

# Sombras Elétricas

por André Renato

Edição 12

31 de março de 2023

## 9 filmes para conhecer o cinema israelense

Nunca canso de me surpreender com o como algumas palavras parecem envenenadas. Palavras cuja mera menção, no debate público, já ativa paixões aguerridas e opostas que travam ou interditam completamente a troca de ideias racional. *Judeu* sempre foi uma dessas palavras. Agora, nos últimos 72 anos, *Israel* tem sido outra. Isso para não falar em *Sionismo*.

Sinônimo de paraíso para uns e de inferno para outros, a realidade do que é o estado de Israel e do que significa o conceito de sionismo (para não dizer o conceito de judeu) costuma passar longe de muitos dos “debates” que se fazem sobre o assunto, tragicamente.

extremamente religiosa e conservadora na política, nos costumes.

A esquerda internacional costuma compartilhar do mesmo imaginário, porém, tomando-o em uma chave intransigentemente crítica - até mesmo preconceituosa: mudam-se as roupas, mas o velho espantinho do judeu capitalista ardiloso e conspiracionista continua sendo muito usado, tomando-se nada mais do que o cuidado mínimo em não se dizer mais “judeu” (pega mal), mas sim “sionista”. *Os protocolos dos sábios de Sião* (panfleto antisemita clássico que fez muitos estragos durante o século XX) ainda mostra a força de sua influência a cada vez que o

cismo se esmaga.

Mas a esquerda eu quero acreditar que não esteja além de qualquer possibilidade de esclarecimento. Israel é uma sociedade disputada a partir de seus próprios membros, como todas as sociedades. Existem israelenses judeus de todas as etnias (inclusive asiáticos e afrodescendentes, sem contar os judeus *mizrahim* - judeus “árabes” do Oriente Médio), que nasceram em Israel ou imigraram de todos os continentes (incluindo África, Ásia e América Latina), e ainda uma minoria numerosa (21%) de israelenses muçulmanos e cristãos. Existe uma extrema-direita israelense atroz; mas existe também uma esquerda progressista que luta contra os desmandos dessa

mero entreposto colonial-imperialista; mas também não é nenhuma “terra santa”. O sionismo, em sua origem, é o movimento de autodeterminação nacional do povo judeu em sua terra ancestral (direito humano de todos os povos); mas esse movimento só surgiu no momento histórico em que surgiu (final do século XIX) por causa do longo e ininterrupto histórico de perseguição e genocídio que os judeus sofriam (sofrem) na Europa - isso sem contar o Holocausto. Theodor Herzl, considerado pai do sionismo, dizia que se os europeus deixassem os judeus em paz por duas gerações apenas que fossem, não haveria necessidade de movimento sionista.

O pensador marxista Robert Kurz diagnostica (em *A guerra de ordenamento mundial*): **“a síndrome antisemita constitui a última e extrema reserva da ideologia de crise do sistema produtor de mercadorias moderno”**. Ou seja, o antisemitismo é cíclico, como são cíclicas as crises do capitalismo. Em outras palavras: quando o sistema dá errado, a culpa é sempre do judeu.

Mas e quanto às atrocidades cometidas contra os palestinos? Edward Said, um dos principais intelectuais palestinos, pode oferecer uma boa resposta: ele reconhece o sofrimento histórico judaico e sua autodeterminação nacional. Mas, enquanto palestino, ele afirma que só pode falar da experiência que os próprios palestinos têm da história judaica, a partir do que a história judaica significou para a experiência histórica palestina, o que leva o autor a dizer que os palestinos são as “vítimas das vítimas”. Essa dimensão fica clara, perturbadoramente clara, em *Valsa com Bashir* - que está em nossa lista.

Dicas de leitura:

1. **Minha terra prometida: o triunfo e a tragédia de Israel**, de Ari Shavit.
2. **Israel: uma história**, de Anita Shapira.



Valsa com Bashir (2008), Ari Folman

Na arena internacional, a direita (via de regra, cristã, particularmente evangélica) adota e protege Israel e sua população majoritariamente judaica (filossemitismo), segundo uma visão de mundo que revela mais a respeito dessa mesma (extrema-) direita cristã, do que a respeito de Israel e dos judeus que lá habitam, culminando no fenômeno que o pesquisador da UFF Michel Gherman chama de **“Israel imaginária”**: uma terra povoada exclusivamente por uma demografia branca de origem europeia, armada até os dentes,

discurso da esquerda vomita sumariamente expressões como o “lobby sionista”, ou “mídia sionista” etc.

Argumentar com a direita é inútil. O ótimo documentário *Til Kingdom Comes* (que está em nossa lista) revela explicitamente a “solução final” (nome que os nazistas davam ao seu projeto genocida) que a extrema-direita evangélico-fascista cristã planeja para os judeus e para a Israel judaica, por trás de todo o suposto apoio. Por isso, fascismo não se debate. Fas-

extrema-direita. Vale o mesmo para a população judaica na diáspora: muitos são sionistas, mas muitos não o são. Muitos são de direita, e muitos são de esquerda (incluindo a esquerda sionista, que defende a existência de um estado palestino viável ao lado do estado israelense). Nenhum grupo social, etnia, nação ou estado nacional pode ser reduzido a caricaturas monolíticas.

Israel, como todo estado nacional, é uma entidade complexa e contraditória. Não é um

## 1. *Diary 1973-1983* (Israel, 1983), dir. David Perlov

**David Perlov: a vida é relevante**

*Lirismo intimista e sensibilidade social no monumental "Diário (1973-1983)" do cineasta brasileiro-israelense que ainda precisamos descobrir.*

(Texto originalmente publicado no portal *Cineplot* em 2021.)

