

XII ENCONTROS DE VIANA CINE MAVÍDEO EXPOSIÇÕES WORK SHOPS DE 08 A 13 MAIO DE 2012

FILMES FALADOS

CINEMA VERDE VIANA, DE 08 A 11 DE MAIO, ÀS 10H30 e ÀS 14H00

DESTINATÁRIOS: alunos do secundário e superior

Espaço de diálogo sobre temas da actualidade. Depois da projecção dos filmes, os debates, moderados por **Fabrice Schurmans**.

Os espectadores poderão **levantar questões** e **manifestar a sua opinião** sobre os filmes e os temas tratados.

calendarização:

Dia 08/ 10H30 - INSIDE JOB - A VERDADE DA CRISE, de Charles Ferguson

Dia 08/ 14H00 - NOS IDOS DE MARÇO, de George Clooney

Dia 09/ 10H30 - OS GATOS PERSAS, de Bahman Ghobadi

Dia 09/ 14H00 - LOUISE MICHEL, de Gustave de Kervern, Benoît Delépine

Dia 10/ 10H30 - DECLARAÇÃO DE GUERRA, de Valérie Donzelli

OBSERVAÇÕES:

Local e horário das exposições: Cinema Verde Viana, às 10H30 e às 14H00.

A participação está sujeita a **inscrição prévia**, através de:

- e-mail: ao-norte@nortenet.pt

- telemóvel: 962 834 852 (Rui Ramos).

Os **bilhetes** devem ser **levantados** pelo professor responsável na bilheteira do Cinema.
Abertura da bilheteira: 13h30.

Preço: **1€** por aluno – gratuito para os professores acompanhantes.

Recomenda-se que, antes da projecção, os professores **informem** os alunos do **tema** do filme, preparando-os para o visionamento e para o posterior debate em sala de aula.

Os professores devem pedir aos alunos que estejam em **silêncio** durante a projecção e que **desliguem** o **telemóvel** antes da sessão.



Dia 08 de Maio/ 10H30

INSIDE JOB - A VERDADE DA CRISE, de Charles Ferguson
(Inside Job, EUA, 2010, Cores, 106', M/12)



Resumo:

O filme, narrado por Matt Damon, tenta perceber as razões e as consequências da crise de 2008. Começa com o exemplo da Islândia, apresentado como paradigma dos vícios de um sistema económico predador. O governo da Islândia começou a desregular o sistema económico em 2000, com terríveis consequências ambientais e sociais. O exemplo islandês prova como um país que constava entre os mais ricos do mundo entrou em bancarrota quando dirigentes políticos inverteram, sem necessidade, para a via do neoliberalismo.

A seguir, o filme regressa ao mês de Setembro de 2008, mês da falência da Lehman Brothers, banco de investimento norte-americano, e da AIG, a maior seguradora à escala mundial. Ferguson começa aqui a analisar as razões da queda da economia a nível global. Uma crise que, de acordo como o realizador, não foi um acidente, mas a consequência de uma indústria que proliferou fora de qualquer controlo.

Crítica:

Apesar de se centrar no mesmo tema, o estilo deste documentário difere de outro que lhe é contemporâneo, *Capitalismo, uma história de amor* de Michael Moore (ver crítica em *Filmes Falados 3*). Aqui, não temos a encenação de si próprio por parte do realizador nem a dramatização da ação, com a exceção de uma música *off* que realça o lado dramático de certas sequências. Sucodem-se as entrevistas a diversas testemunhas, atores principais ou secundários da crise, numa *mise en scène* mais sóbria, o que, por vezes, pode tornar o filme de Ferguson mais árduo do que o de Moore.

Na sequência de abertura, Ferguson consegue apontar para o cerne da crise: os três bancos islandeses que, após a sua privatização, chegaram a pedir, no mercado internacional,

empréstimos por um valor dez vezes superior ao peso da própria economia islandesa. Como diz o narrador, a Islândia fornece um bom exemplo da especulação neoliberal fora de controlo. Homens de negócios islandeses pediram empréstimos bilionários sem que os bancos se preocupassem com a sua capacidade de reembolsar os fundos investidos. Neste país, como noutros do hemisfério norte, milhões de cidadãos deixar-se-iam iludir por promessas de dinheiro fácil, nomeadamente através de produtos financeiros complexos. Porém, a sua complexidade dependia excessivamente do contexto, daí a sua fragilidade. Até 2007, as agências de notação davam a nota máxima aos três bancos em questão. É um dos méritos do filme de Ferguson, como do de Moore aliás, apontar para o papel que estas agências têm desempenhado na promoção de um sistema viciado.

