela traz toda essa perspectiva que você apresentou, você acha um alívio. Até para a história ser um pouco mais digerível, apesar de ser muito difícil ainda a gente acompanhar. Então, é uma forma de você trabalhar e que é até interessante para a gente pensar em outros temas. Porque eu acho que ainda enfrentamos algumas dificuldades ao realizar filmes sobre temas mais difíceis, de conseguir documentar mantendo esse respeito com as pessoas que estão em cena. Então, isso é bem interessante.

Lara Carvalho (LC): Até essa questão de ter, também, momentos cômicos, de alívio cômico. No filme, há momentos que você se pega rindo porque aquelas personagens são muito engajantes, elas falam coisas engraçadas. Elas têm esforços engraçados. Você vê também a intimidade que se cria no *set* - e com isso também que transparece em cena. E aí que essa questão do alívio cômico, a gente vê replicada nos outros filmes da Kaouthar Ben Hania. Inclusive, nesses outros filmes que têm também temas muito

sérios, muito fortes, mas ela consegue trazer essa questão do alívio cômico. Porque eu acho que ajuda também a dar mais drama e seriedade para os momentos que merecem isso.

Renato Meira (plateia): Oi, de novo. Só uma coisa que o comentário do colega Patrick me fez pensar também. Do ponto de vista da montagem, que eu acho que é algo para o documentarista tomar cuidado também, se trata de histórias reais de vidas que existem fora daquele filme, é um talvez um pouco essa coisa da vitimização, não sei, é o risco de tratar os porquês do desaparecimento com a surpresa, a forma como aparece ali no filme, tem um risco. Um dos perigos é fazer parecer que a vida daquelas pessoas leva aquilo. Todo o contexto é em função daquele drama. É em função daquela coisa ruim. Tem quatro, cinco, vidas completas que vão muito além daquele problema central que se constrói narrativamente, e que a metade coloca como a coisa da vida delas. É um cuidado que se tem com esse tipo de tema mais sensível.

Lara Carvalho (LC): Eu acho que isso é muito importante quando a gente fala de histórias reais. Realmente, essa questão da montagem é um risco que você toma. De ir soltando aos poucos, meio que a conta-gotas, essa história. Eu acho que, nesse caso, é muito bem feito porque existe uma construção coletiva. Não é uma diretora chegando de cima e propondo aquilo e pronto, acabou. Você tem ali uma construção conjunta. E é uma crítica que se faz muito também ao gênero de *true crime*. De como você conta essas histórias levando em consideração que elas são vidas reais, que aquilo realmente aconteceu com as pessoas. Então, existe um limite entre como você contar aquela história, porque ela é importante ser contada e ela precisa ser contada, e transformar aquela história em entretenimento.

Mateus de Oliveira (MO): Bom, pessoal, chegamos ao fim. Foi um prazer, Lara, ter você aqui e obrigado por ter aceitado o convite. Agradecer a quem veio e quem ficou, apesar de todos os pesares, nós somos o Cineclubes Nanoók, realizado pelo Laboratório de Análise Fílmica (LAF), coordenado pelo professor José Francisco Serafim. Não acaba por aqui, nós sigam no Instagram, procurem pelo Cineclubes Nanoók e pelo LAF. Foi um prazer tê-los aqui.

Para citar esse texto:

CARVALHO, Lara; OLIVEIRA, Mateus Costa de. Cineclubes Nanoók #029 - Sessão "As 4 Filhas de Olfa" com Lara Carvalho (04 de setembro de 2024), **Cadernos do Cineclubes Nanoók**, Salvador, v. 2, n.1. ISSN 2764-7803.

Cineclube Nanook #030

Sissako, além dos territórios (Valérie Osouf, 2017)

Convidada: Jusciele C. A. Oliveira

Mediação: Morgana Gama

Transcrição e adaptações: Bruno Silva

Debate realizado em: 02 de outubro de 2024



Escaneie para assistir esse debate

Jusciele Oliveira (JO): Meu nome é Jusciele Oliveira, pesquiso cinemas africanos. Minha especialidade é o cinema dos PALOPs, países africanos de língua oficial portuguesa, notadamente a Guiné-Bissau, o caso do Flora Gomes. Mas, contemporaneamente, eu, Morgana e a Ana Camila estamos escrevendo sobre temas que são comuns ao continente africano.

A gente vê ali alguns países que o Sissako passou no filme, mas sobre o Sissako e sobre o filme, notadamente, que é de uma francesa, a Valérie, e que fez outros documentários também, falando dessa questão do colonialismo, do anticolonialismo francês, ativo ainda na França, necessário. Eu acho que é uma coisa que ela começa falando na carta, confesso, cria expectativas.

Ela começa falando da carta, depois comenta sobre a música, o som permanece, mas ela acaba não entrando muito na discussão sobre a presença da música nos filmes do Sissako — o que é algo muito marcante. A gente ouve ali o Salif Keita, a "voz de ouro" do continente africano. A música está muito presente nos filmes do Sissako, e isso é muito bonito. É interessante como ela ilustra os filmes dele com a voz do Sissako — um dos grandes cineastas africanos vivos, junto com o Flora Gomes. Não podemos esquecer que ambos estudaram cinema: Flora, em Cuba; Sissako, na Rússia. E como o próprio Sissako diz, ele é um "coreógrafo do cinema", alguém que compartilha vidas por meio do cinema. Eu gosto muito dessa ideia de partilha nos cinemas africanos: partilha de vidas, de fronteiras... isso está muito presente. A Morgana, antes da exibição do filme, chegou a comentar sobre o último trabalho dele apresentado aqui — *Black Tea: O Aroma do Amor* (2024).

Que é dessa relação que o filme termina falando da China e do continente africano. Agora, me interessa muito pensar que essa relação ainda continua no plano do sonho. Dando spoiler do filme, quem não viu,

ainda fica muito no plano do sonho, porque é um sonho. E vão ver o filme para entender porque é um sonho. Ou então, esperar que a Valerie faça um Sissako 2.

Mas de mostrar a presença desses cineastas, dessa força que transita, nasceu na Mauritânia, viveu no Mali, estudou na Rússia, vive na França. E está aí passeando, transitando, trocando entre vários lugares.

E sem temas tabus, como ele mesmo fala, poder discutir, falar de fotografia, falar de música, falar de anticolonialismo, mas também falar da repressão do Islã, das questões muçulmanas. E por isso, um pouquinho criticado. Não mostra no filme, mas *Timbuktu* (2014) é um longa relativamente criticado por essas questões.

Morgana Gama (MG): Deixa eu só aproveitar um comentário que a Juciele fez. Esse filme foi dirigido pela Valérie Osouf, vocês devem ter visto. E a gente aproveita aqui para agradecer por eles terem cedido o filme sem nenhum custo para nós. Mas estou aproveitando a presença da Juciele porque sei que ela não vai falar sobre si. A Juciele tem doutorado em comunicação, inclusive ela fez doutorado fora do país, em Portugal. E recentemente ela fez uma viagem ali, um tour por África em três países: Guiné-Bissau, Cabo Verde e Senegal. Falando um pouco sobre o trabalho do Amílcar Cabral. Aqui dando só um contexto da forma como ela transita nesses espaços também. E o trabalho da Juciele, a gente sabe que tem o foco no Flora Gomes, que é outro cineasta.

