

Cinema para aprender e desaprender

ABECEDÁRIO DE CINEMA

COM ALAIN BERGALA

ABECEDÁRIO DE CINEMA

Com Alain Bergala

GRUPO CINEAD/LECAV

Laboratorio de Educación, Cine y Audiovisual

Adriana Fresquet

Faculdade de Educação

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 2012/2019



Alteridade



ALAIN BERGALA

Alain Bergala es cineasta y fue profesor de cine en Sorbonne Nouvelle, Paris III; Lyon II e Rennes II. Aposentado, hoy dirige el departamento de Análisis de filmes en La Fémis (École National Supérieure des Metiers de l'Image et du Son). Fue redactor, redactor-jefe y director de colecciones en los Cahiers du cinéma de 1978 a 1988. Fue consejero del ministro de Educación, Jack Lang, durante los años 2000/2002, y diretor a partir de 2000 de la colección de DVD L'Eden cinéma. La realización de filmes y libros reflejan la indivisibilidad de su vida como profesor/cineasta.

O cinema é - sem dúvida - a forma de arte que imediatamente capturou a alteridade. Afinal, em um filme pode haver elementos que são completamente heterogêneos e diferentes. Era menos o caso na Pintura ou na Música porque o cinema captura a alteridade do mundo e a alteridade está frequentemente nos bons filmes e nos bons cineastas. O maior cineasta da alteridade é Rossellini que filma, por exemplo, uma estrela hollywoodiana, Ingrid Bergman, no mesmo quadro de uma criança pequena de Lille, que não compreende nem a linguagem nem nada. O cinema permite confrontar no mesmo quadro, no mesmo filme, coisas que são radicalmente heterogêneas. Então, é evidentemente muito importante também pelo cinema, quando se criança ou adulto, pode se fazer a experiência direta da alteridade.

Em um filme, por exemplo, um homem pode se identificar completamente com uma mulher, com o pensamento ou os problemas de uma mulher. Porém, na vida real é muito mais difícil. O cinema permite que nos coloquemos - é Serge Daney quem dizia isso - no interior do outro, o que na vida real é extremamente difícil. É por isso, que o cinema é extremamente importante para as crianças. Porque as crianças vivem em um mundo peque-

no (a casa, a família e a escola) e o cinema lhes dá acesso a experiências que eles não conhecem. Eles conhecerão talvez mais tarde - quando forem adultos, quando começarem a viver. Isso significa que o cinema permite às crianças ter uma ideia muito mais ampla da alteridade do que o seu próprio lugar na vida, que é pequeno dado seu nível da experiência. O que dizia, na França, Chefer: “O cinema nos dá na infância experiências que serão talvez as que se farão no futuro. O cinema nos fala de nós, de coisas que nós que não conhecemos ainda, mas que sabemos que são para nós e sabemos que são nossas.” Há filmes em que as crianças veem e compreendem, ainda que no momento sejam muito pequenas, que isso tem a ver com elas. Logo, é por isso que o cinema é extremamente formador, mas muito profundamente sobre a relação com o mundo que se pode ter.

Bom filme



LIBROS DEL AUTOR

- ❖ *Correspondance New-Yorkaise - Les absences du photographe. (Coautor Raymond Depardon)*
- ❖ *Ed. Cahiers du cinéma, 1981; Roberto Rossellini. Le cinéma révélé. Ed. Cahiers du cinéma, 1985;*
- ❖ *Coautor de Esthétique du film. Ed. Nathan 1983; Voyage en Italie de Roberto Rossellini. Ed. Yellow Now, coleção Long-Métrage, 1990; Europe 51 de R.Rossellini.Ed. CNC, Ministères de la Culture et de l'Education, 1993;*
- ❖ *Magnum Cinéma, Ed. Cahiers du cinéma, 1994; Maître d'oeuvre du livre Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Ed. Cahiers du cinéma, tomo 1, 1985, tomo 2, 1998;*

Quando eu era crítico no Cahiers du Cinéma, evidentemente, nós não parávamos de nos perguntar: “O que é um bom filme?”, “ Existem filmes, sobre os quais se pode afirmar, com certeza, que são bons filmes?”. Eu penso que sim. Há filmes medianos, medíocres, simpáticos, etc. Mas os bons filmes, que são cinema de verdade, são uma categoria que existe e que pode ser abordada com prudência.

Ser ou não um bom filme depende se esse filme se contenta somente em contar uma história ao expectador - o que é fácil, e para isso, o cinema não é necessário, pode-se escrever uma história – ou se há, ao mesmo tempo, uma história com personagens que existem e um mundo também. Um bom filme é aquele em que os personagens existem verdadeiramente, não apenas como suporte da narração, e em que o mundo em torno deles existe também. Já se pode dar esta primeira definição.

