

**Laís Valério Motta**

**Prova Final de Cinema Moderno**

**Professor: José Gatti**

**Senac Santo Amaro**

**2018**

## 1-Neorrealismo Italiano, Pasolini e “Teorema”

O neorrealismo italiano tem início no começo dos anos 40 com a produção de filmes como “Roma, cidade aberta”, de Roberto Rossellini, e “Obsessão”, de Luchino Visconti. A tarefa era reerguer e reconstruir uma Itália devastada pela segunda Guerra Mundial.

Os intelectuais de esquerda, principalmente os comunistas membros do Partido Comunista Italiano (PCI), foram os primeiros a buscar, por meio de manifestações culturais e políticas, uma forma de construir uma nova sociedade.

Porém esses intelectuais tinham que resistir aos católicos detentores do poder de intervir nos meios de comunicação e na programação do circuito comercial cinematográfico. Dessa forma, apenas os filmes aprovados pelo Centro Católico Cinematográfico, ou seja, os que atendiam aos princípios morais e educativos da igreja, eram exibidos. Assim, quase nenhuma obra neorrealista se ajustava à esse pré-requisito, e o segmento era deixado de lado durante as exibições dando lugar para as produções norte-americanas.

Com a vitória da Democracia Cristã nas eleições de 1948, as forças conservadoras não quiseram mais ser questionadas e o sistema de censura se fortaleceu, afastando das telas os filmes em que o povo era protagonista. Além disso, segundo Fabris (2012), a prática do centrismo havia, com sucesso, diluído os ideias democráticos e substituído a unidade nacional constituída ao longo da Resistência, levando ao sufocamento do neorrealismo.

*“Ao sucumbir, entretanto, o neorrealismo não deixou de alimentar o cinema italiano e mundial com seu impulso moral, sua vocação transgressora, seu engajamento, representando, segundo Hennebelle, “um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana” (1978, p.65), que caracterizará as novas cinematografias dos anos 1960.”*

*(FABRIS, 2012)*

Durante o período de maior destaque do neorrealismo, Pasolini já denunciava a classe política e os mecanismos de poder da época por meio da escrita, antes de se tornar cineasta. Nesse sentido, com o início dos anos 60, Pasolini critica, majoritariamente, o avanço de um capitalismo agressivo, a sociedade burguesa e o nascimento do neofascismo, não apenas através da literatura, mas também pelo cinema, área que reinventa criando sua própria linguagem e técnica.

Como apontou Vinícius Nicastro Honesko, em 2017, esse neofascismo pode ser explicado como uma sombria obsessão pelo consumo que leva ao “achatamento e aniquilamento das diferenças em benefício de uma massificação total”.

*“Este poder está na própria totalização dos modelos industriais: é uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir, de consumir e de viver em função disto. É um poder histórico, que tende a massificar os comportamentos(...)”*

*(PASOLINI, s/d, apud HONESKO, 2017)*

Nessa perspectiva é possível analisar “Teorema” (1968), uma das mais conhecidas obras de Pasolini. O filme se inicia pelo fim, em uma cena em que jornalistas abordam operários de uma fábrica cujo dono entregou a empresa para seus trabalhadores, levando a diversas reflexões sobre a burguesia e a revolução proletária. Logo em seguida, imagens em sépia de um deserto, fábricas vazias e um rápido panorama da vida dos personagens de uma família precede o anúncio de que um visitante irá chegar. Assim que o visitante chega, o filme volta a ter cores vivas e o cotidiano daquela família é alterado. Esse visitante seduz, pouco a pouco, todos os membros da família: Emília, que trabalha para a família; o filho adolescente Pietro; a mãe Lúcia; a filha adolescente Odetta e o pai Paollo. Porém vai embora abruptamente abalando a todos e, com ele, se vão também as cores vivas, permanecendo um tom acinzentado e pouco saturado. Emília vira santa, Pietro vira artista, Lúcia busca aventuras sexuais com jovens; Odetta fica catatônica e Paollo abandona sua fábrica.

Através de diversas alegorias, o cineasta propõe uma reflexão sobre a estrutura da sociedade baseada na instituição familiar burguesa, que entra em crise quando o visitante aparece, tira os personagens do conforto, faz com que descubram suas identidades e saiam do vazio do mundo burguês.

Esse vazio é representado pela alegoria do deserto, onde também termina o filme, logo após Paollo entregar sua fábrica - metáfora da alienação e exploração máxima do homem - aos operários e, desnudo, buscar a si próprio longe das amarras e valores sociais. Essa cena, uma das mais fortes do filme, é feita com planos abertos e alta profundidade de campo, que reafirma esse vazio. O único momento em que o enquadramento torna-se mais fechado é no plano final, quando o personagem grita revelando a sua angústia.