A questão que eu acho interessante também no trabalho que ela vem desenvolvendo é que ela traz o Flora Gomes como sendo esse autor, que é um lugar muitas vezes que a gente não dá para os cineastas africanos. E aqui, de alguma forma, acho que esse filme também é um convite para a gente não só conhecer o Sissako, mas olhar para esse cineasta enquanto um artista.

O tempo inteiro a gente vê ele falando sobre isso. Eu queria também, te ouvir, que você falasse desse lugar do autor africano no cinema, como é que você avalia isso? Como você pensa a importância disso? Sobre esse lugar de autoria que às vezes não é dado para esses cineastas, não é? A gente fala tanto do Godard, do Martin Scorsese, que vocês viram ali.

Jusciele Oliveira (JO): É uma perspectiva que o documentário traz, inclusive. Ele mostra os estadunidenses — e também um professor russo dele, falando sobre o Sissako. A minha tese é sobre o cinema autoral, especificamente o cinema autoral do Flora Gomes. Claro, a partir de um olhar estético, mas sempre considerando como os cinemas africanos e os cineastas africanos devolvem ao cinema a

discussão política. Eles vão tratar, a gente vai ver ali o *Heremakono* (*Esperando a Felicidade*, Sissako, 2002), que aparece ali, que é um filme lindo.

E ver o Sissako falando de como aquele filme tem muito dele, como aquela personagem é ele também, as suas relações com aquele filme. E o Flora Gomes e o Sissako também, que é esse homem político, que a gente vê ali a todo momento no filme *A vida sobre a terra*. Esse filme dele, ele abre o filme lendo o Aimé Césaire, e o filme da Valérie termina com essa leitura do Sissako e lendo o Aimé Césaire. Um político, poeta, que nasceu na Martinica e viveu na França, e escreveu muito sobre as questões anticolonialistas, notadamente da França com relação ao continente africano. Assim como da mesma época, contemporânea do Franz Fanon e do Amílcar Cabral. Só que o Fanon escrevia em francês, o Aimé Césaire também, e o Cabral em português. Então, talvez por isso, as relações linguísticas, como o próprio Sissako fala, estão ali presentes.

Então, esses cineastas devolvem ao cinema essa discussão política — anticolonial, neocolonial. O próprio Danny Glover fala sobre isso, chamando atenção para que não se trate de uma nova forma de neocolonização da África, especialmente nessa relação China-África. Porque a gente se pergunta: será que não é? Porque as trocas são de indústrias, como o comércio, construção de estradas, de vias. Então, essas relações neocoloniais, economicamente, continuam. E aí a própria cineasta nos induz a interpretar.

Ela mostra o sistema de transporte na China. Acho que ali era o Mali, ela não identifica, mas sem ter uma, vamos dizer assim, que essas relações neocoloniais vão continuar.

E esses cineastas trazem essa discussão. O Sissako, por exemplo, escolhe abordar essa relação a partir de uma história de amor, num plano mais onírico, no campo do sonho.

Nesse filme, ele também vai a Cabo Verde. O início da narrativa não deixa claro se a história se passa na Mauritânia ou no Mali. E isso nos leva a pensar nessa lacuna de 10 anos na trajetória dele: *Timbuktu* é de 2014, e *Black Tea* é de 2024. São 10 anos sem realizar um longa-metragem.

Então é uma lacuna de 10 anos. O Flora Gomes, pra não dizer que eu não falei dele, tem uma frase que diz assim: "A nós, cineastas africanos, não nos é permitido sonhar". E aí, cada vez que a gente faz um filme, a gente quer colocar tudo. Em certa medida, os filmes do Sissako, assim como o do Flora, também tem essa gana de ter que colocar tudo, porque talvez seja o último filme. Como ele mesmo diz, talvez o *Esperando a*

Felicidade fosse o último filme dele. E aí ele volta a fazer cinema em função dessa dificuldade de financiamento. Isso é uma coisa também comum que a gente percebe na autoria nos cinemas africanos.

O cineasta, ele transita em vários espaços. Não só no roteiro e na direção, mas na fotografia. Ele diz: “eu monto uma cena e depois eu desmonto”. Então, eles são assim, nesse sentido de pensar a fotografia, os espaços, de filmar no continente africano da forma como ele faz.

De mostrar essa diversidade do continente africano. Uma diversidade que talvez você que entende mais essa questão de oralidade, tradição oral, ali é um *griot*, não é? Falando da família dele, sobre a história da família dele.

Morgana Gama (MG): Não sei, não sei, teria que apurar mais.

Jusciele Oliveira (JO): Que traz esse homem, esse sujeito que já nasce entre dois mundos. Entre uma Mauritânia tão ampla.

Morgana Gama (MG): Mas só uma questão que você falou sobre a autoria que eu fiquei pensando aqui. Realmente, os filmes do Sissako, que ela apresenta trechos aqui, todos eles fazem uma referência ao momento da vida dele e no depoimento que ele traz isso ficou bem evidente. Inclusive, são questões que às vezes a gente não enxerga vendo os filmes. Mas em termos de documentário também, só pontuando, já volto para a questão da autoria, mas vocês devem ter percebido a abordagem que a Valérie propõe, que é essa troca de cartas.

Ela abre o filme se dirigindo a ele, tem um momento que ele responde para ela, a gente tem essa sensação de que eles estão ali constantemente trocando essas referências dos lugares por onde eles passaram. Mas voltando na questão da autoria, uma pergunta que eu ia fazer, você acha que de alguma forma, esses elementos biográficos do cineasta, a gente pode entender como um traço autoral nos filmes? Assim, obviamente, fique à vontade para falar, se enxerga isso, por exemplo, na obra do Flora Gomes, de traços biográficos ali nos filmes que ele faz, assim como a gente percebe aqui no Sissako?

Enfim, existe uma relação entre autoria e biografia nos filmes?

Jusciele Oliveira (JO): Vou só completar aquela parte que você falou da carta. Não só carta, mas diálogo e telefonema. Ele quase que dirige o filme na Rússia. Quando ele diz: “Se você fosse”, “eu passei tantos anos naquela casa”, “dez anos...”, “Volta lá para ver como é que ele está”. “Fica no corredor do lado esquerdo”.

Então, ele dirige o filme, ele conversa com as pessoas no Skype e aí mostra essa dificuldade de diálogo que ainda continua, em função da internet.

Mas sobre a questão autoral, se a gente for pensar documentário ou ficção, eu gosto da frase do Scorsese quando ele diz: “eu não gosto dessa definição documentário e ficção, Porque essa relação é tão tênue e tão próxima e ao mesmo tempo tão distante quando a gente quer separar”.

Mas a questão biográfica é pra tudo. Ele diz “eu escolhi o cinema porque é um amor”, mas não é sobre a vida dele. É sobre as relações que ele estabeleceu na vida dele. A cultura dele está ali, o próprio personagem. Então, no *Bamako* (2006), as pessoas explicam, estava no quintal da casa dele. Eu senti falta dela, da protagonista de *Bamako*, a Aïssa Maïga. Aïssa Maïga esteve na mostra de 2022. Ela veio como convidada porque ela fez um documentário.

Então, essa relação com os traços biográficos... porque não se trata da vida propriamente dita. Isso me lembra uma coisa que minha professora dizia: “Não acredite em tudo que o autor ou o diretor diz.” A gente também não pode ser ingênuo. É sempre uma perspectiva sobre. Aqui, por exemplo, temos o Sissako falando dos próprios filmes — mas a gente precisa assistir, analisar, pra poder discutir, concordar ou discordar dele. Fazer outras relações possíveis. Relações que partem do nosso contexto. Isso é possível, sim. Eu, inclusive, faço muito isso nos meus trabalhos.