Um bom filme é, sobretudo, aquele que tem uma boa relação com seu expectador. Há filmes que tem uma relação com seus expectadores muito desagradável. São filmes, por exemplo, que nos obrigam a pensar uma determinada e que nos obrigam a

sentir uma determinada coisa. Um bom filme é aquele em que o expectador é livre, relativamente livre. Há a história que ele nos conta, e ao mesmo tempo, pode-se olhar para outras coisas, refletir. É um filme que deixa o expectador, um pouco livre, para percorrer o filme do jeito dele e olhar não apenas o que o cineasta lhe diz para olhar. Então, um bom filme é um filme que não faz uma pressão muito forte sobre o expectador, que não tenta obrigá-lo a sentir no mesmo momento, as mesmas coisas.

Um bom filme é também, evidentemente, um filme em que se sente que atrás do filme, há alguém. Sente-se que a história que nos é contada, é um homem e uma mulher que nos contam, com a sua personalidade, com o que eles são. Um bom filme não é um filme que apenas conta uma história. É alguém que tem um universo, alguma coisa dele e no filme, encontramos sua maneira de ver mundo e de pensar a vida, etc.

Bom, são muitos os critérios, mas se pode dizer que o bom filme existe.

Coletivo



LIBROS DEL AUTOR

- ❖ *Nul mieux que Godard, Ed. Cahiers du cinéma, 1999;*
- ❖ *L'Hypothèse cinéma (Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs), Ed. Cahiers du cinéma, 2002;*
- ❖ *Abbas Kiarostami, coleção Les petits cahiers, Cahiers du cinéma, 2004;*
- ❖ *Le cinéma comment ça va (Lettre à Fassbinder suivie de onze autres), coleção Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2005;*
- ❖ *Monika de Ingmar Bergman (Du rapport créateur créature au cinéma). Ed. Yellow Now, 2005;*
- ❖ *Godard au travail, les années 60, Ed. Cahiers du cinéma, dez. 2006;*

Há uma ideia que corre por aí - uma ideia absolutamente falsa - que diz que o cinema seria uma arte coletiva. Admite-se o fato de que para se fazer um filme é preciso uma equipe com muitas pessoas - como se a criação não fosse de uma única pessoa, mas uma criação coletiva. Tal proposição é evidentemente louca, isto é, no cinema, há muitas pessoas que trabalham no filme, mas apenas uma tem o filme na cabeça. Há apenas uma que, quando ela faz um plano, sabe como este plano depois vai voltar no filme.

A organização de uma filmagem profissional, na realidade, é como um exército muito rígido. Tem aquele que dá as ordens, que reflete, que tem o filme na cabeça, que é o diretor. E em seguida, as pessoas que estão a serviço do filme. Mas, é o oposto de uma criação coletiva. Em uma criação coletiva, cada um traz escolhas e criação em um sentido mais forte. O câmera e o iluminador, por exemplo, evidentemente, participam da criação, mas, na realidade, no ato de criação, apenas uma pessoa tem o filme na cabeça: o diretor. Ninguém além dele, no set, sabe exatamente qual o filme está na cabeça do realizador.

Essa questão do cinema como arte coletiva traz muitos problemas quando se faz cinema em contexto escolar, quando crianças ou adolescentes fazem um filme. Porque se ninguém toma as decisões, se ninguém tem as escolhas na cabeça, não é um filme. Para que seja um filme, é preciso que alguém, ao menos para cada plano, faça as escolhas. Uma pessoa fará isso. As escolhas não podem ser coletivas. Senão faz-se um filme banal; faz-se um filme mediano. Se as escolhas são feitas inteiramente por um grupo. Um grupo não pode ter ideias um pouco fortes, um pouco pessoais.

Sendo assim, administrar isso é muito difícil em situações pedagógicas. A melhor solução é de confiar, em um determinado momento, todas as escolhas a um aluno. Mas para um plano, para uma cena. Depois, será outro aluno e depois outro aluno. Pois é muito importante que em um determinado momento - mesmo em um filme restrito ao meio escolar - que alguém decida as escolhas.