Fica claro, então, que Pasolini se utiliza de códigos produzidos pela cultura para suscitar o debate sobre certos comportamentos pois, como explicita no livro “Os Jovens Infelizes”, organizado por Michel Lahud em 1990,

*“(...) a cultura produz certos códigos; que os códigos produzem certo comportamento; que o comportamento é uma linguagem; e que num momento histórico em que a linguagem verbal é inteiramente convencional e esterilizada (tecnocratizada) a linguagem do comportamento assume uma importância decisiva.”*

*(PASOLINI, 1990)*

## **2- Nouvelle Vague, Godard e “Acossado”**

A Nouvelle Vague é um movimento francês que teve início em 1947 e perdurou até 1968. Esse período se dividiu em duas fases: durante a primeira fase, de 1947 a 1959, caracterizou-se por uma produção maior de críticas; e a segunda fase, de 1959 a 1968, é marcada, majoritariamente, pela produção de filmes.

Desta forma, o movimento se inicia concomitantemente ao fim da Segunda Guerra Mundial, que resultou na devastação econômica e social da Europa e, assim, em um clima propenso à reflexão e renovação.

Segundo Alfredo Manevy, pesquisador e professor com doutorado em audiovisual pela USP, os cineastas da Nouvelle Vague, os jovens turcos, são herdeiros de um estimulante clima de discussão, acumulado no pós guerra francês.

*“O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão.”*

*(MANEVY, 2012)*

Nesse contexto, Henri Langlois, inicia em Paris, a partir de 1944, a projeção de filmes que foram salvos e protegidos por ele durante a guerra, promovendo uma consciência contestatória que permitiu nascer a ideia de ruptura e inovação, essencial para a Nouvelle Vague francesa. As películas projetadas eram diversas, porém a enorme quantidade de pessoas presentes em exhibições das obras de Luis Buñuel, Josef von Sternberg e Sergei Eisenstein em oposição às salas praticamente vazias nas sessões de Griffith, Stiller e Murnau,

por exemplo, justificam, além da atmosfera de descontinuidade causada pela Segunda Guerra Mundial, a oposição dos jovens turcos ao cinema clássico.

Os cineastas da época transgrediam radicalmente as maneiras, até então existentes, de filmar e compreender o cinema. Suas inspirações e influências principais não eram baseadas nas características do cinema clássico, essencialmente transparência e naturalismo, explicado por Ismail Xavier em seu livro “O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência”:

*“(...) tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação.”*

*(XAVIER, 1947)*

Nessa diretriz, as projeções de Langlois permitiram aos cineastas da época a compreensão perfeita das engrenagens da narrativa clássica. Dessa forma, possibilitaram tramar a contraditória relação entre tradição e ruptura, *‘que inova ao mesmo tempo que copia’* (GODARD, 1969, p. 54), reinventando a forma do fazer cinematográfico e criando, assim, tendências como a descontinuidade, a incorporação do acaso e da realidade documental, e a valorização da montagem (MANEVY, 2012, p.227).

Jean-Luc Godard, um dos principais produtores cinematográficos do período que iniciou sua carreira como montador, defendia o potencial descontínuo da montagem e o corte abrupto, usando *jump-cuts* em seus trabalhos - corte na montagem que remove parte de uma tomada gerando dois planos e uma transição brusca entre eles - e *faux raccords* - uma sequência em que dois planos não aparentam conexão entre si. Assim como outros diretores do movimento, produzia seus filmes em ruas e locações parisienses, de forma documental e não reproduzida em estúdio, incorporando o acaso e o imprevisto a serviço da narrativa.

Em seu primeiro longa, “Acossado” (1961), Godard se utiliza das estéticas do cinema moderno para contar a história de Michel Poiccard que, após roubar um carro em Marselha e matar um policial, foge para Paris onde se esconde na casa de sua amante Patrícia Franchisi, uma estudante americana, até receber o dinheiro que lhe devem. Porém, o crime de Michel chega aos jornais e seu plano de ir para a Itália com Patrícia é interrompido ao ser identificado por um informante.

Michel deixa claro, na cena em que se abriga no quarto de Patrícia e dá início a um extenso diálogo, que tem antipatia por pessoas covardes e que acha preferível viver

perigosamente a ser covarde. Essa cena e esse comportamento do protagonista pode ser entendido como ponto de intersecção entre o sentimento de aversão às instituições e regras sociais que norteia quase todas as primeiras criações da Nouvelle Vague.

Outra cena em que é possível identificar características inéditas inauguradas pelo movimento, é aquela anterior à já mencionada, em que Michel dá uma carona à Patrícia e, durante o trajeto, é possível verificar a encenação livre, com diálogos repletos de gírias; a câmera autônoma e na mão; a utilização de luz natural; os cortes abruptos e os *jump-cuts*; além de explicitar a preferência por filmar na rua, em oposição ao cinema clássico descrito por Xavier (1947).