Quando os bancos faliram em 2008, o desemprego triplicou em pouco mais de seis meses, o que aponta para a estreita ligação entre este tipo de práticas financeiras e o estado atual das nossas economias. O Estado, enquanto entidade reguladora e controladora da atividade dos bancos, também falhou e isto aconteceu, entre outros elementos, porque os advogados especializados que trabalham para o Estado são muitas vezes contratados por grandes empresas internacionais e bancos para contornar a regulamentação pública.

É óbvio o objetivo pedagógico de Ferguson, pois até a estrutura do filme relembra uma dissertação empenhada em convencer o espetador com argumentos fortes em cada etapa do seu raciocínio, com introdução (o caso islandês), corpo constituído por quatro partes (I. Como chegámos a este ponto. II. A bolha 2001-2007. III. A crise. IV. Responsabilidade) e uma espécie de conclusão, a quinta parte, intitulada «Onde estamos agora.»

Na primeira parte (11'36 – 29'47), o filme lembra que, após 1929, os sucessivos governos norte-americanos controlavam a atividade bancária (por exemplo, era proibido fazer especulação com as poupanças dos clientes). O problema começou nos anos 1980, com a eleição do Republicano Ronald Reagan (1981), que marca historicamente o início do período áureo do neoliberalismo. Os bancos de investimentos, inicialmente pequenas entidades controladas por parceiros, começaram então legalmente a aplicar investimentos de alto risco. É também a partir daqui que a presença de ministros oriundos de bancos de investimentos contribui, em grande parte, para a retração do Estado no seu papel regulador. Deixar os bancos sem entraves parecia então a melhor maneira de transformar qualquer cidadão norte-americano em milionário. Aconteceu, porém, o contrário, pois os bancos começaram a especular com as poupanças dos seus clientes. E, em muitos casos, a perdê-las. A história de Charles Keating, em 1985, é interessante porque introduz uma personagem incontornável nas sucessivas políticas económicas norte-americanas dos finais do século XX: Alan Greenspan. Este tinha então sido contratado por Keating para avaliar os produtos financeiros elaborados por este. Segundo o futuro presidente da Reserva Federal (Sistema de bancos centrais dos Estados-Unidos), não se duvidava da seriedade de um banqueiro enquanto este não entrasse em bancarrota. Keating acabou na prisão enquanto Greenspan continuou a sua carreira durante os mandatos Reagan, Bush Sénior, Clinton e Bush Jr.

A desregulação financeira encetada com um Presidente republicano continuaria durante os dois mandatos do democrata Clinton, com duas figuras incontornáveis: Robert Rubin, Secretário do Tesouro (1995-1999), antigo CEO (Presidente e Diretor Executivo) da

Goldman Sachs, e Lawrence Summers, Professor de Economia em Harvard, Secretário ao Tesouro a seguir a Rubin (1999-2001). Sob influência destes dois homens, companhias como a Citigroup, a maior empresa financeira do mundo, conseguiriam algo considerado ilegal: utilizar os depósitos dos clientes em investimentos arriscados. Estes homens desempenharam um papel central na modificação da lei que permitiria futuras fusões entre bancos privados. Depois da sua passagem pelo governo, o mesmo Rubin ganharia uma fortuna como vice-presidente de Citigroup.

O que sobressai deste período é o carácter criminoso da atividade financeira de muitos grupos internacionais. Veja-se a sequência composta por uma sucessão de casos de justiça que comprovam a ligação destas grandes empresas ao crime organizado, à lavagem de dinheiro, à evasão fiscal, etc. (19'25 – 21'23). O filme de Ferguson foca também o papel desempenhado por matemáticos, nomeadamente na conceção de produtos financeiros muito complexos que deviam trazer estabilidade ao sistema financeiro mas que o tornaram ainda mais instável. A partir de aqui, os bolsistas conseguiam apostar em quase tudo. Durante o último mandato de Clinton, alguns economistas tentaram regular o mercado dos produtos derivados. Foi em vão, pois Greenspan e Rubin conseguiriam derrotar a proposta.