Emoção



LIBROS DEL AUTOR

- ❖ *Godard au travail, les années 60, Ed. Cahiers du cinéma, dez. 2006;*
- ❖ *Mais où je suis? Coleção Atelier cinéma, Actes sud Junior et La Cinémathèque française, sept 2007;*
- ❖ *Luis Buñuel, coleção Grands cinéastes, Le Monde et Cahiers du cinéma, jan. 2008.*

A emoção é uma palavra muito perigosa para falar de cinema. Na França, por exemplo, havia um slogan, em um determinado momento, que dizia que o cinema é emoção e só isso. Isto é, a emoção era o valor absoluto dos filmes. Então, é claro que é muito perigoso porque há emoções que são indignas. Há emoções que são obtidas através do cinema, que são absolutamente, indignas.

Não é só porque há emoção que o filme será bom ou ruim. Existem filmes em que a emoção é obtida por meios tão desleais, o que resulta em uma emoção ruim. Quando se fala sobre emoção, é preciso sempre se perguntar como esta emoção foi obtida. Ela foi obtida através de chantagem ao expectador? É muito fácil fazer o expectador chorar. Mas não é porque o expectador chora que o filme é bom. Porque, afinal, os alemães que assistiam aos desfiles de Hitler choravam. Eles ficavam muito emocionados. Não se pode dizer que essa é uma boa emoção.

É verdade que no cinema há emoção. É verdade que é uma arte, na qual a emoção é muito importante. Mas, a emoção não pode ser um critério de julgamento nem de análise.

Escolha, disposição e ataque



FILMES DO AUTOR

- ❖ *Le mauvais oeil, curta-metragem, 1980; Faux-fuyants, longa-metragem, 1983. (Correalização*
- ❖ *J.-P. Limosin);*
- ❖ *Où que tu sois, longa-metragem, 1987;*
- ❖ *Incognito, longa-metragem, 1989;*
- ❖ *Pense a moi, longa-metragem, 1989;*
- ❖ *Le temps d'un retour, ensaio filmado em Marseille no século XIX, 67 min., 1991;*

Quando vemos como se faz um filme – no que diz respeito à duração - temos a impressão que todas as fases são diferentes; temos a impressão que escrever um roteiro não é de modo algum igual a filmar, que não é a mesma coisa que montar ou mixar; temos a impressão de que se recorre a gestos de criação totalmente diferentes. Minha hipótese é de que isto não é verdade. Minha hipótese é que, qualquer que seja o momento, o ano de fabricação de um filme, passa-se por três gestos de pensamento que são os mesmos.

No cinema, escolhe-se. Por exemplo, se fazemos uma cena em que duas pessoas estão na mesa de um café, nós vamos escolher a cor da mesa, se há um buquê de flores, se é em um restaurante. O cineasta escolhe se ele quer rosas ou se ele quer flores brancas ou vermelhas. O primeiro gesto é escolher coisas, objetos, cores. O cineasta decide, por exemplo, se a atriz neste dia, vestirá um vestido ou uma saia, uma roupa azul ou vermelha. Então, essa é a questão da escolha. Em seguida, o segundo gesto é o de dispor. Dispor quer dizer, vou voltar ao exemplo das duas pessoas que conversam em uma mesa de um café. Como o cineasta escolhe colocá-las na cena? Ele vai colocá-las, por exemplo, as-

sim, e eles se olharão deste modo? Ele vai colocá-las frente a frente? E se eles estão frente a frente, ele colocará a mulher aqui e o homem aqui, ou o contrário, a mulher aqui e o homem aqui. Então, isto quer dizer, que há um trabalho no espaço, de como se dispõem os elementos, os personagens ou os atores. E o terceiro gesto é o ataque. O cineasta colocou então a mulher aqui e o homem aqui, ele se coloca atrás da mulher e tem o homem à frente? Ou ele se coloca atrás da mulher e ele modifica? Ou ele se coloca de frente para os dois e ele tem os dois ao mesmo tempo deste modo? Logo, o gesto do ataque é múltiplo. Atacar é em primeiro lugar, escolher o eixo que se põe ponho a câmera, escolher a distância - eu me coloco perto ou longe de um personagem ou dos dois?

Nesse sentido, gestos de disposição e de ataque não estão separados no tempo. Isto quer dizer que o cineasta chega ao café e diz: Vamos filmar nesta mesa. Mas aqui onde ela está, não me agrada, nós vamos mudá-la de lugar. Então, ele muda a mesa de lugar. De depois ele diz: Você fica aqui, você fica ali. E depois, ele tenta. Ele procura um ataque e com este ataque, ele se dá conta que é preciso mudar a disposição. Isto quer dizer que os gestos de atacar e de dispor ocorrem ao mesmo tempo, isto é, o cineasta passa sem parar, no arranjo espacial, de um gesto a outro. Não se faz, primeiramente, a disposição e depois o ataque. Faz-se a disposição, tenta-se um ataque, muda-se novamente a disposição, muda-se novamente o ataque, e uma hora, funciona. Uma hora se diz que está bom, que é assim como eu quero, que funciona.