Pouco conhecido no Brasil, mas reconhecido internacionalmente, David Perlov (1930-2003) nasceu no Rio de Janeiro e foi logo levado para Belo Horizonte, onde passou uma infância difícil: o pai abandonou a família e a mãe, analfabeta, sofrendo de doença psiquiátrica e amargando pobreza extrema, não terá muitas condições de criar David e o irmão, que, no dia-a-dia, ficarão sob os cuidados de Dona Guiomar, uma mulher negra filha de escravos que será sensivelmente homenageada pelo cineasta no seu *Diário (1973-1983)* – um potente ensaio cinematográfico que é a sua principal realização.

O avô paterno resgata David adolescente e o traz a São Paulo, onde passará por bons colégios e desenvolverá talento

para o desenho e a pintura, estudando no MASP (Museu de Arte de São Paulo) e tendo aulas com o ícone modernista Lasar Segall (1889-1957). Começa a se envolver com o grupo DROR, formado por jovens judeus socialistas (David é judeu por parte de pai e de mãe), no final dos anos 1940, onde conhecerá intelectuais judeus que se tornarão influentes na esquerda brasileira, dentre eles Alberto Dines, Bernardo Kucinski e Paul Singer.

No mesmo movimento, ele conhecerá a futura esposa Mira, eterna companheira, que terá um papel essencial no Diário, à frente e atrás da câmera (como produtora). Com apoio financeiro da Agência Judaica (organização internacional que promove a emigração de judeus para Israel), Perlov irá primeiramente para Paris, onde prosequirá seus estudos em artes plásticas, e depois, para Israel, onde se instalará definitivamente – embora nunca tenha deixado de se sentir e se expressar como um eterno desterrado.

O grande ponto de inflexão em sua vida e carreira, para o inestimável benefício da sétima arte, se dá na capital

francesa: David se apaixona irreversivelmente pelo cinema ao ver *Zero de Conduta* ("Zéro de Conduite", 1933), de Jean Vigo. Conquistará espaço no meio e trabalhará com Henri Langlois e Joris Ivens, um dos grandes mestres do cinema experimental de vanguarda. Em 1957, sai o primeiro curta-metragem de autoria própria, em formato de animação: *Tia Chinesa e Os Outros* ("Tante Chinoise et Les Autres").

Já em Israel (1958), David realiza mais alguns curta-metragens, dentre os quais o principal é *Em Jerusalém* ("B'Yerushalaim", 1963), fonte de choque entre o artista e as autoridades do país, que o colocam em ostracismo, deixando-o sem trabalho por bastante tempo – à exceção do cargo de professor de cinema que assumirá na Universidade de Tel-Aviv. Fiel a uma perspectiva humanista e multiculturalista, além de nunca abandonar a forte sensibilidade (socialista) contra as desigualdades econômicas e sociais, o filme traz um registro da vida mais cotidiana da cidade histórica, em toda a sua diversidade, incluindo tensões e contradições, em tom lírico e inspirado pela linha documental do cinema *vérité*.

Foi o suficiente para desagradar as expectativas oficiais, que então promoviam o estabelecimento de uma cinematografia nacional de caráter épico e triunfalista, inspirada no realismo socialista soviético, coadunando-se com os esforços de legitimação, consolidação e rápido desenvolvimento do recém-formado país (1948). O grande número de imagens de mendigos nas ruas provocou pedidos de censura, negados pelo próprio primeiro-ministro Levi Eshkol, dizendo que "apesar de haver mendigos suficientes para dois longa-metragens, (...) sua exibição vale a pena".

Perlov ainda exercita a veia provocativa ao incluir, no filme, um depoimento da poeta Zelda Mishkovsky, dizendo que "segundo a lenda", quando o Messias vier, "estará vestido como um mendigo". Hoje, *Em Jerusalém* é considerado um dos marcos fundadores do cinema israelense. Entrando nos anos 1970, David filma menos do que gostaria e, muitas vezes, não filma o que gostaria: sua produção se compõe de filmes comissionados e do longa-metragem de ficção *The Pill* ("Ha-Glula", 1972), uma "fantasia burlesca".





## 1. *Diary 1973-1983* (Israel, 1983), dir. David Perlov

A considerar o depoimento dado no *Diário*, o cineasta nutre grande afeição pelo longa, mas ressentido-se da sua recepção negativa, fruto de incompreensão, segundo o artista.

É nesse contexto de frustração que, em 1973, ele inicia o projeto ultra-pessoal e absolutamente independente do *Diário*, sua obra-prima, declarando, já na abertura: “Maio, 1973. Compro uma câmera. Quero começar a filmar por conta própria e para mim mesmo. O cinema profissional já

mais adiante. David também registra, sempre com uma perspectiva crítica, eventos políticos importantes do país que adotara como residência (e onde nasceram as suas filhas), particularmente a guerra do Yom Kippur (1973), a ascensão da direita israelense ao poder (1977) e a guerra do Líbano (1982).

Difícilmente, David filma a si mesmo e, quando isso acontece, vemo-lo através do espelho, sempre segurando a câmera de 16mm. Ao visitar um amigo de infância em São

Paulo, em 1983, este lhe diz que não mudara nada, “a mesma simpatia”; ao que o cineasta responde, brincalhão: “também, com esta câmera na cabeça, como uma máscara...”

Buscando investigar a realidade pura, no formato franco do “diário” (talvez o mais franco – ou mais iludido – de todos os formatos literários): a realidade pura do mundo e do ser – o seu próprio ser individual, sua família, sua memória – o artista não logra livrar-se da imagem simbólica da máscara / persona, inerente a todo fazer artístico, fazer performativo que invariavelmente trará um dado de falsificação, de ocultação ou fingimento (elemento ensaístico de que tratarei mais adiante).