### **3- Relatório Seminário Cinema feito por mulheres - Agnes Varda**

O processo de escolha de um tema e a constituição do grupo foi muito simples, pois o interesse pelo conteúdo era evidente em todas as participantes. Logo nos reunimos e, após conversar com o professor orientador, foi decidido que a abordagem do seminário seria a trajetória cinematográfica de Agnes Varda e Chantal Akerman, importantes representantes da temática escolhida.

Portanto, o grupo concordou que assistiríamos aos filmes “Cléo das 5 às 7”, “Uma canta e a outra não” e “Os catadores e eu”, de Varda; e “Jeanne Dilman” e “Je tu il elle”, de Akerman. Além de analisar os filmes, decidimos estudar o material teórico “A mulher e o cinema - Os dois lados da câmera”, de E. Ann Kaplan.

Entretanto, conforme cada membro do grupo foi estudando as cineastas e suas filmografias, houve um interesse maior despertado pelos filmes de Varda e, após uma segunda conversa com o professor, foi acordado que focaríamos, então, apenas em Varda. Assim, o material teórico permaneceu o mesmo porém os filmes de Akerman foram deixados de lado para darem lugar a “La Pointe Courte” e “As duas faces da felicidade”.

Foi decidido também, após a segunda conversa, que dividiríamos nossas falas em tópicos a serem abordados: um panorama de cinema feito por mulheres - com o objetivo de enfatizar que essa área do cinema não é representada apenas por Varda; um panorama da vida da cineasta escolhida; e um panorama de cada filme. Porém, devido à amplitude do conteúdo a ser apresentado, “Os catadores e eu” e “La Pointe courte” foram apenas mencionados para dar espaço a um desenvolvimento maior aos panoramas escolhidos e aos três filmes que

consideramos mais importantes, e que apresentam maior interligação: “Cléo das 5 às 7”, “Uma canta e a outra não” e “As duas faces da felicidade”.

Durante a apresentação, tudo ocorreu bem apesar dos imprevistos causados pelo nervosismo e pela falta de uma integração melhor entre o grupo, uma vez que o processo de estudo foi feito praticamente de forma individual. A sala pareceu, durante o seminário, tão interessada no tema quanto ficamos ao escolhê-lo e estudá-lo.

#### **4- Atribua-se uma nota final e justifique-a**

Durante todo o curso de História do Cinema Moderno participei das aulas e dos seminários apresentados, além de ter estudado bastante para meu próprio seminário sobre cinema feito por mulheres, com enfoque em Agnes Varda.

Porém, durante o seminário houve um processo bastante individual de estudo para a apresentação, devido à divergências pessoais entre os membros do grupo, que acredito não ser objetivo do exercício proposto.

Para essa prova, revi os filmes passados em aula, reli os textos disponibilizados pelo professor no Facebook e li outros autores com o intuito de compreender melhor os temas a serem analisados e, assim, poder responder às questões.

Dessa forma, atribuo a mim mesma a nota 8.

#### **Referências Bibliográficas**

BUAES, Aline Greff. **Protegido pelas contradições - Coletânea de crônicas jornalísticas de Pier Paolo Pasolini (1960 a 1965)**, 2009. Dissertação de mestrado. Disponível em: <file:///C:/Users/laisv/Downloads/ALINE\_GREFF\_BUAES.pdf>. Acesso em 4 de dezembro de 2018.

CORÍPIO, Felipe; NOVO, Raoni Reis. **Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968)**. Revista Universitária do Audiovisual, 2009. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/teorema-pier-paolo-pasolini-1968/>. Acesso em 4 de dezembro de 2018.

COUTO, Geraldo José. **Obra-prima de 68 de Pasolini faz parábola sobre a crise burguesa**, 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0701200515.htm>>. Acesso em 4 de dezembro de 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo Italiano. *In*: Mascarello, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2012.

GODARD, J.L. **Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard**. Barcelona: Barral, 1969.

HONESKO, Vinícius Nicastro. Entrevista “**O socialismo pasoliano e a crítica à hipocrisia de quem quer melhorar o mundo**”, 2017. Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6852-o-socialismo-pasoliniano-e-a-critica-a-hipocrisia-de-quem-quer-melhorar-o-mundo?fbclid=IwAR1hN2MrofNOyQ7\\_Oy0Bi44X\\_U1gOwdP4JPwLTFwziAma1kG8m5-L1uqVIU](http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6852-o-socialismo-pasoliniano-e-a-critica-a-hipocrisia-de-quem-quer-melhorar-o-mundo?fbclid=IwAR1hN2MrofNOyQ7_Oy0Bi44X_U1gOwdP4JPwLTFwziAma1kG8m5-L1uqVIU)>. Acesso em 4 de dezembro de 2018.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. *In*: Mascarello, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2012.

PASOLINI, Pier Paolo. O verdadeiro fascismo e portanto o antifascismo. *In*: Lahud, Michel (org.). **Os Jovens Infelizes**, São Paulo: Brasiliense, 1990.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1947.