Sendo assim, esses três gestos - se refletirmos bem - podem ser encontrados na montagem. Na montagem também, é preciso escolher as tomadas. Se foram feitas seis tomadas, diz-se: é a terceira que eu quero. Depois, se escolhe outros planos, outras tomadas, e aí, começa-se a dizer: vamos colocar isto primeiramente, em seguida, aquilo. Portanto, na montagem, começa-se dispondo, escolhendo os planos, colocando-os em uma determinada ordem e depois, é o ataque. Quando um plano, por exemplo, é lento: Começa-se no movimento? Começa-se antes que o leitor fale? Começa-se enquanto ele está falando? Isto quer dizer que encontramos os mesmos gestos do ataque.

O mesmo ocorre desde a mixagem até o roteiro. De certo modo, porque quando se escreve as cenas, elas são escritas por inteiro. E depois, dizemos: “Ah, é demais”; “Vai ser chato”; “Eu vou cortar o início do diálogo.”; “Eu vou entrar na situação de maneira mais direta”. Logo, minha hipótese, minha teoria é que apesar de concretamente parecer ser muito diferente, na realidade, no cérebro, é a mesma coisa que funciona. São as mesmas atitudes, que fazem a cada momento, a fabricação do filme.



PELÍCULAS DEL AUTOR

- ❖ *Cesare Pavese*, coleção *Un siècle d'écrivains*, 47 min., 1995;
- ❖ *Les motifs de Fernand Léger*, 52 min., 1997. (Filme da exposição *Fernand Léger no Centro Pompidou*);
- ❖ *Les Fioretti De Pier Paolo Pasolini*, coleção *Un siècle d'écrivains*, 47 min., 1997. Transmitido pela rede nacional de televisão France 3;
- ❖ *Le cinéma, Une histoire de plans*, tomo 1, 47 min., 1998; tomo 2, 60 min., 1999;

Experiência

Se quisermos iniciar crianças no cinema, não se deve partir do saber; não se deve partir da cultura; não se deve partir da história do filme. É muito importante partir, primeiramente, da experiência direta da travessia do filme. Isto é, na experiência, existe saber. O fato de uma criança ver o filme, sobre o qual, por exemplo, ela não sabe nada. Nós não a preparamos para ver esse filme. Então, ela entra no filme. Atravessa o filme. E quando ela sai desse filme. Ela tem uma inteligência do filme. Ela tem a maneira pela qual ela compreendeu o filme. A maneira pela qual ela se emocionou. A maneira pela qual ela foi tocada pelo filme. As imagens que ela reteve, por exemplo.

Isto é, quando ela vê um filme de uma hora e meia, o que fica? Quais imagens a tocaram pessoalmente? É sempre a partir daí que é preciso partir. Se quisermos iniciar jovens ou crianças no cinema, é preciso sempre partir das suas experiências. A experiência da travessia do filme. Não se deve partir de ideias. Não se deve partir de conceitos. Chegaremos às ideias e aos conceitos depois.

Primeiramente, eles dizem. Cada um pode dizer, por exemplo, como ele viveu a travessia do filme. Em seguida, a partir disso, podemos perguntar aos alunos como foi para eles a travessia do filme. E a partir daí, podemos fazer pontes, analisar. E pouco a pouco, chegar às ideias. Mas, não se deve nunca partir das ideias. É preciso sempre partir de suas experiências.

Infância



PELÍCULAS DEL AUTOR

- ❖ *D'Angèle à Toni*, 35 min., 1998;
- ❖ *Bleu Méditerranée*, 52 min., 2000. (Filme da exposição *Les peintres et la Méditerranée* no Grand Palais);
- ❖ *Les belles endormies*, coleção *Les scénarios de l'art*, 26 min., 2000;
- ❖ *Les gisants et les morts*, coleção *Les scénarios de l'art*, 26 min., 2000;

O cinema tem, evidentemente, a ver com a infância - por muitas razões. Em primeiro lugar, a infância é o momento, em que as sensações são completamente novas e muito frescas. Quando envelhecemos, quando crescemos as sensações diminuem. Porém, quando vamos ao cinema, se o filme é bom, encontramos o frescor dessas sensações. É como se víssemos o mundo um pouco novamente como quando éramos crianças. Além disso, infância é também o melhor momento para encontrar o cinema. Há algo muito importante na infância: temos uma espécie de revelação do mundo através do cinema. Quando já somos adolescentes, quando já temos vinte anos, é um pouco tarde e o encontro com o cinema não é tão essencial, tão impactante.