A ideia de filmar “para si mesmo” revela-se na maneira como os registros foram se acumulando, sem receber maiores cuidados com edição nem com a emblemática narração em off do próprio diretor que caracteriza a forma final com que *Diário* foi lançado, somente em 1988, dividido em seis partes de aproximadamente uma hora cada, para exibição no *Channel 4* da Inglaterra – que decidira financiar o projeto em 1982 (tal apoio garantiu a realização das

Sem reivindicar para si qualquer indício de pensamento metafísico (mas sem deixar de expressá-lo com grande poesia e reverência ao descrever cinematograficamente outras pessoas: a reza da “ave maria” católica, recitada por senhoras lisboetas na sexta parte do filme atesta isso), o cinema de David Perlov é, não obstante, dos mais espiritualizados.

É um cinema animado por uma espécie de panteísmo materialista, como disse um crítico a respeito da poesia de Alberto Caero, heterônimo de Fernando Pessoa. Fé não na divindade que deixaria a sua “assinatura” no design do mundo (como crê o católico André Bazin), mas no caráter arrebatadoramente fascinante, encantatório das coisas em si, por si próprias (para o bem e para o mal, para o belo e para o grotesco), identidade marcadamente sublime do próprio mundo, do próprio ser, como características de uma natureza intrínseca que nos faz perder as palavras ao tentar capturar o poder de maravilhamento que exerce em nós; daí, nós as chamamos “divinas”, na falta de outra expressão, mesmo sabendo (ou crendo) não advirem de nenhum poder metafísico.

Este cinema de amor singular pelo real mais simples, reduzido aos componentes mais fundamentais do cotidiano, este cinema quase impressionista é devoto de uma fotogenia, de um deslumbramento pelas coisas, como se vistas pela primeira vez. Essa demanda quase sagrada pela fotogenia animou boa parte das primeiras vanguardas cinematográficas (1ª metade do século XX): de fato, ali as coisas estavam sendo vistas pela primeira vez, pelo menos vestindo-se a “máscara” da câmera. Para Luis Delluc, a fotogenia é “esse aspecto poético extremo dos seres e das coisas e das almas que acresce sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica”.

Não há como não se lembrar da *Chuva* (“Regen”, 1929) de Joris Ivens, ao vermos Perlov filmar as ruas de Tel-Aviv sob chuva, confessando que prefere dias chuvosos a dias ensolarados. O mesmo Joris Ivens de quem, repetimos, David fora colaborador em Paris e



não me atrai mais. Para buscar algo diferente, quero me aproximar do cotidiano. Principalmente do anonimato. Leva tempo para aprender a fazer isso.”

Pelos próximos dez anos, Perlov filmará, buscando o máximo de espontaneidade, em um misto de cinema direto e cinema verdade, o cotidiano de sua esposa Mira, as duas filhas gêmeas Yael e Naomi, amigos diversos e a paisagem urbana de Tel-Aviv, Paris e São Paulo, principalmente (dentro outras localidades), especialmente através do enquadramento interno de janelas: do seu apartamento em Tel-Aviv, de automóveis, de trens etc. – *leitmotiv* importante que discutirei

Paulo, em 1983, este lhe diz que não mudara nada, “a mesma simpatia”; ao que o cineasta responde, brincalhão: “também, com esta câmera na cabeça, como uma máscara...” Buscando investigar a realidade pura, no formato franco do “diário” (talvez o mais franco – ou mais iludido – de todos os formatos literários): a realidade pura do mundo e do ser – o seu próprio ser individual, sua família, sua memória – o artista não logra livrar-se da imagem simbólica da máscara / persona, inerente a todo fazer artístico, fazer performativo que invariavelmente trará um dado de falsificação, de ocultação ou

partes 5 e 6). Em Israel, a primeira exibição aconteceria ainda mais tarde, em 1989, no Museu de Tel-Aviv. Antes disso, apenas um episódio “piloto” (composto por fragmentos retirados do período entre 1973 e 1978) fora exibido na TV israelense, em 1977 ou 1978.

*Diário* é uma realização cinematográfica que alia a fé (pois não se trata de outra coisa) na potência ontológica do real, a fé de Cesare Zavattini na epifania do real, à fé na potência igualmente epifânica do tempo, da pressão do tempo dentro do plano, no dizer fervoroso de Andrei Tarkovski.

## 1. *Diary 1973-1983* (Israel, 1983), dir. David Perlov

que, na parte 5 do seu *Diário*, será visitado, filmado e entrevistado na mesma Paris, com um senso de amizade e veneração comoventes. Já entrando na terceira década do século XXI, parece difícil emular e fazer compreender essa visão ingênua (pura) das coisas, dos seres e do cinema. Vivemos a civilização da imagem reproduzida, manipulada e banalizada ad nauseam. A imagem que parece ter valor somente enquanto instrumento retórico, o que nos leva a outro ponto central da poética cinematográfica de David Perlov, complementação do seu amor pela realidade cotidiana.

Na primeira parte do *Diário*, há um trecho que condensa o corpo e a alma do projeto, da arte e da visão político-social de Perlov. Ao falar (sempre com voz em off) sobre o documentário que tinha realizado a respeito de uma viúva cujo marido fora vítima na guerra do Yom Kippur e que fora exibido com grande sucesso na TV do país, ele nos lembra da conversa que teve com jornalistas:

“Outra repórter me pergunta por que fiz a cena das crianças na chuva com um fotógrafo local. ‘É irrelevante’, ela disse. Eu respondi: ‘Eles vivem lá, é a vila deles.’ Filmes só servem para mostrar uma ideia? Filmar a vida é irrelevante? Eles só pensam em ideias e não veem a vida. (Enquanto o cineasta nos conta isso, vemos uma filmagem feita por ele mesmo dessa cena, lembrando um making of.)”