Quando Bush chega ao poder em 2001, a concentração financeira já era forte. Um grupo de bancos dominava perigosamente o sistema: Goldman Sachs, Morgan Stanley, Lehman Brothers, Merrill Lynch, Bear Stearns. Aqui o filme de Ferguson explica bem, com recurso a gráficos animados (26'44 – 27'40), como um novo sistema se pôs então a funcionar: os clientes que, até os anos 1990, reembolsavam os seus empréstimos a um banco, tiveram, a partir de então, sem o saber, de reembolsar os empréstimos a investidores internacionais que tinham comprado produtos derivados compostos por uma acumulação gigantesca de dívidas privadas.

A partir do início dos anos 2000, os bancos emprestariam cada vez mais dinheiro, já que os empréstimos eram transformados em produtos financeiros de sucesso (CDO - *Collateralized Debt Obligation*). E como as agências de notação avaliavam os produtos como sendo sem risco, todos acharam ter criado o sistema perfeito. Mas o que fariam se os clientes comesçassem a não conseguir reembolsar os seus empréstimos?

Na segunda parte (29'47 – 54'45), Ferguson aponta para a emergência e o crescimento de uma bolha incontrolável. Entre o início dos anos 2000 e 2006, a especulação associada aos novos produtos permitiu mais-valias milionárias para os investidores de Wall Street. Embora os produtos em questão fossem muito perigosos, e apesar de os agentes financeiros o saberem, nenhum dos controladores estatais os travou. Quando o filme foi realizado, não tinha havido de facto qualquer investigação ao sistema piramidal em questão. Desde então, houve a Comissão de investigação sobre a crise financeira do Congresso Americano, que entregou um relatório em Janeiro de 2011, relatório que apontou justamente a irresponsabilidade dos mercados assim como a ausência de regulação como causas principais da crise. Não houve, no entanto, qualquer investigação criminal por causa da pressão de Greenspan mas também de Henry Paulson (CEO de Goldman Sachs, que em 2004 impediu que se estabelecesse um teto máximo para o endividamento dos bancos). O mesmo Paulson que em 2006 seria nomeado Secretário do Tesouro pelo Presidente George W. Bush, o mesmo

Paulson que deixaria o seu banco comprar grandes quantidades de produtos financeiros tóxicos.

Em muitos momentos, o filme de Ferguson torna-se complexo, até difícil. Daí a introdução de sequências mais acessíveis, mas não menos instrutivas. Como a da maneira como os agentes financeiros gastam as centenas de milhões de dólares dos seus lucros (40'49-42'59): barcos, carros de luxo, várias casas, apartamentos. Há também algo revelador quando Ferguson aponta para o consumo desenfreado de cocaína e de prostitutas de luxo entre os investidores de Wall Street.

Se este sistema especulativo funcionou durante tanto tempo foi igualmente por causa do papel das principais agências de notação (Moody's, Standard & Poors, Fitch), que davam notas positivas a produtos financeiros especulativos. Ferguson aponta com eficácia para a ganância de agências que tinham de facto interesse em dar o famoso «tríplo A» aos produtos em questão, pois, como davam boa nota, tinham mais clientes. Um gráfico mostra quão colossais foram os seus ganhos em 2007, nas vésperas da crise (53'16).

Na terceira parte (54'46 – 01:14:15), mostra-se como Ben Bernanke, presidente da Reserva Federal em 2006, tinha sido avisado várias vezes dos riscos que corria o sistema económico norte-americano. Não fez nada para evitar o rebentar da crise, como o apontou aliás o relatório da comissão de que falava há pouco. Ao abordar o mesmo tema, o rebentar da crise e as suas consequências, Michael Moore conseguiu algo que está ausente em Ferguson: comover um certo público pela dramatização de casos concretos. Pois Moore mostraria os efeitos do colapso do mercado imobiliário e dos bancos na vida quotidiana de muitos americanos. Aqui reside, talvez, a principal fraqueza de *Inside Job*. Sem envolver as próprias vítimas na compreensão da crise, como esperar que estas participem na mudança do sistema económico hegemónico?