Então, é por isso, que é muito importante que quando houver oportunidade tentemos fazer de modo que o encontro com o cinema aconteça quando as crianças são pequenas. Depois, fica guardado. Elas não se separam mais do cinema.

Interior



PELÍCULAS DEL AUTOR

- ❖ *La fenêtre, coleção Les scénarios de l'art, 26 min., 2002;*
- ❖ *Le kid, coleção Chaplin aujourd'hui, 26 min., 2002;*
- ❖ *Paris-Madrid allers-retours, coleção Cinéma de notre temps dedicada a Victor Erice, 2009.*

Eu não nasci em Paris. Eu não fiz meus estudos em Paris. E os parisienses tinham todos os filmes. Era muito fácil para eles ter acesso ao cinema.

Na região da Provença - eu sou da Provença, no sul da França - havia filmes - sobretudo na cidade de Aix-en-Provence. Nós líamos no Cahiers du Cinéma que havia muitos filmes bons, mas não podíamos ver, o que nos deixava frustrados. E, de fato, no final, ser cinéfilo no interior, mesmo com a frustração, era muito bom. Isto é, nós tínhamos uma vontade muito forte. Então íamos a Paris, quando podíamos. Na maioria das vezes, no entanto, nós não podíamos viajar 200 km de carro para ver um filme que quiséssemos muito ver.

Então, houve deste modo, uma cinefilia de interior na França. Muito importante, em relação aos que tinham tudo, aos que eram ricos de cultura, que eram os parisienses.



PRESENÇA NA UFRJ

❖ *NOVEMBRO 2008*

Participou do II Encontro Internacional de Cinema e Educação da UFRJ, no Fórum de Ciência e Cultura com uma conferência sobre a experiência de cinema com as escolas públicas de França no Projeto La Misión produto da parceria do Ministério de Cultura e de Educação.

SEÇÃO 9

Intuição

O cinema tem algo de específico sobre as escolhas da criação. Quando filmamos um plano - em uma ficção, por exemplo - há necessariamente uma parte lógica. Há sempre uma parte que é deduzida, já que se escolhe filmar determinado plano dada sua função no roteiro, na história. É uma questão de inteligência lógica. Neste momento, é preciso ver mais o homem do que a mulher? Depende da cena e do recorte em que se está.

Mas, se o cinema não é em geral apenas lógica, não é também apenas criação. Os verdadeiros cineastas, que acreditam na criação, tem necessidade também de - no momento em que eles fazem os quadros, em que eles decidem alguma coisa - confiar em suas vontades, suas intuições, seus desejos. Isto quer dizer que a parte da intuição é muito importante. Como um pintor que diz que o amarelo é necessário. Mas depois - quando ele coloca o toque com o pincel - não é mais lógica; é o corpo, é a vontade, é o toque. Assim é o grande cineasta. Em seu ato de criação, há sempre uma parte lógica - senão, não há filme, não há história - sem nunca haver uma renúncia à parte intuitiva. “Eu tenho vontade de filmar aqui, desse jeito, porque eu vou ver a luz nos cabelos”. Aí, não é mais lógica, é o sensível, é a intuição.

Kiarostami



PRESENCIA EN LA UFRJ

Dezembro 2008 (1/4)

Participou da I Mostra da Faculdade de Educação no MAM-Rio “Escola, infância e cinema: outras correspondências”, com uma palestra sobre os bastidores do evento “Correspondances” que inspirou a I Mostra Mirim de Minutos Lumière, onde crianças de diferentes estados e países enviaram um minuto Lumière com o objetivo de contar algo da sua infância e seu lugar para outras crianças.

Entrega el homenaje a Nelson Pereira dos Santos, padrino de la Escuela de Cine del Colégio de Aplicación de la UFRJ.

Kiarostami é um cineasta que tem uma relação muito forte com a infância e um cinema ligado às crianças. Já em seus primeiros filmes, os personagens principais são crianças, de idades diferentes. Para ele, fazer cinema é, primeiramente, voltar à infância e contar histórias do mundo visto pela criança, a percepção do mundo vista pela criança. Antes de fazer filmes de ficção, antes de fazer cinema, ele trabalhou muito em filmes pedagógicos. Ele era empregado de uma instituição educativa, que se chama Le Canum e ele fazia curtas metragens de uso pedagógico. Depois, pouco a pouco, ele começou a fazer filmes. Primeiramente, curtas metragens de ficção, e depois longa metragens de ficção e se tornou, hoje, um dos maiores cineastas do mundo.