Eu sinto que há entrevista com o cineasta a colocar esse cineasta como um teórico também da sua obra, como um intérprete da sua obra. Porque, como Morgana falou, muitas vezes, nós não alcançamos o que, metaforicamente, se quer entender ou se passar com aquela obra de arte. Então, o biográfico, sim.

O Flora também faz muito isso, a Guiné-Bissau está ali muito presente. E o traço biográfico, talvez, que a gente pode pensar, desses depoimentos todos que a gente viu, é esse homem em trânsito do Sissako.

Que negocia, que dialoga com várias culturas, que já nasceu dialogando com a cultura do pai, com a cultura da mãe, com a cultura bélica do pai, fazer cinema. Hoje tem tanto isso, documentário de guerrilha, o cinema de guerrilha, de luta. E o lado da questão cultural, islâmica, do pai.

Então, isso poderia ser considerado um traço autoral do Sissako. Fiquei, inclusive, com vontade de escrever sobre isso enquanto assistia ao filme, mas também sobre outras questões. Outra coisa importante é a questão do roteiro. Eu mencionei esses dez anos de intervalo entre os filmes, e isso faz muita diferença. Muda muita coisa.

Por exemplo, eu tive acesso a pessoas que falaram sobre o Flora Gomes e as mudanças que aconteceram na trajetória dele. O Flora queria filmar em Bissau, mas não conseguiu, então foi para Cabo Verde. Ele também queria filmar na Nigéria, não conseguiu, mas acabou filmando em Cabo Verde.

Morgana Gama (MG): E o filme se passa na China, mas ele não filmou na China, e sim em Taiwan. Mas uma outra coisa que eu acho interessante no filme é também essa possibilidade que ele traz de fazer cinema não necessariamente partindo de referenciais “ocidentais”.

Não sei se vocês perceberam, mas em vários momentos ele vai compartilhando o que o motiva a fazer os filmes — a dúvida dele, o fato de não ter tido referências como Picasso ou Michelangelo. Mas, de alguma forma, as memórias da infância acabam se refletindo no trabalho dele. Tudo isso ele traz e compartilha nos seus filmes. Eu acho interessante quando ele faz isso, porque às vezes a gente acaba criando esses mitos de que só é possível fazer cinema a partir de um repertório ou formação específicos. Enfim, acho que ele simplifica as coisas. Como a própria Valérie diz no começo do filme: “Você mostra as coisas de uma maneira tão simples e, ao mesmo tempo, tão exigente.”

Pessoa 01 (platéia): Eu achei interessante esse filme, ele é anunciado como um filme sobre o Sissako. Mas, em termos de forma, ele é bem diferente do comum. Eu diria que a montagem é meio suspense, no sentido de passear por uma série de comentários e diálogos. A gente aprende sobre ele e sobre a filmografia de um jeito que, em certos momentos, parece até orgânico. A partir do momento em que a pessoa é convidada a participar e a falar sobre o cinema, surgem várias formas de entrada na discussão. Em alguns momentos, parece até um arauto, convocando as pessoas para esse diálogo.

Tem gente que sai da imagem do próprio filme, etc. Só que nesse contexto, e aí eu queria ver se você tem algo a comentar a esse respeito, me pareceu muito deslocada a presença do Scorsese. Eu achei estranho, não sei se foi uma coisa da cineasta atrás de uma autoridade do cinema pra falar, não sei. Até o Danny Glover, que estava do outro lado do mundo, você entende que eles têm uma relação, que ele participou de filme, etc. Mas o Scorsese eu não entendi.

Jusciele Oliveira (JO): Ele é um grande cineasta. Ele tem uma relação com o cinema africano de restauração contemporânea, uma fundação que restaura os filmes antigos, inclusive eu estou na luta para que ele restaure o *Morte Negada* (1988), do Flora. É uma fundação que restaura, por exemplo, ele restaurou alguns clássicos.

Foi esse momento. Poderia ter sido apresentado de outra forma, porque do jeito que aparece fica meio deslocado. Mas se ela tivesse aproveitado para puxar o gancho da importância dele nesse contexto — a importância dele, mas também o que você pensou — aí eu vou dar uma de Sissako, dessa pessoa que não exclui uma coisa da outra, que junta tudo.

Também é possível querer uma autoridade. Eu comecei falando da questão dos Estados Unidos. Ela não colocou nenhum cineasta africano falando sobre o Sissako, alguém que trabalhou com ele. Ela foi para os Estados Unidos para mostrar isso. E o professor russo aparece porque ele pediu. E também porque ele pediu.

Se você puder falar com ele, vai ver que há um momento na Rússia, mas não houve nenhum momento nos Estados Unidos. Outra figura importante é o Danny Glover. Ele é muito ligado aos cinemas africanos. Aparece no *Bamako* e em *República das Crianças*, do Flora Gomes. Sobre *República das Crianças*, consegui entrevistar o Flora Gomes e perguntei sobre o Danny Glover. Ele disse que não tinha dinheiro para pagar o Glover. Essa é uma relação que envolve a discussão sobre cinema negro e as questões políticas do cinema negro, porque o Danny Glover é muito engajado.

Ele disse que a participação dele foi simbólica. Há essa relação. Ele aparece em *República dos Meninos* (2012) — ele é um dos protagonistas, o único adulto do filme — e fala dessa relação. Inclusive, contou que a companheira atual dele, na época do filme, era brasileira. Não sei se ainda está. Por isso, ele falava português com ela o tempo todo, não precisava falar inglês, porque o Flora Gomes não fala inglês.

Então, tem essas questões das pessoas que aparecem ali. Por isso, senti falta da Aïssa Maïga. Ela é uma grande atriz na França contemporânea. Esse é o primeiro filme dela, e ela é a protagonista. Ela é quem aparece no meio do tribunal, enrolada numa toalha, escovando os dentes.

Sobre o documentário, além de ser um retrato íntimo do Sissako, ele fala generosamente sobre a vida dele. Notadamente sobre o fazer da vida dele, sobre o trabalho, o labor dele. Poderíamos até pensar num documentário familiar, sabe? É a família dele que se reúne para contar essa história.

O tio dele, por exemplo, abre a porta dizendo “policia! e cinéfilo”, e a pessoa pode falar o que quiser do filme dele. Ele filmou *Bamako* ali, no quintal da casa dele. E fala das relações dele com a Mauritânia — ele viveu mais tempo fora da Mauritânia do que dentro, assim como no Mali. São relações que compõem um documentário quase familiar. Mas acho que tem muito do Sissako ali. Também tem muito da direção dele.

Morgana Gama (MG): A proposta do Cineclube é ser mais um bate-papo para provocar e instigar vocês mesmo. Aproveito para deixar o convite para a próxima sessão, que será no dia 27 de novembro, no final do mês, quando vamos exibir o filme *Cinco Câmeras Quebradas*.

Já estou adiantando aqui, dentro da proposta do Ciclo Miradas, que busca trazer documentários que discutam questões relacionadas ao contexto árabe. Nesse filme, essas questões aparecem de forma bem diluída, mas acho que vocês devem ter percebido isso pelos comentários que ele faz sobre *Timbuktu*. Tem uma sequência em que o personagem é filmado com uma luz muito interessante. É um trecho do filme que traz esse conflito de forma muito sutil — praticamente o personagem sendo coagido a falar algo que ele, na verdade, não entende muito bem. Mas o conflito está posto ali.