A quarta parte do filme, dedicada às responsabilidades (01:14:15 – 01:29:45), mostra que os agentes financeiros mais importantes saíram incólumes do desastre da economia. As grandes empresas financeiras continuariam a resistir à regulação pública das suas atividades e a ideologia na origem destas práticas continua a dominar o ensino da economia nas grandes universidades norte-americanas. Um dos pontos altos do filme reside justamente na denúncia do papel desempenhado pelas faculdades de economia de maior prestígio. Muitos dos professores entrevistados também trabalham regularmente para as empresas que estiveram na origem da crise, com evidentes conflitos de interesses.

Por fim, Ferguson, à semelhança de Moore, via na eleição de Obama um sinal de esperança. No entanto, Ferguson, ao contrário de Moore, teve tempo de perceber que a nova administração não iria mudar o sistema, não iria controlar as agências de notação nem a distribuição de dividendos. Mais grave ainda: os atores principais das quatro primeiras partes não foram afastados pela administração Obama (Lawrence Summers, Timothy Geithner...). Com Ferguson, o espetador entende assim as razões que levam os grandes bancos a apoiar a política posta em prática pelo Presidente Obama.

Fabrice Schurmans

Destinatários: alunos do secundário e superior

PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME

1. Reflexão Individual

Preenchimento do guião de observação que segue em anexo.

2. Reflexão em pequeno grupo

Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:

- Identificar as problemáticas que o autor do filme pretende abordar;
- Sinalizar situações que possam configurar desrespeito pela lei. Justificar a opção tomada;
- Identificar três momentos no filme que considere particularmente relevantes, justificando a opção tomada;
- Tomar uma posição crítica relativamente ao modelo económico e social tratado no filme.

3. Reflexão em grande grupo

Apresentação das conclusões à turma para debate.

Registar uma ou mais mensagens positivas que integrem valores a promover.

Para todas as opções terão que apresentar argumentação que sustente as suas posições

ALGUMAS QUESTÕES QUE PODERÃO SER FOCADAS DURANTE O DEBATE

- O modelo capitalismo
- Relações entre poder político e poder económico
- Supremacia dos interesses económicos face aos interesses/direitos humanos
- Crise económica/crise social: perda de direitos e regalias sociais, precaridade, desemprego; pobreza, tensões sociais...

Dia 08 de Maio/ 14H00

NOS IDOS DE MARÇO, de George Clooney
(The Ides of March, EUA, 2011, 99', M/12)



Resumo:

Ohio, hoje. Steven Meyers trabalha na campanha do Governador democrata Mike Morris para as eleições primárias norte-americanas. Jovem idealista, aprende aos poucos os meandros da política através do contacto com o seu superior, Paul Zara, um experiente conselheiro, amigo de longa data de Mike Morris. Na campanha de Mike Morris, candidato favorito nas primárias, e na do seu adversário, o senador democrata Pullman, tudo parece permitido a fim de ganhar o lugar de candidato democrata nas eleições presidenciais. Assim, Meyers será contactado por Tom Duffy, diretor da campanha do adversário, para abandonar Mike Morris e se juntar à sua equipa. Durante esta campanha, Meyers seduz uma estagiária, Molly Stearns, mas descobre, por acaso, que esta também se envolvia com o Governador. Além disso, descobre igualmente que a jovem está grávida de Mike Morris, o que leva Steven a obrigá-la a abortar. As ilusões do conselheiro começam a desmoronar e este percebe que apenas um homem cínico, arrivista, desprovido de qualquer respeito pelo adversário consegue ganhar o seu lugar na campanha. Utiliza agora informação sensível na sua posse para se livrar dos que se erguem no caminho, inclusivamente de Paul Zara.

Crítica:

Neste filme, o enfoque está nas figuras na sombra do sistema político, os conselheiros, assim como nos bastidores das campanhas eleitorais. Aliás, não será por acaso que se multiplicam as sequências que retratam o que acontece por trás do palco onde discursa Mike Morris. A sequência de abertura ganha desde ponto de vista contornos programáticos: Steven Meyers surge da escuridão para testar o microfone e o som antes do discurso do candidato.