A sensibilidade social demonstrada por Perlov aparece de modo patente nas filmagens que faz em cidades brasileiras (São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte); particularmente, procurando registrar o trabalho cotidiano de empregados e empregadas domésticas dos seus amigos (estes são, no geral, intelectuais, empresários e profissionais liberais de classe média alta). Motoristas, babás e faxineiras que cuidam dos bens e filhos dos patrões como se fossem seus próprios (não são e jamais o serão, sentença-nos em tom de lamento o diretor).

Particularmente angustiadas são as imagens de faxineiras praticamente penduradas

do lado de fora de janelas de edifícios muito altos, para limpá-las, sem qualquer equipamento de proteção. Também simbólico é o momento em que Perlov filma e nos apresenta um amigo seu de BH, em sua própria residência (bastante luxuosa), sociólogo “daqueles que tentam resolver os problemas dos operários de forma moderna”. Na sequência, ele nos mostra a empregada (negra) da casa (grande), embalando taças finas junto de um menino (igualmente negro, talvez o filho dela). Aqui, o cineasta dispensa qualquer comentário. O poder da imagem fotogênica, da vida filmada em si mesma, encadeada na montagem com outras imagens igualmente significativas, fala por si só. Cinema puro.

Essas cenas, junto de um número grande de panorâmicas e planos gerais valiosíssimos do cenário urbano de grandes capitais brasileiras nos anos 70 (principalmente São Paulo), em plena ditadura militar, fazem com que David Perlov seja um patrimônio inestimável também do cinema brasileiro – patrimônio este que ainda espera o devido reconhecimento. *Diário* é uma manifestação exemplar das múltiplas interconexões entre a experiência individual e a coletiva. Sim, porque não se trata simplesmente de “contexto” histórico, político ou social. Mas sim a própria vida, filmada por causa da

inquestionável relevância que possui em sua dimensão também coletiva.

No entanto, a vida individual e a vida coletiva, o eu individual e o eu coletivo (incorporando o outro e instituindo o “nós”), são constituídos cada um precisamente através da necessária relação que possuem, intermediada, enquadrada e simbolizada pela figura da janela – motivo recorrente no *Diário* de Perlov. Ilana Feldman, em artigo sobre o cineasta (*As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política*), explica melhor essa relação:

“A partir de uma vasta história, atravessada por diversos domínios, a janela pode ser pensada como elemento constitutivo da modernidade, assim como modo privilegiado de subjetivação, como se a subjetividade moderna tivesse sido estruturada tal como uma janela. Segundo o filósofo e psicanalista Gérard Wajcman (2004), ao instaurar um limite entre o mundo interior, resguardado, e o mundo exterior, aberto ao olhar, a janela teria inventado o espaço da intimidade e do cultivo subjetivo. Nos diários de Perlov, a janela deixa assim de ser uma metáfora já banalizada, que diria respeito a uma “ontologia” do cinema e da representação clássica, para tornar-se – no âmbito de um regime não mais representativo, mas performativo – um umbral, borda ou fronteira que, ao separar o eu e o mundo, a domesticidade e a alteridade, a solidão

e a comunhão, torna-se a condição mesma dessa relação.”

Esse aspecto performativo nos leva a compreender o *Diário* para além da dimensão banal do documentário, aproximando-se do ensaístico, do filme-ensaio. O performativo nasce da experiência, e aqui Adorno talvez concordasse que o ensaio (literário, de que trata) é uma modalidade discursiva que também se identifica a uma janela, tal qual a câmera de Perlov, condicionando a relação entre o eu e o mundo, a partir da experiência:

“A relação com a experiência (...) é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica.” (ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*)

Noel Burch, em *Práxis do Cinema*, identifica duas categorias de temas preferenciais no cinema de não-ficção, que influenciam a própria construção formal dos filmes: temas de “meditação” e temas de “ritual”. No caso do “filme-meditação”, elenca como exemplos pioneiros os curta-metragens de Georges Franju, *O Sangue das Bestas* (“Le sang des bêtes”, 1948) e *Hotel dos Inválidos* (“Hôtel des Invalides”, 1951). Cabe lembrar que Perlov exhibe o primeiro aos seus alunos na Universidade de Tel-Aviv, e sua câmera-diário nos mostra





## 1. *Diary 1973-1983* (Israel, 1983), dir. David Perlov

algumas cenas bastante desconcertantes deste curta clássico.

Em ambos os filmes, o tema seria “ativo”, um “desenvolvimento”, uma “interpretação”, segundo Burch. Portanto, não seriam meramente documentários:

“Seu objetivo era expor teses e antíteses através da própria tessitura do filme; tinham forma de meditação; os conflitos “ideológicos” contidos no “motivo” (*thème*) eram seus temas (*sujets*); e, o que é mais importante, desses conflitos nasceram estruturas.”

Os seis episódios de *Diário* estão carregados desses conflitos e dessas estruturas dialéticas expressos na própria forma do filme (fotografia e montagem). Às vezes, dentro do plano: o motorista “Fininho” (em São Paulo), posando ao lado da sua ferramenta de trabalho, o carro de luxo do patrão, ostentando uma postura orgulhosa como se o automóvel fosse seu; ou a transeunte em Paris, parada em frente a uma árvore sobre a qual fora fuzilado um cidadão judeu durante a ocupação nazista, sem fazer a menor ideia desse fato.