Ele se interessou depois pelos adultos. Mas há sempre uma criança em seus filmes. Há sempre um personagem importante que é um menino ou uma menina em seus filmes, sobretudo, meninos, que dão, mesmo assim, outro ponto de vista da história. Mesmo que seja uma história de adulto. Por exemplo, no início de *Cópia Fiel*, há um encontro amoroso, mas que é visto pelo filho da mulher, que não concorda, que não entende que sua mãe está tendo uma relação. Temos, então, também o ponto de vista da

criança sobre uma história, que é uma história totalmente adulta.

Sendo assim, Kiarostami, por outro lado, é um verdadeiro pedagogo. Kiarostami, ainda mais hoje, não precisa fazer workshop, fazer ateliers, fazer pedagogia. Mas ele faz em vários lugares. Quando ele vai a um país, ele reúne umas vinte pessoas jovens e ele faz filmes com eles. Ele os inicia, guia-os. É uma grande paixão para ele. Ele faz um número inacreditável de filmes. Para ele, a pedagogia faz parte da sua vida. Mesmo quando ele tem muito dinheiro para fazer grandes filmes, isto é essencial para ele.

O que acontece é que, do ponto de vista da educação no cinema, *Onde fica a casa do meu amigo*, é, sem dúvida, para mim, o filme mais universal. Quer dizer, é um filme muito particular porque se passa em um vilarejo no Irã. Um japonês não tem nenhuma ideia do que é. Entretanto, é um filme que alcança todas as crianças, todas se identificam. Todas as crianças do mundo inteiro entendem. Eu mostrei esse filme no Japão, eu mostrei esse filme em países completamente diferentes. E ele sabe. Ele me disse um dia: “Foi o meu primeiro filme, mas foi o meu filme mais universal. Não conseguirei mais fazer um filme que seja tão universal”.

Pegando *Onde fica a casa do meu amigo*, temos a impressão de que é um filme muito simples, no qual não há nada, apenas uma pequena ideia de roteiro. Temos a impressão de que ele segue sozinho, que é muito fácil fazer. E, na realidade, há sempre simplicidade e um enorme mistério. Por exemplo, o que quer dizer este carpinteiro que o acompanha no

vilarejo durante a noite? Há sempre uma dimensão. A dimensão da história é muito simples, mas há sempre outra dimensão que é muito mais importante, que pode ser - no caso de *Onde fica a casa do meu amigo*? - uma dimensão meio mágica, meio secreta. E é igual em todos os seus filmes. Não é alguém que diz: “Olhem, eu vou contar uma história difícil”. É alguém que diz: “Olhem, eu vou contar uma pequena história, não é nada”. E, na realidade, ela tem um poder de evocação, de reflexão sempre muito grande. É o que faz com que ele seja um dos cineastas mais simples e mais misteriosos da história do cinema. E mesmo o último filme de Cannes, que parece muito simples, e, de repente, compreendemos que há uma virada. Compreendemos que estamos sob outro regime de pensamento.

Roteiro



PRESENCIA EN LA UFRJ

❖ *Novembro 2011 (2/4)*

V Encontro de Cinema e Educação da UFRJ, participou com uma palestra relatando a experiência do cinema nas escolas francesas e na Cinemateca francesa.

❖ *Dezembro 2011 (3/4)*

Primeira consultoria com Alain Bergala para o projeto de formación docente y de creación de escuelas de cine en escuelas de Educación Básica del grupo Cinema para Aprender e Desaprender.

Junio 2012 (4/4)

Segunda consultoría para evaluación de la marcha del proyecto.

O roteiro é uma questão bastante múltipla. Há cineastas que fazem um roteiro perfeitamente fechado, tudo está no lugar. E depois, na filmagem, eles tentam reproduzir exatamente o roteiro. Por outro lado, há cineastas que tem um roteiro também, mas que pensam que depois em função do que se passa na filmagem, em função do tempo, dos atores, em função de tudo isso, o roteiro fica um pouco aberto. Pode-se mudar mesmo o diálogo. Pode-se inventar mesmo coisas que não estavam escritas no roteiro.

Quando se faz um filme, com crianças, adolescentes ou estudantes, é preciso necessariamente ter um roteiro um pouco aberto. Porque se eles quiserem fazer um roteiro totalmente fechado, filmar exatamente o que foi previsto, frequentemente será impossível. Afinal, as condições em que eles trabalham, não são condições profissionais em que tudo está preparado, ajustado. Então é melhor dar a eles consciência disso previamente, dizendo algo como: “Nós escreveremos, mas depois podemos mudar em função de como acontecerá, em função dos atores, etc”.