Timbuktu é uma cidade no Mali que foi tomada por terroristas naquele período, e o filme aborda essa realidade. Acho que o Cineclube é uma proposta contemporânea importante. A gente também tem o Cine África, que é outra iniciativa que precisamos continuar acompanhando para ver filmes e discutir. Se puderem, assistam mais ao Sissako. Mas, acima de tudo, acho que essa proposta serve para a gente pensar também nos clássicos.

Jusciele Oliveira (JO): Acho que o Cineclube é uma proposta contemporânea que a gente tem. A gente também tem o *Cine África* que a gente precisa continuar a ver filmes e discutir. Se puderem assistam mais o Sissako, mas eu acho que é uma proposta pra gente também pensar os clássicos. Ele vai aparecer no *Cine África Online*, mas a gente pensar esse debate contemporâneo sobre outros. De cinemas no plural, se a gente for pensar em filmes com outras miradas.

Para citar esse texto:

OLIVEIRA, Jusciele; GAMA, Morgana. Cineclube Nanoak #030 - Sessão "Sissako, além dos territórios" com Jusciele Oliveira (02 de outubro de 2024), **Cadernos do Cineclube Nanoak**, Salvador, v. 2, n.1. ISSN 2764-7803.

Cineclube Nanook #031

5 câmeras quebradas (Emad Burnat e Guy Davidi, 2011)

Convidado: Francisco Alves Junior

Mediação: Renato Meira Filho

Transcrição e adaptações: Bruno Silva

Debate realizado em: 05 de dezembro de 2024



Escaneie para assistir esse debate

Renato Meira Filho (RMF): O filme se chama *Cinco Câmeras Quebradas*. Em alguns lugares tem a referência dele ser de 2012. Eu não sei exatamente qual foi a questão com relação a isso, mas até onde eu consegui apurar, ele foi lançado originalmente em 2011 mesmo.

E, assim como outros filmes que a gente tem trazido neste ciclo, ele é muito marcado por essa combinação entre elementos pessoais e políticos. Querendo ou não, a gente tenta escapar da construção do imaginário e da narrativa sobre essas situações políticas através do formato mais convencional e puramente expositivo do documentário. Essas miradas das quais a gente fala dizem respeito também a um novo modo de olhar para essa situação e aqui muito integrado ao pessoal, ao íntimo, ao familiar, como a gente vê em outros filmes.

Eu acho que essa dinâmica pessoal-política deixa a gente ver as experiências de uma maneira muito interna, muito capaz de falar de como esses problemas que a gente geralmente vê de longe, essa abstração do mapa, eles tocam nas pessoas que estão realmente ali no chão, na vida real. Uma questão geopolítica que a gente vê da forma realmente mais próxima ao desenho de linhas no mapa que passa no Jornal Hoje, algo assim. Esse documentário tem uma abordagem muito peculiar, como o título indica, ele é filmado ou fazendo-se o uso de cinco câmeras ao longo de vários anos.

Câmeras essas que são destruídas durante os confrontos entre o filmanete e o exército israelense, que ocupa aquela região onde ele vive. E essas câmeras vão sendo destruídas, demonstrando o impacto da violência sofrida por esse povo em seus corpos, em suas posses.

Ele me fez pensar muito sobre o arquivo. Talvez seja algo que até o Francisco possa comentar, porque eu achei interessante que ele não é um filme de arquivo, se a gente for pensar estritamente. Ele não foi feito com a busca do Burnat (um dos diretores do filme), se eu não me engano.

Não foi feito com a busca dele em arquivos para se recuperar imagens que foram produzidas em um primeiro momento com uma determinada intenção e depois são reapropriadas para um filme de arquivo. Ele cria aquelas imagens e vai documentando ao longo do tempo, mas de todo modo, eu fiquei pensando principalmente por causa dessa correlação entre o pessoal e o político. Por exemplo, a ideia dele de filmar o filho, Gibreel, e acompanhá-lo ao longo dos anos, gerando imagens que compõem um arquivo — que compõe um arquivo, entre aspas, pessoal.

São imagens que não deixam de ser criadas simplesmente para que se tenha elas, para que elas sejam do arquivo daquela pessoa. É uma noção de arquivo que pode ser um problema puramente semântico, mas tem um gancho, tem uma coisa que é diferente da noção de arquivo que a gente pensa quando está falando de documentário.

Francisco Alves Junior (FAJ): Acho que a sua questão foi muito interessante. A gente está muito acostumado com a ideia de arquivo, enquanto esse lugar de produção de memória que se conserva, digamos assim. Para ser reutilizado, repensado em outros documentários e em outros lugares também. Esse é um debate muito interessante. Quando o *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) foi realizado, embora seja um documentário com imagens alheias, digamos assim, não produzidas pelo diretor, muita gente defendeu que aquelas imagens eram também imagens de arquivo. Então, há um debate muito grande. Pensar se o *Pacific* de fato era um filme de arquivo ou não.

Pensando nesses filmes que utilizam o arquivo de uma maneira, digamos, ortodoxa, mas de uma maneira que a gente consegue ver de forma mais evidente que aquilo é um arquivo pessoal ou um arquivo alheio. E eu penso que nessa coisa de documentar o filho, a família, enfim, os cinco anos do filho e o crescimento. Tem uma relação diarística também.

De produzir a partir do privado e pensar no público, ou seja, nessas relações. Há uma relação com documentar o dia a dia dele, da família, o crescimento do filho. Então, acho que há um pouco dessa relação, se a gente pensar no arquivo de uma maneira mais ampla, não só com essa ideia de um lugar que conserva a memória, mas como produção de memória. Nesse sentido mesmo de diário, de pensar, de documentar o cotidiano. E isso, de algum modo, é um certo testemunho de uma transformação.

Eu não tenho certeza se essa palavra existe, mas eu vou utilizar. Eu acho que é um arquivo autobiográfico, nesse sentido, porque é um gesto que ele produz de não se isentar da imagem. Ele está produzindo uma imagem com um grau afetivo muito forte.

Como essas imagens que são produzidas de crianças que os pais, ou os parentes postam, por exemplo, no Instagram. Eu acho que tem um pouco dessa relação que tem uma característica de fato. Um registro mais afetivo também, sem qualquer grau de, de ser objetivo, de afastamento. Acho que é um arquivo que se encaixaria nessa ideia de afetivo. Estou pensando no termo agora aqui. Nem sei se existe esse termo, mas eu vejo mais ou menos nessa perspectiva.

Renato Meira Filho (RMF): Você mencionou o afeto... É bem interessante, porque há essa metáfora maior da câmera com o corpo. As câmeras são como diferentes corpos que são destruídos ao longo do processo de criação do filme — algo que é, ao mesmo tempo, simbólico e bastante palpável na montagem.

A partir do momento que isso vai criando blocos diferentes de construção narrativa discursiva. Pensar o afeto é interessante, porque aquilo que afeta a câmera representa aquilo que afeta os corpos.