Outras vezes, no encadearmento de planos e seqüências – o poder discursivo da montagem: o sofrimento das vítimas das guerras, seja do lado de Israel, seja do lado dos seus inimigos; as guerras do Yom Kippur e do Líbano e os protestos nas ruas contra elas; a ascensão da direita israelense ao poder e os protestos que provocou em partidários da posição oposta no espectro político; e, principalmente (esta talvez seja a cena mais política e socialmente expressiva de todas as seis horas de filme), a montagem entre planos da empregada doméstica trabalhando junto do próprio filho na ampla e luxuosa casa do sociólogo amigo do diretor e planos do dono da residência percorrendo com desinibição e intimidade os espaços do imóvel.

Assim, o elemento meditativo de certa categoria de “documentários” pode ser encontrado com profusão no *Diário* de Perlov e é um dos elementos que constituem o caráter ensaístico de muitos filmes de não-ficção, sempre

ancorados na experiência imediata. Quanto ao “cinema ritual”, na acepção de Burch, este teria sua fonte de inspiração nas vanguardas europeias da década de 1920, encontrando desenvolvimento efetivo no cinema experimental norte-americano do pós-guerra (Maya Deren, Kenneth Anger, Stan Brakhage):

“(…) tinham um caráter ritual, explorando com uma felicidade sem igual as possibilidades formais implícitas em uma tal abordagem, usando e abusando das possibilidades de desorientação espacial através da montagem.”

Desorientação espacial através da montagem não é algo que talvez possamos encontrar no *Diário*; no entanto, a reverência ritualística com que Perlov maneja sua câmera é claramente tributária da primeira vanguarda cinematográfica, particularmente Joris Ivens (de cuja influência já tratamos) e Dziga Vertov, o grande cineasta da realidade cotidiana das ruas em sua mais gloriosa epifania (que David cita nominalmente em seu filme).

Voltando ao performativo e aprofundando-o, toda a estrutura do *Diário* se sustenta a partir do encontro entre o eu (Perlov) e o outro, o mundo – para começar, a sua própria família. É importante lembrar que o cineasta não é uma presença “invisível”: ele e sua câmera-máscara estão sempre interagindo com o meio; embora raramente ouçamos a sua voz dentro das cenas, os seus comentários e a sua narração em off definem e organizam todas as relações construídas. A performance do eu-autor-cineasta ao “documentar” a realidade a partir de sua própria experiência dela, interagindo com ela, é algo com que estamos acostumados nos filmes-ensaios de Agnès Varda ou Chantal Akerman (nesta última, principalmente as relações entre identidade e geografia – uma das preocupações centrais também nos diários de Perlov).

Timothy Corrigan (*O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*) define o



filme-ensaio como:

“(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador.”

Tal “subjetividade expressiva”, incorporada em uma perspectiva de primeira pessoa (muitas vezes, a do próprio cineasta), é um dos elementos mais típicos do filme-ensaio.

A ênfase na enunciação de um sujeito que segue buscando a si próprio, construindo-se – e se desconstruindo – ao longo dos “encontros experienciais” faz com que o filme-ensaio adquira uma estrutura e progressão complexas, se formos compará-lo com as narrativas tradicionais (aquelas com fortes marcas de subjetividade), ou com os documentários tradicionais.

O eu ensaístico que se coloca diante da experiência não apresenta qualquer traço de passividade; ele age, declara, afirma e se autoafirma, mas também questiona e se autoquestiona, testando-se, fazendo-se, desfazendo-se e refazendo-se através da experiência – seja esta de ordem subjetiva: o desejo, a reflexão e, no caso mais particular de David Perlov, a memória (a infância e adolescência passadas no Brasil, a lembrança dolorosa da mãe e carinhosa da “mãe de criação”, Dona Guiomar; a lembrança dos anos de juventude passados em Paris) e a identidade individual (em suas bases familiar – incluindo-se aí os amigos – e

nacional); ou de ordem objetiva, também fortemente presentes no *Diário*: as experiências históricas, políticas, sociais. O pesquisador arremata:

“(…) os filmes-ensaio pedem aos espectadores que experimentem o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o encontro mediado do pensar o mundo, como um mundo experimentado por meio de uma mente pensante. (...) O pensamento ensaístico se torna a reformulação necessária da experiência subjetiva nos interstícios mutáveis que definem a própria experiência humana.”

Essa é, no final de tudo, a contribuição maior do artista e do professor David Perlov: um convite para que também nós experimentemos a vida, o ser, o mundo. A vida não é irrelevante. Jamais será.

## 2. Comando Delta (*The Delta Force*) (EUA / Israel, 1986), dir. Menahem Golan

O israelense Menahem Golan (1929-2014) é um cineasta saído da mesma forja de José Mojica Marins (1936-2020): autodidata, dono de uma visão de mundo ingênua que mal se pode chamar de esclarecida, e com um amor pantagruélico pela Sétima Arte em cujo dicionário não consta a palavra “excesso”. Entre os anos 60 e 70, dirigiu diversos filmes em sua terra natal, dentre os quais o principal é *Operation Thunderbolt* (1977), baseado no caso real, ocorrido apenas um ano antes, do avião de passageiros sequestrado por militantes da

dois passageiros e um militar israelense (Jonathan Netanyahu, irmão de Benjamin Netanyahu, atual primeiro-ministro israelense). É um filme raro de se encontrar, mas, se você conseguir acesso a ele, veja - o casal central de terroristas alemães é interpretado pelos ótimos Klaus Kinski e Sybil Danning. *Operation Thunderbolt* serviria de livre inspiração para Golan realizar *Comando Delta* nos EUA, alguns anos mais tarde.