Com alunos, a única solução é ter um roteiro um pouco aberto. Eles chegam ao cenário e eles veem coisas que eles não pensavam que iam encontrar. Eles ficam sensíveis à luz. Eles ficam sensíveis a tudo o que se passa e é preciso que eles tenham tempo para reagir a isso. Eles não devem chegar pensando que eles vão fazer exatamente o que estava escrito. Logo, na pedagogia, isso é muito importante.

Travelling



PRESENÇA NA UFRJ

❖ *Junho 2012*

Segunda consultoria ao Projeto Cinema para Aprender e Desaprender, onde foi gravado este abecedário.

No dia 30, o professor e cineasta ofereceu uma aula para os professores do Curso de Aperfeiçoamento de cinema na escola para professores de Ensino Fundamental, aberta ao público, na qual comentou todos os trabalhos produzidos pelos professores durante a parte intensiva do curso.

Ainda participou como convidado especial da Mostra de Ouro Preto, onde a Rede Kino: Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual organiza a parte pedagógica do festival.

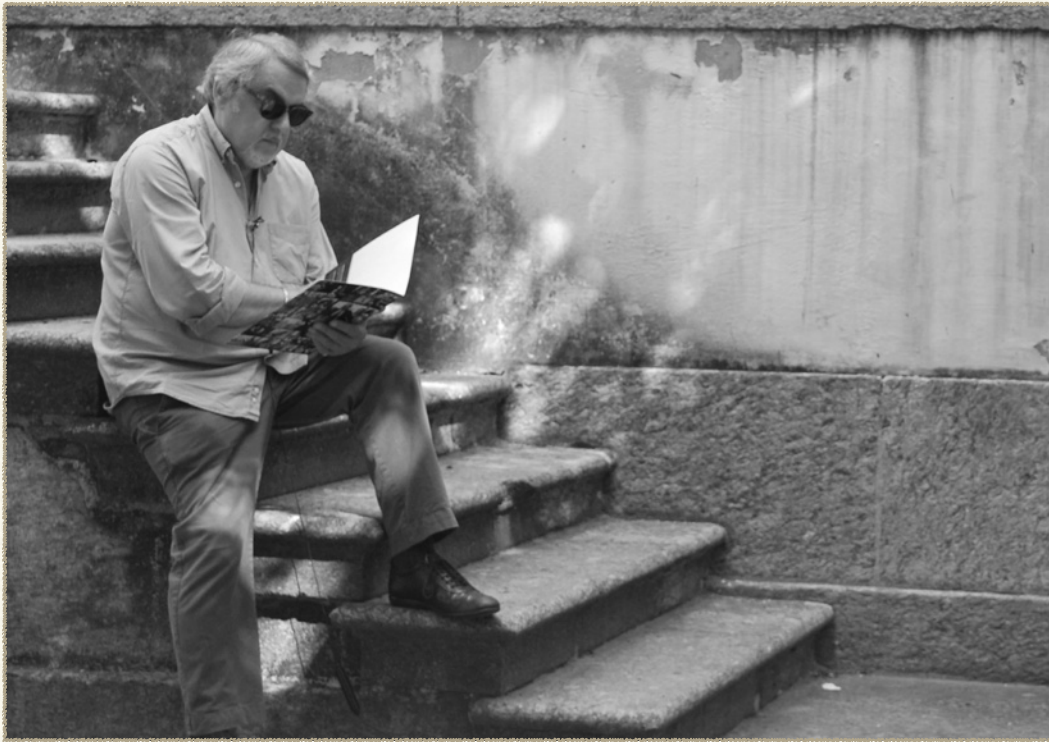
A palavra travelling é central em uma França célebre por todos os cinéfilos, todos os estudantes de cinema, todos os críticos. Jacques Rivette dizia que o travelling é uma questão de moral muito importante. Isto quer dizer que não há de um lado, a moral do roteiro e de outro lado, a estética, que seria independente do sentido moral. Então, o travelling ser uma questão de moral significa que a escolha de fazer um travelling é uma escolha que não somente estética, mas é também moral. Então, o fato de escolher um travelling em um dado momento se torna uma grande responsabilidade.

A frase vem de uma crítica de Jacques Rivette sobre um filme que se chama Kapo, que se passa em um campo de concentração. O personagem andava e iria se jogar em uma cerca elétrica para morrer. Nessa cena, então, cineasta fazia um travelling para fazer uma bela imagem da mão da atriz. Rivette dizia no Cahier du Cinéma que um cineasta que faz um plano assim é um cineasta infame, isto é, é um cineasta que se deve desprezar. Não temos o direito de fazer um movimento que termina em um belo quadro, se ele está filmando o horror. Sendo assim, há

algo que não vai bem e um plano assim é suficiente para julgar todo o filme.