Em um primeiro momento, pode até parecer uma metáfora simplista, algo que a gente capta com muita facilidade, mas eu acho que é importante. É uma chave muito interessante, que não só motiva aquele primeiro olhar mais negativo, de que as câmeras se quebram assim como os corpos, mas também traz um significado simbólico relevante. Ao longo do filme, vejo essas câmeras se tornando arquivos, elas mesmas como objetos de museu apresentados ali, por exemplo, mas com essa noção do afeto, da câmera no lugar do corpo. Elas se tornam objetos que produzem sua própria exibição. E isso vai revelando algo que achei muito interessante, bonito, até talvez positivo: uma iteração do processo de sobrevivência. Os indivíduos morrem, mas a memória coletiva vai sendo construída a partir dos pequenos fragmentos que cada câmera contribui para a construção daquela imagem maior.

Mas, pensando ainda nessa relação entre o corpo e a câmera, nesse simbolismo,, e na inserção desse elemento que te afeta, de como você se coloca, se permite ou se deixa imergir numa situação de violência, eu acho que tem uma questão que está presente em qualquer documentário, em qualquer filme, ou em qualquer obra que leva o espectador para dentro de uma situação violenta. É uma questão, talvez, ética, que diz respeito ao fato de que, para a construção dessa imagem — mesmo quando ela é negativa

ou quando carrega esse aspecto que eu considero bonito, de mostrar um povo que segue em frente —, é necessário que alguém, de forma consciente, se exponha.

Expor as câmeras é expor a si, é se colocar na situação de perigo e escolher estar nela. Que é um desdobramento muito claro da ideia da própria manifestação pacífica. Eu sei que se eu me coloco no lugar de expor o meu corpo e de não usar ele para produzir mais violência, mas colocar ele como um obstáculo para a violência, eu estou escolhendo o martírio, por assim dizer, enquanto propósito.

E pensando em ética, que eu sei que é algo tangencial ao seu trabalho, você tem algum comentário a respeito dessa questão de escolher se colocar naquele lugar, o que é representado pelas câmeras que se quebram e o Burnat “não se quebra” por acaso, que ele podia também ter sido vítima disso.

Francisco Alves Junior (FAJ): Eu não sei se dá para dizer que tem dois graus de ética, mas pensando no filme, acho que o filme se produz em duas camadas. Que é essa relação na montagem, de ele deixar as câmeras, de ele mostrar ao espectador que as câmeras foram quebradas, deixar aqueles ruídos da imagem, do som, com uma questão também metalinguística de dizer: “olha, eu estou aqui, por mais que seja da montagem, eu estou aqui deixando evidente para vocês como foi o processo de criação do filme”. Ele poderia, por uma questão ética, ou por outra questão, retirar isso, dar outro nome para o filme, então ele acabou optando por deixar essas marcas.

E tem uma questão que me parece talvez mais interessante, que tem muito a ver com o que você fala dessa ideia de se expor, que é a ideia da performance. Pensar a performance como essa exposição de si mesmo, quando a gente fala performance, a gente tem aquela ideia de que é uma coisa meio falsa, mas não é, nessa perspectiva evidentemente.

É uma performance no sentido de se colocar enquanto sujeito, enquanto seu corpo em um determinado lugar. A gente tem trabalhado muito, eu, Angelita e Sheila, a gente tem trabalhado em alguns ensaios, essa ideia de pensar performance como o corpo da cena, o corpo em cena.

Pensar que aquelas pessoas sabem que estão sendo filmadas e usam seus corpos — pensando na câmera como um corpo — para se fazerem vistas. E a gente pensa nisso como uma combinação de performance e dissenso. Se pensarmos em dissenso como esse espaço de reelaborar, digamos assim, o sensível, o que esperamos de alguém que está filmando um determinado conflito? Um certo distanciamento para não ser, digamos, atingido — uma cobertura isenta, se pensarmos no jornalismo? Não. Ele se colocou nesse lugar.

Ele vira personagem do seu próprio filme. E aí a gente pensa também no outro gesto, que é um gesto ético também, até um certo ponto, que é a gente pensar nesse gesto autobiográfico. Assim, e a gente pensar no (Philippe) Lejeune, que ele vai falar da ideia de pacto autobiográfico.

Que o diretor, o autor, o narrador, o personagem se convertem na mesma pessoa. E isso dá uma certa autenticidade. Embora seja uma definição de autobiografia que eu, particularmente, acho muito limitada, porque a autobiografia é uma coisa muito mais ampla. Mas eu acho que cabe um pouco nessa perspectiva, e aí a gente pensa na performance enquanto esse pacto autobiográfico. O pacto de expor ao espectador o seu lugar no mundo, de romper um pouco com essa ideia.

Obviamente que documentário é, por si só, um discurso subjetivo. O cinema, de uma maneira geral, e documentário mais ainda, porque o meu ponto de vista é sobre o mundo. Eu não preciso ser, como no jornalismo, ouvir os dois lados, não. Eu faço o filme a partir daquilo que eu acredito, que eu quero. Obviamente aí pensando no limite ético, por conta disso que eu vou falar qualquer coisa, vou mentir, montar de uma forma enganosa. Não, nada disso. Mas é o meu ponto de vista sobre o mundo mesmo.

Os soldados também sabem que estão sendo filmados e estão investidos em uma certa autoridade que o Estado lhes confere, o que os faz agir conforme acham necessário. Aqui, não estou entrando na questão geopolítica, porque não tenho competência para isso. Mas, assim, é uma dupla performance: eu tenho a câmera e performo, e a outra pessoa, filmada, sabe que está sendo filmada, mas está investida numa autoridade que lhe permite agir de determinada forma. Há uma fala, um Estado por trás disso.

Quando ele fala “eu vou filmar porque eu sou jornalista”. Ele sabe que aquela imagem, de algum modo, tem uma certa potência. Às vezes ele está com o colete. Os soldados não sabem para onde vão aquelas imagens, então também há uma certa relação de... “eu joga cá e você joga lá.”

Então, acho que é um filme que trabalha com diversas camadas, se a gente pensa em performance, ética e enfim. É um filme bem interessante, assim, para pensar a própria construção, a linguagem do documentário. Acho que é bem interessante e dialoga com outros documentários contemporâneos, também, assim, feito em 2011.

Dialoga muito com alguns documentários que estão sendo feitos hoje, inclusive. Então, acho que é um documentário, eu não vou dizer “a frente”, porque não é essa a questão, mas é um documentário que traz um debate de questões que hoje a gente está discutindo.

Renato Meira Filho (RMF): Eu acho interessante isso que você fala. Não vai chamar ele de um documentário “a frente”, necessariamente, mas tem um “quê” de descoberta, , ao longo do processo. Porque oficialmente ele tem dois diretores. Chegou uma outra pessoa ali para ajudar a fazer entender o que é que fazer com aquelas imagens. Parece que elas vêm de um lugar muito orgânico, por assim dizer. E eu acho que a gente não precisa falar do novo, de estar à frente do seu tempo, necessariamente, mas como tudo que é, que surge. Acredito que surge muito desse lugar de uma necessidade, de um descobrir, mesmo que não se tenha a expertise para lidar com o cinema em si.

E eu gostei, coloquei essa coisa da performance também nas minhas anotações, porque eu acho que muito também ele acaba se enfrentando em outro nível na própria. Vou chamar de metáfora.

Dos corpos, das câmeras enquanto corpos, que expõem a si próprias, porque o aparato de produção do filme, ele expõe a si próprio, ele faz performance de si, ele representa os impactos que ele sofre naquela situação de violência.