Entrando na década de 80, Menahem Golan se junta ao seu primo Yoram Globus e

Menahem também dirigiu alguns (o orçamento aumentaria com o sucesso da produtora ao longo dos anos, a ponto de contratarem até mesmo diretores consagrados como Jean-Luc Godard, que fará *King Lear* em 1987). Os filmes da Cannon são um dos emblemas mais marcantes da cultura pop dos anos 80, distribuídos no Brasil pela igualmente lendária América Vídeo em VHS, e sujeitos a incansáveis reprises na TV aberta. A história da produtora é contada em dois emocionantes documentários: *Electric Boogaloo - the wild, untold story of Cannon films* (2014) e *The Go-Go Boys - the inside story of Cannon films* (2014).

Grandes clássicos da companhia: *Stallone: Cobra* (1986) e *Falcão, O Campeão dos Campeões* (1987), ambos com Silverster Stallone; *Mestres do Universo* (1987), com Dolph Lundgreen; *American Ninja* (1985), com Michael Dudikoff; *Desejo de Matar 3 e 4* (1985 e 1987), com Charles Bronson; *Braddock, O Super-Comando* (1984), com Chuck Norris; *O Grande Dragão Branco* (1988), que lançou Jean-Claude Van Damme.

E. é claro, *Comando Delta*, com Chuck Norris e Lee Marvin.

A primeira hora do filme, passada dentro do avião sequestrado por terroristas árabes, traz uma tensão magnífica dirigida por Menahem; depois, quando é convocada a equipe de *black ops* comandada

por Norris e Marvin, passa a dominar uma ação eletrizante que caracteriza a Cannon e o cinema de ação hollywoodiano dos anos 80. Assista desarmado, divirta-se: não se preocupe com detalhes de verossimilhança.

É um alerta ideológico: o filme assume descaradamente o ponto de vista da direita reacionária, que é a visão de mundo adotada por Menahem Golan em sua vida e carreira. Sim, *Comando Delta* é um exemplo clássico do cinema de direita; mas não aquela direita digna, nobre, serena e estoica de Clint Eastwood; e sim, a direita histórica, beligerante, paranoica, conspiracionista, xenófoba, racista. De fato, *The Delta Force* é um dos filmes mais reacionários dos anos 80: os bons, belos, morais e civilizados são os estadunidenses, israelenses, brancos, judeus ou cristãos; os maus, feios, sujos e selvagens são os “árabes” de pele escura, o terceiro mundo. Tudo aqui são caricaturas monolíticas, não há espaço algum para matizes.

O leitor poderá dizer: “mas André, como você pode recomendar um filme desses, ainda mais hoje em dia?” Eu apenas respondo que, se o mundo de hoje (inclusive boa parte da cinefilia de esquerda) recebe de braços abertos o libelo fascistoide que é a franquia *Top Gun* (1986 e 2022), então pode receber também o cinematograficamente empolgante *Comando Delta*.



esquerda ultra-radical alemã em parceria com grupos terroristas palestinos e levado a pousar no aeroporto de Entebbe (Uganda); então, as FDI (Forças de Defesa de Israel) enviam, em segredo, um time de comandos de elite para resgatar os passageiros; morrem na ação todos os terroristas,

esquerda ultra-radical alemã em parceria com grupos terroristas palestinos e levado a pousar no aeroporto de Entebbe (Uganda); então, as FDI (Forças de Defesa de Israel) enviam, em segredo, um time de comandos de elite para resgatar os passageiros; morrem na ação todos os terroristas, mudam-se para os EUA, onde fundam a lendária produtora *The Cannon Group*, a qual toma Hollywood de assalto com o sucesso estrondoso e inesperado de seus filmes de ação de baixo orçamento, sempre produzidos por Globus e Golan - sendo que

## 3. O Dia do Perdão (*Kippur*) (França / Israel, 2000), dir. Amos Gitai

Amos Gitai é o mais conhecido e reconhecido cineasta israelense no exterior, em atividade há quase 50 anos (embora Nadav Lapid talvez já esteja lhe tomando a posição). Este filme se passa na Guerra do Yom Kippur (“o dia do perdão”, feriado religioso judaico) em 1973, quando Egito e Síria lançaram um pesado ataque militar contra Israel (veja a recente minissérie *Valley of Tears*, de 2020, na HBO).

Porém, muito longe da espetacularização bélica, ou sequer de qualquer cena de

batalha filmada diretamente, o foco de Gitai se concentra em dois amigos que servirão nas FDI como socorristas, resgatando mortos e feridos do campo de batalha. Gitai não está preocupado em narrar, descrever ou dissertar: sua câmera, em longos e fluidos planos-sequência, busca acima de tudo contemplar, sugerindo uma meditação sobre os horrores inomináveis da guerra, de toda guerra.

Muitos filmes de guerra, por mais críticos que sejam, correm o risco de fetichizá-la e

estimular sentimentos heroico-bélicos, através da própria forma cinematográfica. Amos Gitai não faz isso, absolutamente. *O Dia do Perdão* não é um filme agradável de ver, de maneira alguma, nem mesmo segundo uma estética do grotesco ultra-realista. O que fica com o espectador é o mal-estar, apenas. Um mal-estar do qual será difícil você se livrar depois. Essa é a função maior da arte.





## 4. *Valsa com Bashir*

(Alemanha / Austrália / Bélgica / EUA / Finlândia / França / Israel / Suíça, 2008), dir. Ari Folman

Neste ensaio em animação, Ari Folman investiga suas próprias memórias como veterano da incursão militar de Israel no Líbano em 1982. Na ocasião, milícias libanesas cristãs que eram aliadas às forças israelenses massacraram dezenas de civis nos campos de refugiados palestinos de Sabra e Shatila.