A ideia do travelling como questão moral se fez então uma tradição do pensamento crítico na França. Não se considera que de um lado, há a estética, dizendo que é um bom filme, bem enquadrado, bem escrito e de outro lado, o conteúdo. A intenção com a qual se filma faz parte do conteúdo, não é isolável, separável do conteúdo em si. Trata-se de uma opção crítica muito forte. É muito importante, por exemplo, quando se está com estudantes de fazê-los entender que não há de um lado, um plano bonito e de outro, o conteúdo. Nós temos uma responsabilidade na escolha estética e na escolha técnica quando fazemos um filme.

Zoom



AGRADECIMENTO

Gostaríamos agradecer enfaticamente a generosidade e dedicação do professor e cineasta com o projeto, permitindo que através desse abecedário (disponível no site www.cinead.org) qualquer professor, estudante ou interessado possa ter acesso direto ao vídeo com legendas em português.

Desde que o zoom chegou como instrumento técnico, criou-se uma história bastante complicada do zoom na crítica, sobretudo na crítica do cinema. O zoom é uma invenção bastante recente na tecnologia do cinema. Ele foi considerado imediatamente como um recurso preguiçoso e para televisão porque os operadores-chefes ruins de televisão se posicionavam em um lugar e, ao invés de mudar, de procurar a distância, eles faziam isso com o zoom. Então, os cineastas que utilizavam o zoom não eram considerados cineastas ou eram cineastas ruins.

Depois grandes cineastas começaram a ter interesse em utilizar o zoom. Primeiro, Rossellini, que até fabricou um zoom para si mesmo. Enquanto o câmera olhava na câmera, ele ficava sentado e mexia o zoom, isto é, o câmera não sabia se Rossellini iria se aproximar ou se afastar em relação ao que havia em frente. Então era muito acrobático e difícil para o câmera e o focalista seguir o que Rossellini fazia de modo totalmente improvisado e intuitivo. Depois, Visconti, um grande cineasta italiano, também começa utilizar o zoom. De repente, o zoom adquiriu seu título de nobreza e se tornou algo que poderia ser utilizado por cineas-

tas considerados como autores e como pessoas que tinham uma estética.

Logo, o zoom nasceu inicialmente fora da estética do cinema e depois, ele acabou entrando na estética do cinema. Um exemplo muito bonito hoje é o aclamado cineasta coreano Hong Sang-soo. Quando ele começou a fazer cinema afirmava que utilizar o zoom estaria fora de questão; que apenas os cineastas ruins utilizavam o zoom. Porém, depois, em um filme que ele fez chamado Conto do Cinema, era necessário que houvesse dois filmes, isto é, no início, víamos um filme e percebíamos em vinte minutos que era um filme projetado na tela e depois acompanhávamos o expectador. A verdadeira história começava depois. Para fazer a diferença entre o filme projetado e o filme de fato no filme projetado que ele mesmo filmou, ele utilizou o zoom para dizer: vejam, é... Quando ele viu esse filme, quando ele viu os rushes, ele teve muita vontade de utilizar o zoom neste filme. E agora, em todos os filmes de Hong Sang-soo, há zoom, mas é um zoom que ele mesmo inventou. Por exemplo, ele filma quatro pessoas em uma mesa e ele utiliza um leve zoom, isto é, não é para capturar um grande plano, é apenas um movimento assim de atenção. Como se nos aproximássemos um pouco de um dos personagens de uma cena.

Então, com crianças, o zoom é muito perigoso. Utilizar o zoom em contexto escolar. Porque senão, colocamos o pé em qualquer lugar e depois dizemos: vamos ali com o zoom, vamos aproximar, recuar, isto é, o zoom é algo que não obriga que se pense o quadro. O zoom não obriga a fazer escolhas

para que se diga deste modo: eu quero que seja deste tamanho, logo, eu vou me colocar aqui, o que, evidentemente, em pedagogia é absolutamente indispensável. Logo, na pedagogia, é preciso desconfiar muito do zoom.



Créditos

Ideia original: Adriana Fresquet

Direção do vídeo: Adriana Fresquet e Clarissa Nanchery

Tradução: Marina Rodrigues

Revisão: Yasmin Marinho

Editoração: março 2013

Publicação: 2019

Colaboração na diagramação: Editora Booklink