Renato Damasceno (plateia): Bom dia. Eu me lembrei do documentário, que nós tínhamos visto aqui antes (*“Promessas de um Novo Mundo”*), realizado por um israelense, um norte-americano israelense, em que as crianças também são um foco de atenção, sendo que no outro, há uma mensagem final de esperança, de esperança de união, porque isso promove um encontro entre crianças israelenses e crianças palestinas. Um encontro harmonioso, aparentemente harmonioso, em qual elas terminam brincando.

Já este, a gente pode interpretar um encaminhamento muito diferente, em que as imagens, a memória deve ser mantida, deve ser preservada como cura, alimentando certa raiva, certo ódio que vai permitir uma resistência. Então, o documentário, na verdade, a gente pode traduzir que termina se transformando em um discurso audiovisual que vai atender a determinada ideia que eu tenho em mente de difundir, pró ou contra.

Daí, um certo maniqueísmo. Eu vou defender ou não a ideia de não representar efetivamente uma verdade ou “a” verdade. Eu queria que você fizesse consideração sobre isso. E a ideia dele de que a câmera não vai protegê-lo no final das contas, mas, na verdade, termina acontecendo justamente isso. A câmera o protege. Eu imaginava que, ao final, ele seria morto, não as câmeras destruídas apenas, mas ele também morto. E outra coisa que me chamou a atenção é a bandeira do Brasil. O quanto tem simbolismo nessa questão. É bolsonarista, não é? E a gente, certamente, é relacionado com o futebol ali. E hoje a gente vê o

declínio do futebol brasileiro e o quanto essa imagem do futuro não vai corresponder a este imaginário atual que existe.

Mateus de Oliveira (plateia): Eu tenho uma pergunta. Eu ia comentar justamente isso que o Renato falou da questão das crianças, que eu acho que é uma coisa que se repete ao longo desse ciclo, tirando o filme do Sissako, que foi na primeira sessão, foram *As quatro filhas de Olfa*. Dessas grandes questões também apareceu o olhar da criança, como elas estão inseridas naquele contexto.

Esse filme, eu acho muito interessante. Eu estava conversando com um amigo, e ele falou assim, é um filme muito bonito. Eu já tinha assistido e achei ele muito duro, na verdade. É interessante observar como ele vai construindo a figura do Phil ao longo do documentário. Vemos ele ser alvejado e morto pelo exército israelense, o que é muito impactante.

Mas, ao mesmo tempo, é um documentário muito interessante. Gostei do que vocês comentaram sobre o arquivo, mesmo que a intenção seja arquivar e registrar essa memória. Há também essa dimensão militante, de resistência, que percebe a câmera como uma potência, como você mencionou.

De fato, acho o documentário bastante duro, porque aborda o avanço de Israel sobre o território palestino, sufocando essas comunidades. Ver o Phil ser alvejado é algo muito forte. Também me chama atenção a questão das crianças, que me faz pensar nesse ciclo. Pelo que me lembro, isso não apareceu na curadoria ou nas reuniões, mas ficou claro ao assistir aos filmes: o olhar da criança.

Diana Reis (plateia): Eu queria só acrescentar e comentar também, porque tem pouco a ver com o que o Mateus falou, dessa questão do arquivo, de como ele se coloca com essa câmera nesse lugar de quem está registrando também. Como você falou, fazendo um diário. Mas também, justamente, arquivando uma outra memória.

Não tem como não pensar em como aquelas imagens, de certa forma, aparecem no nosso jornalismo tradicional, mas de maneira bastante reduzida. Tive bastante a sensação de estar vendo os acontecimentos de uma forma mais dilatada e completa — talvez de uma perspectiva diferente.

Apesar dele estar, às vezes, do lado dos soldados, do lado dos palestinos. Isso também me chamou um pouco de atenção. Mas muito nesse lugar também do íntimo, do diário, mas também desse lugar mais institucionalizado, de querer trazer essa memória da militância, da resistência deles. Também como o lugar da defesa da terra está muito atrelado também a essa memória. Tem um momento que ele fala que

eles sobrevivem da terra, mas que a terra também tem o contrário de estar limitando o espírito deles. Eles pertencem àquelas terras, tem muita ligação muito forte com essa questão do território.

Acompanhar essa invasão e ver eles batendo ali na porta e vocês agora “estão infringindo a lei que a gente acabou de inventar”. A forma também como é injurídica como os militares israelenses justificam, institucionalizam essa violência. Como eles falaram, a questão de se construir um abrigo. São algumas coisas que me chamaram bastante atenção também no filme.

Bruno Silva (plateia): Eu queria comentar sobre essa questão também da participação dele como personagem dentro do filme. Você falou que o documentário está à frente de certa forma. E me lembrou muito um documentário recente que foi *20 dias em Mariupol* (de Mstyslav Chernov, 2024). Que ganhou o Oscar de melhor documentário. Tem esse estilo também, mas o “*5 câmeras quebradas*” tem esse ponto, de ele estar filmando como alguém que está sendo vítima da guerra que pertence àquele território.

Porque se eu não me engano, o *20 dias de Mariupol* o jornalista que grava a invasão da Rússia, a Ucrânia, ele não é ucraniano, e ele não mora em Mariupol, ele estava na região para cobrir a guerra. Acaba que ocorrem eventos inesperados, mas ele não pertence àquele lugar. Enquanto no caso de “*Cinco câmeras quebradas*”, ele pertence, a família dele tá ali, ele vive naquele lugar há muitos anos, ele se sustenta por meio daquele lugar, então é uma questão muito mais íntima dele.

E por isso eu acho que até reforça mais essa questão do arquivo pessoal. A própria narração também consegue ser muito mais pessoal, porque é uma coisa que ele está vivenciando, ele conhece as pessoas que estão morrendo, inclusive. Eu acho que torna o filme muito mais forte, nesse sentido. Me chama muita atenção, pensando na comparação entre esses dois documentários, no *20 Dias em Mariupol*, as pessoas que interagem com a câmera estão interagindo muito mais com ele enquanto repórter, porque alguns xingam ele por estar filmando as pessoas feridas, morrendo, outros falam que ele tem que filmar mesmo para mostrar para o mundo, e no caso desse é uma relação com a pessoa que está filmando mesmo. Por exemplo, a Soraya, a esposa, falando com ele, falando com ele para parar de filmar em um determinado momento, onde as consequências das filmagens estão sendo piores. Assim, acho que torna esse documentário muito interessante nesse sentido.

Francisco Alves Junior (FAJ): Vou tentar responder na medida do que puder. O Renato falou sobre o filme *Promessas para o Novo Mundo*, que aborda o conflito Israel-Palestina a partir da relação

entre jovens dos dois lados. Se pensarmos por essa perspectiva, acho que o filme é um documentário esperançoso, digamos assim. Tem futebol, essas relações, uma tentativa de aproximação entre mundos tão distantes — geograficamente e também ideologicamente e politicamente.

Faz muito tempo que vi, então não lembro exatamente todo o documentário, mas era uma obra que buscava estabelecer uma relação mais afetiva — não sei se é esse o termo exato —, uma relação que, como o próprio nome sugere, traz a promessa de um mundo melhor. Mas acho que no final tem alguma coisa, alguma questão entre as crianças. Eu não me lembro exatamente do documentário, então não posso fazer um comentário de forma mais precisa. De fato, é quase desesperançoso, mas ao mesmo tempo necessário.