Há um elemento de *All Quiet on The Western Front*, quanto ao custo psicológico das guerras de agressão na saúde

mental de soldados ou baixos oficiais que não estão plenamente informados ou esclarecidos sobre tudo o que se faz na guerra e sobre o seu significado para as populações invadidas. A escolha pela animação pode sugerir procedimentos de memória dissociativa (conforme explica uma especialista no filme): tentativa de falsear a realidade e distanciar-se dos horrores.

Mas não há como não cair no real quando, no final, Fol-

man escolhe mostrar imagens de arquivo aterradoramente nítidas de corpos de civis trucidados, incluindo crianças, o que nos remete ao *Noite e Neblina* (1955) de Alain Resnais, sobre o Holocausto, e à afirmação trágica de Edward Saïd de que os palestinos são as “vítimas das vítimas”.



## 5. *Zero Motivation*

(Israel, 2014), dir. Talya Lavie



O cinema israelense sempre se interessou pela vida privada / sentimental dos soldados das forças armadas do jovem país, desde o primeiro longa-metragem realizado: o drama *Hill 24 doesn't answer* (1955), que ecoa o clássico hollywoodiano *From Here to Eternity* (1953). Em 1976, vem a sátira, com *Halfon Hill doesn't answer*, que muitos comparam a M.A.S.H.

Agora (2014), a diretora estreadante Talya Lavie promove um encontro bem interessante entre o drama e a comédia e se coloca igualmente bem entre os clássicos citados, com o seu *Zero Motivation*.

O filme trata de uma unidade militar de mulheres, todas adolescentes mal-saídas da infância, ainda em processo de construção de suas próprias identidades, mas que precisam passar pelo serviço militar obrigatório. Algumas já têm planos de vida para além do exército; outras querem seguir carreira militar, mas enfrentarão o machismo na corporação.

Veja a partir das vivências humanas que o longa propõe. A beleza singela da história e das personagens está aí, assim como os seus problemas.

## 6. *The Go-Go Boys: the inside story of Cannon films*

(Israel, 2014), dir. Hilla Medalia

A gloriosa história de ascensão e queda dos (anti-)heróis israelenses Menahem Golan e Yoram Globus, fundadores em Hollywood da mitológica produtora *The Cannon Group*, que produziu algumas das melhores memórias afetivas em forma de *comfort movies* de ação, aventura, ficção científica, guerra ou artes marciais para quem cresceu nos anos 80. A visão, aqui, é mais generosa para com ambos, contando com abundantes depoimentos dos próprios. Veja junto de *Electric boogaloo: the wild untold story of cannon films*, que apresenta uma visão menos generosa (e não tem depoimentos de Golan / Globus).



## 7. *Sinônimos*

(Alemanha / França / Israel, 2019), dir. Nadav Lapid



(Texto originalmente publicado no blog *Sombras Elétricas* em 2019.)

*Sinônimos* oferece ao espectador a experiência de mastigar um pedaço de carne crua, de algum animal recém-eviscerado. É um filme de digestão difícil, agressiva. No entanto, isso não evidencia uma inquestionável qualidade – apesar do Urso de Ouro recebido no Festival de Berlim este ano. A olhares não facilmente encantados, o filme do diretor israelense Nadav Lapid (realizador dos ótimos *Police-man* – 2011; e *The Kindergarten Teacher* – 2014) poderá incomodar com a mão pesada do seu caráter discursivo: a vontade de impor uma tese, nem que seja pela força do grito.

Mas compreende-se a intencionalidade, tendo em vista que se trata de uma história autobiográfica centrada nas sempre difíceis questões de identidade étnica / nacional / religiosa, tanto mais que estejam relacionadas à imigração. Especificamente: um jovem que deseja livrar-se por completo de

seu origem judaico-israelense, arremessando-se violentamente para dentro da sociedade (e identidade) franco-europeia, a qual se mostra receptiva como uma sereia a cantar para a incauta tripulação do Odisseu: com requisitos, limites e interesses inegociáveis, além – é claro – de consequências imprevistas.

A crueza (crueldade) do roteiro manifesta-se na ausência quase total de dispositivos que permitam qualquer condescendência ou identificação mais aprofundadas com o protagonista. O jovem Yoav (Tom Mercier) está longe de ser apenas vítima da “sociedade”, automaticamente digna de nossa simpatia e apoio. Tampouco é louvável o casal de amigos / amantes franceses que o “acolhem”. Depreende-se, a partir de entrevistas dadas pelo diretor, que o propósito bastante pessoal deste filme foi o de “exorcizar” o próprio passado, junto das escolhas impensadas e extremistas que seriam típicas da juventude.

O formato igualmente “cru” da fotografia (16mm /

digital) contribui também para o efeito de soco-na-boca-do-estômago de *Sinônimos*. De Israel, Lapid esculhamba o militarismo e a masculinidade tóxica: o “clube da luta” organizado por brutamontes do serviço secreto dá o tom. Da França, o cineasta debocha daquele tradicional-modernoso estereótipo do casal jovem e descolado, que leva um “terceiro elemento” para dentro da relação: caricatura impiedosa da *jouie de vivre* parisiense já bastante explorada, de Truffaut (*Jules et Jim* – 1962) a Bertolucci (*Os Sonhadores* – 2003).

A denúncia social feita em tom naturalista e sem concessões, a partir de protagonistas de ação profundamente contraditória entre o crime e a revolta visceral (mal podem ser chamados de anti-heróis), pareceu matizar as principais premiações cinematográficas europeias este ano: além de *Sinônimos* (Urso de Ouro em Berlim), tivemos *Parasita* (Palma de Ouro em Cannes) e *Coringa* (Leão de Ouro em Veneza). O filme de Nadav Lapid está sendo exibido na 43ª

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, com estreia prometida no circuito comercial já para o próximo 21 de novembro.

P.S.: Em 2021, Lapid lançou *Ahed's Knee*, que confirma o mergulho do diretor em uma subjetividade romanticamente anárquica. Nadav Lapid é talvez o cineasta mais ensandecidamente visceral dos dias de hoje, movido por um senso de dilaceramento do ser que nos lembra os poetas ultrarromânticos do século XIX, ao se sentirem irremediavelmente exilados no mundo, em qualquer lugar que seja do mundo, párias incorrigíveis, bradando contra Deus e o universo, flertando com a vida e a morte na mesma medida, sem conquistar nem uma nem outra, refestelando em uma egolatria auto-depreciativa, auto-destrutiva. O lirismo de Lapid é de uma angústia sem saída, descanso, conforto ou consolo. Um poeta maldito.



## 8. 'Til Kingdom Come

(Israel / Noruega / Reino Unido, 2020), dir. Maya Zinshtein

Prepare seu emocional. Porque este é daqueles documentários que dão uma indignação, uma raiva, que só crescem à medida em que cresce a sensação de impotência do espectador perante a marcha irreprimível de barbáries que vemos na tela.

O filme de Maya Zinshtein trata com uma frieza assombrosa (que só potencializa o posicionamento crítico da diretora) das alianças espúrias entre a extrema-direita israelense judaica e a extrema direita estadunidense evangélica. É uma aliança complexa que opera em múltiplas camadas, nem todas

em defesa dos interesses dos próprios judeus co-autores dessa aliança.

Em uma primeira camada, a aliança promove ações de apoio financeiro, empreendidas por pastores evangélicos e suas comunidades nos EUA, a judeus israelenses que se encontram abaixo da linha de pobreza, mesmo que 49% das crianças que vivem nas próprias comunidades em que as igrejas estão instaladas também vivam abaixo da linha de pobreza, como Zinshtein faz questão de revelar.

Em uma segunda (e menos explícita) camada, es-

ses pastores extremistas correm na linha de frente das guerras culturais que reforçam a narrativa da própria extrema-direita israelense de que todo o território em questão pertence exclusivamente ao povo judeu, e que deve-se lutar ao máximo para se eliminar a mais ínfima sombra que seja de um estado palestino ou de uma identidade nacional palestina - mesmo que esta se conforme com as propostas de dois estados nacionais. Assim, esses evangélicos defendem a ocupação irrestrita da Cisjordânia e possuem relações muito íntimas com colonos israelenses extremistas nos territórios

palestinos.

Agora, a pedra fundamental desse movimento, a terceira e mais recôndita camada, do lado dos evangélicos, a qual eles procuram manter em segredo, mas Maya Zinshtein revela de maneira contundente, fazendo o pastor declará-la com todas as letras, é: trata-se, nada mais, nada menos, do que o velho supremacismo fundamentalista cristão, aguerridamente antisemita como sempre fora. Esse movimento evangélico só defende Israel e quer Israel nas mãos dos judeus até o dia do "Armageddon", em que, segundo creem, Jesus Cristo voltará à Terra (à terra de Israel, na qual nasceu, viveu e morreu) e julgará todos os seres humanos. É claro que, como parte desse processo, haverá a oferta irrecusável para que todos os judeus se convertam. "Mas e aqueles que não quiserem se converter?", pergunta Maya Zinshtein por trás da câmera. O pastor responde o que acontecerá, com a calma, clareza e frieza assombrosas de quem já planejou a "solução final".



## 9. Cinema Sabaya

(Israel, 2021), dir. Orit Fouks Rotem

Nove mulheres, de idades, classes sociais e religiões diferentes (judias e muçulmanas), se reúnem para uma breve oficina de cinema que será dada por uma jovem cineasta. Questões relativas ao conflito israeli-palestino irão aparecer, logicamente (na forma mais tipicamente neurótica da percepção do outro sempre disposto a nos "devorar"). Mas não conduzirão a narrativa deste filme que transita com criatividade e desenvoltura entre a ficção, o documentário e o filme-ensaio. Pois existe algo que constrange, para dizer o mínimo, as disputas entre judeus e árabes: a condição da

mulher. Condição essa sempre de vítima de um patriarcado que predomina tanto em Israel quanto na Palestina, atravessando diferentes etnias, nacionalidades e religiões que vivem e disputam o território.

Porém, essas nove mulheres lutam, resistem e buscam a sua própria autonomia, sua própria expressão. Como declarou a diretora do filme, Orit Fouks Rotem: "não se trata de coexistir (árabes e judias), mas de existir". Essas mulheres existem. E têm muito a dizer, com palavras e imagens - daí o poder do cinema, o qual já foi muito usado

como arma de destruição, mas que também pode ser usado como ferramenta de construção. A sororidade feminina aqui lembra o longa *In Between* (2016, Maysaloun Hamoud), produção essencialmente árabe / palestina (personagens, atores e equipe) com financiamento israelense. Quanto ao tom reconfortante de companheirismo quase protetório entre as personagens e a serena sensibilidade com que são contadas suas histórias, o que muito aquece o coração do espectador ao ver o filme, *Cinema Sabaya* lembra o clássico

*A Class to Remember* (1993), do grande Yoji Yamada, mestre do cinema da humildade.