Infelizmente, o que o documentário documentou é o que a gente continua vendo ainda, mesmo de uma maneira bastante, como Diana falou, a partir de uma perspectiva jornalística, que é a que a gente tem mais acesso, menos dilatada, contextual, mas ainda atual. É um documentário duro, que a gente vê mortes, determinados abusos, que é desesperançoso, mas que traz uma certa esperança. Porque ainda há espaço, digamos assim, para uma relação... Você comentou a ideia do ódio, né?" "As imagens produzidas que vão alimentar um certo ódio." Ele fala de ódio, mas não sei se é exatamente ódio, é pensado de forma contextual. Então, é esperançoso no sentido de pensar que tipo de solução que a gente vai dar para isso? São anos de guerra, que não se resolveram, vai continuar nessa perspectiva bélica? "A gente vai ter que dar um jeito nisso."

Inclusive agora, acho que essa semana, não lembro se foi semana passada, a ONU votou simbolicamente a criação do Estado Palestino. A Argentina e os EUA votaram contra. A diplomacia tenta agir, quando a diplomacia não age, o que é que rege?

De acordo com o documentário, não vou entrar em questões que eu não tenho competência para discutir. O que é que resta para essas pessoas? É resistir e dizer, como a Diana falou "esse é o meu território, esse é o lugar que eu pertença, esse é o lugar que as minhas experiências foram construídas, é o lugar que eu me alimento, é o lugar consagrado, onde a sua família está, enfim, e o que você vai fazer com isso? Então, é desesperançoso, porque é um filme duro, enfim, mas a esperança diz "Isso aqui não está dando certo". São diversos anos de conflito e nada se resolveu. Então talvez um filme que chame a atenção, ou que chamou a atenção à época para dizer "vamos resolver isso aí". Esse filme concorreu ao Oscar. O diretor

não pôde entrar nos Estados Unidos. Então, é um filme que mostrou até certo ponto “olha é uma insanidade isso que está acontecendo aqui”.

Mateus, você falou sobre a ideia do arquivo, não foi? O que me parece é que essas imagens foram gravadas sem a intenção primeira de que virasse um documentário. De pensar, o registro do conflito, da família, que dialoga um pouco com outro documentário muito interessante chamado “Homeland:Iraque Ano Zero” (no Brasil o título ficou: “Terra Natal - Iraque Ano Zero, 2015”), do Abbas Fahdel, que ele registra a ocupação americana no Iraque, acho que logo depois da queda do Saddam Hussein, se não falha a memória, que ele realiza a partir da perspectiva familiar também. Ele filma a família dele, é um filme longuíssimo (5h 34min), passou no Cachoeira Doc, dividido em duas partes.

Nesse caso, já seria um filme, porque ele já era cineasta antes dos registros iniciais. Mas aqui me parece que não. Foi algo mais accidental, digamos assim. Ele começou a registrar, como o Renato falou, e entrou outra pessoa, talvez para organizar um pouco o material e sugerir: “Olha, isso aqui pode virar um filme.” Tanto que ele se posicionava como jornalista ali, talvez como uma forma de se proteger, claro. Então, acho que isso entra numa perspectiva arquivística mesmo, especialmente porque, se pensarmos no próprio filme enquanto arquivo, ele pode ser usado em outras ocasiões.

Então, eu não gosto muito dessa ideia de pensar o arquivo enquanto verdade ou testemunho, como o Renato falou: “porque o documentário não é eu não, uma verdade”. Eu acho que o documentário é a verdade de quem filma. Eu posso concordar ou não com o que ele fala, enfim. Mesmo nos documentários mais absurdos, por exemplo, se a gente pegar os documentários produzidos pelo Brasil Paralelo, que são revisionistas, por exemplo, aquilo é uma verdade que aquela pessoa acredita.

E, obviamente, eu desacredito, digamos assim, não acredito em nada que eles fazem. Mas a leitura do documentário é contextual também. Você enquanto espectador, lê o documentário a partir de uma perspectiva do seu repertório cultural, do seu repertório.

Morgana Gama (MG): Isso é uma questão do Brasil, quando a bandeira...

Francisco Alves Junior (FAJ): Exata. Hoje, a gente vê a bandeira do Brasil, a gente fica com o pé atrás. Mas, naquela época, em 2009, 2010, foi a Copa do Mundo. 2010 foi a Copa do Mundo. Havia um contexto muito otimista. O Brasil, de fato, país do futebol. Então, quer dizer, o Brasil ainda é visto como esse lugar de esperança e o futebol como talvez como um lugar que define um pouco da nossa identidade.

Historicamente, o Brasil é um país diplomático, digamos assim, tanto que a abertura do discurso da ONU é feito pelo Brasil, tem toda essa relação de ser um país que tenta mediar as relações, não é um país bélico, embora nos últimos anos a gente tenha se tornado um pouco. Então acho que dá para pensar no discurso sobre a verdade, “o que é a verdade”, “essa produção dessas imagens”, enfim. Eu sempre gosto de pensar o documentário muito mais a partir de uma questão de modos de leitura do que uma definição muito rígida do que é o documentário.

A sua leitura foi uma leitura, a de Diana foi outra, Mateus foi outra, a de Bruno foi outra, certamente das meninas aqui também foram outras, pois somos pessoas diferentes. Por exemplo, eu não associo de maneira nenhuma a questão da bandeira do Brasil a qualquer questão política, porque foi realizada em outro contexto. O fato dela ter morado no Brasil também, isso é um fato relevante. Nós vimos que ela viu ela falar um pouco de português. Então, acho que depende muito do lugar que a gente ocupa enquanto espectador, para pensar em uma questão interessante.

O Bruno levantou uma questão interessante. Eu não assisti *20 Dias em Mariupol*, mas é comum ter documentários autobiográficos em que os sujeitos documentam uma realidade, mas não passaram por aquela experiência diretamente. Nesse caso, e aqui é só uma impressão minha, talvez uma tese, ele não tinha a intenção de fazer um documentário — diferente de outros cineastas que vão para lá para filmar e acabam se tornando personagens, seja por necessidade ou durante o processo de montagem. Mas, nesse caso, acho que não havia outra opção. Não era uma situação de filmar passivamente e dizer “olha, estou aqui documentando essa realidade”, mas sim uma realidade que o afetava diretamente: que afetava a família dele, o irmão dele foi baleado, a filha dele também, o amigo, enfim, todo mundo... as crianças são presas. Então, acho que é uma relação diferente, de fato. Tem alguns documentários brasileiros que têm um pouco de uma perspectiva em que os diretores vivem uma determinada realidade. Mas, claro, acho que nenhum que eu me lembre agora é nenhum tão conflituoso quanto esse.

Mas existe uma série de documentários autobiográficos, de diferentes formas, que estabelecem uma relação... Os documentários que analisei na minha tese, por exemplo, têm uma relação parental. Cheguei a falar um pouco disso na tese, quase como uma questão terapêutica. Eu não tenho mais o pai, meu pai... Quando ele morreu, eu era jovem — no caso da persona do Eryk Rocha (*Rocha que voa*, 2002), há um distanciamento maior. Aqui, não. Ele não podia simplesmente deixar para filmar no dia seguinte. Ele podia não estar mais lá, o conflito podia ter tido outra escalada. É diferente. Então, é um documentário de

emergência, ou de urgência. Então, eu acho que ele é bem interessante também por isso. Acho que a Diana falou coisas interessantes: “ora ele está do lado palestino, ora do lado israelense, acompanhando o exército.” Então, pensando por essa perspectiva, ele quis, entre aspas, dizer: “Olha, eu quero entender como esse conflito acontece.” Tem o meu lado, mas eu quero entender como as pessoas se sujeitam a fazer determinadas coisas. É um filme que tem quinze anos, e ainda estamos aqui discutindo — isso não é por acaso.

Morgana Gama (MG): Nosso horário já está um pouco avançado. Quero agradecer mais uma vez ao Francisco. Sei que nosso público hoje foi pequeno, mas também gosto de pensar nesses encontros como algo valioso. Uma coisa importante para quem não sabe: esses debates são transcritos. Inclusive, vamos passar por um processo de revisão dos Cadernos do Cineclube Nanook. Quem tiver curiosidade, é só buscar na internet por *Cadernos do Cineclube Nanook*.

Fazemos isso porque, primeiro, entendemos que esses encontros são processos de pesquisa abertos — não acontecem em reuniões fechadas, mas em uma sala de cinema. Também acreditamos que a transcrição desses debates pode favorecer a discussão dos filmes. Professores e professoras da educação básica, de qualquer contexto, que queiram usar esses filmes de forma mais aprofundada, terão esse material para trabalhar. Não apenas mostrando o filme como uma ilustração de um conflito, mas entendendo como esse conflito está sendo apresentado aqui, o que é muito interessante.

Acho que todo mundo aqui aprendeu de alguma forma — eu mesmo, refletindo sobre diversas coisas. Porque é isso: sabemos que há um tema muito pungente aqui, mas o que mais nos interessa, obviamente, é a linguagem, a forma como isso está sendo apresentado no documentário.

Para citar esse texto:

ALVES JUNIOR, Francisco; MEIRA FILHO, Renata; GAMA, Morgana. Cineclube Nanook #31 - Sessão "5 câmeras quebradas" com Francisco Alves Junior (05 de dezembro de 2024), **Cadernos do Cineclube Nanook**, Salvador, v. 2, n.1. ISSN 2764-7803.

AUTORES

Francisco Alves Junior

Doutor pelo Póscom/UFBA e realizou estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB, com bolsa do CNPq. Ele integra o Grupo de Estudos em Experiência Estética, Comunicação e Artes (GEEECA/ UFRB) e é associado à SOCINE e INTERCOM. Também atua como pesquisador de conteúdo, arquivos e personagens para produções audiovisuais e podcasts, além de ser membro da PAVIC - Pesquisadores de Audiovisual, Iconografia e Conteúdo. Atualmente, sua pesquisa foca nos limites éticos e criativos do uso da Inteligência Artificial Generativa em documentários.

Jusciele C. A. Oliveira

Doutora em Comunicação, Cultura e Artes pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (UAAlg), em Portugal (2018), Jusciele é colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC/UAAlg) e do Laboratório de Análise Fílmica (Póscom/UFBA). Coeditora do livro *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas* (Sesc, 2020), atualmente desenvolve pesquisa sobre gênero nos cinemas africanos, notadamente musicais.

Lara Carvalho

Soteropolitana e atua como roteirista, diretora e pesquisadora audiovisual. É Doutoranda em Culturas de Imagem e do Som no Póscom da Universidade Federal da Bahia, onde também se fez Mestra e graduou-se em Produção Cultural. Recentemente lançou a primeira edição do livro digital “Cinema: substantivo feminino”, cuja edição foca em constelações de filmes latino-americanos dirigidos por mulheres.

Liliane Mutti

Cineasta e Doutoranda do PósCom/UFBA, com bolsa Capes/PROEX – Programa de Excelência Acadêmica, é Mestre pela Universidade Federal Fluminense (UFF), na Linha de Diversidade e Desigualdades Sociais e Mestre em Estudos de Gênero (Université Paris 8, Vincennes – Saint-Denis), com ênfase em estudos cinematográficos, autores pós-estruturalistas e pós-colonialismos.

Mateus Costa de Oliveira

Graduado em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura (UFBA) e Mestre no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporânea (Póscom), da Universidade Federal da Bahia, com dissertação intitulada *O impeachment de Dilma Rousseff no documentário: análise de aspectos internos de O Processo (2018), Democracia em Vertigem (2019) e Alvorada (2021)*. Também participa do Grupo de Pesquisa (an)arqueologias do sensível.

Morgana Gama

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA), com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior (Portugal), atualmente desenvolve pesquisa sobre a relação entre narrativas de tradição oral e os cinemas produzidos em África e suas diásporas ampliando resultados do pós-doutorado (PDJ - CNPq 25/2021). Coordenadora de produção do Cineclube Nanoak e integrante da Equipe Editorial da REBECA (Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual).

Renato Meira Filho

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na linha de Culturas da Imagem e do Som, da Universidade Federal da Bahia. Atualmente doutorando no mesmo programa, Renato desenvolve pesquisa sobre montagem cinematográfica, tendo como eixo de análise a construção das temporalidades em diferentes tipos de filmes documentários.

CRÉDITOS

CINECLUBE NANOOK

Ciclo VIII: Miradas

COORDENAÇÃO GERAL: José Francisco Serafim

IDEALIZAÇÃO: Inajara Diz

CONCEPÇÃO: Nanook/LAF

PRODUÇÃO

Coordenação de Produção: Morgana Gama

Assistência de Produção: Vítor Carlos Coroa Xavier e Sílvia Peixinho

Curadoria: LAF/Nanook

COMUNICAÇÃO

Planejamento de Comunicação: Morgana Gama e Vítor Carlos Coroa Xavier

REDES DIGITAIS

Social Media: Vítor Carlos Coroa Xavier

Newsletter: Sílvia Peixinho

DESIGN

Artes Gráficas: Vítor Carlos Coroa Xavier

Logotipo: Alfredo Villas-Bôas (Sebáh)

MESAS

Produção das Mesas: LAF/Nanook

Mediação: Mateus Costa (mesas 1 e 2); Morgana Gama (mesa 3) e Renato Meira (mesa 4)

Convidados: Liliane Mutti (mesa 1), Lara Carvalho (mesa 2), Jusciele Oliveira (mesa 3) e Francisco Alves Junior (mesa 4).

Cadernos do CINECLUBE NANOOK (v. 4, n. 2)

Produção Editorial: Morgana Gama

Transcrição e adaptações: Mateus de Oliveira (mesas 1 e 2) e Bruno Silva (mesas 3 e 4)

Revisão: Vitor da Costa Veloso

Diagramação: Renato Meira

AGRADECIMENTOS

José Francisco Serafim

Lara Carvalho

Morgana Gama

Jusciele C. A. de Oliveira

Mateus Costa de Oliveira

Francisco Alves Junior

Renato Meira Filho

Valérie Osouf

Diana Reis

Héloïse Godon

Vitor da Costa Veloso

Renato Damasceno

Bruno Silva

Saladearte Cinema da UFBA

Vítor Carlos Coroa Xavier

Haut et Court Doc

Sílvia Peixinho

Facom/UFBA

Liliane Mutti

Proext/UFBA

Cadernos do Cineclube Nanook é uma publicação semestral vinculada ao projeto de extensão *Cineclube Nanook*. O projeto é realizado pelo Laboratório de Análise Fílmica (LAF), grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA) e teve o apoio financeiro da Pró-Reitoria de Extensão (Proext/UFBA) por meio do edital PAEX-Doc 2024-2025.

Realização



Apoio Institucional



Apoio Financeiro