Sequência que anuncia já a que fecha o filme, onde a mesma personagem se encontra numa situação semelhante, em plano aproximado à cara, silenciosa à espera de ser entrevistada. Entre o conselheiro idealista da sequência de abertura e o responsável pela campanha de Morris da sequência final, pode dizer-se que assistimos à educação política de um jovem ingénuo. Clooney conseguiu aqui apontar para uma das características do mundo político (e nisso o mundo político norte-americano não é exceção): a falta de lealdade assim como a traição dos supostos amigos. É justamente para isto que remete o título, aludindo à traição e assassínio de Júlio César pelos seus familiares nos idos de Março.

Neste contexto, tudo ganha outro significado e o espetador é levado a duvidar de tudo o que é dito no palco, sob os holofotes. Assim, as declarações de Morris na sequência do debate inicial (04'08 – 06'55) poderiam realmente significar o que pretendem dizer, mas o dispositivo fílmico encena-as como sendo secundárias relativamente ao que o realizador escolheu mostrar. Pois, enquanto ouvimos a voz de Morris em off responder às perguntas do jornalista sobre a sua fé, a câmara segue Molly na sede de campanha que leva café a um conselheiro. A presença de Molly neste momento entra em contradição com o teor do discurso do candidato, pois, nos bastidores, na zona à qual os médias não têm acesso, o cidadão Morris entrou, pelos seus atos, em plena contradição com o discurso do candidato Morris. O filme estrutura-se em torno da tensão entre palco e bastidores, luz e sombra, verdade e mentira, com o espetador a ter acesso a ambos os mundos.

Outra sequência inicial (06'56 – 11'11) parece também anunciar o lento desmoronar das ilusões de Steven Meyers: a do bar onde este, juntamente com Paul Zara e a jornalista conversam a propósito das hipóteses de vitória do Governador. Ida Horowicz, a experiente jornalista, anuncia a Steven a sua futura desilusão relativamente ao candidato: Morris é um político e, tarde ou cedo, abandonará Steven quer este acredite ou não nas virtudes do candidato. O bar, como outros lugares de bastidores, desempenha um papel importante no filme de Clooney: é ali que circulam as informações, que se trocam boatos ou ainda que se organizam traições. Veja-se, por exemplo, a sequência do bar onde Tom Duffy tenta convencer Steven a se juntar à campanha de Pullman (20'50 – 24'07) para ter uma hipótese de derrotar os Republicanos. Percebe-se então que Meyers começa a duvidar quando, no fim do encontro, não conta o seu teor a Paul Zara.

Num destes encontros de bastidores (38'28 – 40'03), Paul Zara revela a Mike Morris que as sondagens não são boas e que o candidato deveria fazer algumas promessas a um senador democrata para ganhar os seus delegados e assim posicionar-se favoravelmente. O espaço é o de uma sala de ensaio, mais uma vez um lugar que metaforicamente designa os bastidores do espetáculo político. A recusa de Morris em entrar numa troca de favores para ganhar as eleições no Ohio reforça ainda a admiração de Steven por ele. O tour de force de Clooney aqui consiste em também convencer o espetador da integridade do candidato. É este o propósito da curta sequência no carro que leva o Governador e a mulher (40'47 – 42'52). Conversam em plano aproximado aos ombros sobre a decisão de não aceitar os favores; a personagem é construída de maneira a convencer-nos da sua integridade (veja-se a cumplicidade com a esposa, por exemplo). Neste ponto, sabemos tanto como Steven Meyers e acreditamos como ele na possibilidade de existir um político íntegro. Será pela última vez no filme.

Pois a seguir, Steven descobre a outra face do seu candidato. A partir deste momento, o espetador começa a pôr em causa as declarações do candidato, o seu programa, a sua ética. Até os elementos do cenário ganham outra significação; os cartazes de campanha, os motes - Morris for President – surgem agora carregados de uma certa ambiguidade. Resta saber, e esta é a grande pergunta da segunda parte do filme: será que a vida privada de um candidato, mesmo atribulada, põe em dúvida o conteúdo e a pertinência de um programa político? Para Steven o mundo começa a desmoronar na sequência do quarto de hotel (50'42 – 01:04:50). Paul Zara quer que ele abandone a campanha por causa do encontro com Tom Duffy. Já não confia em Steven. Defende a lealdade como sendo essencial na política: sem lealdade não há

confiança argumenta Paul Zara. Neste preciso momento – que corresponde ao momento em que Molly está a abortar –, percebemos graças ao extraordinário desempenho de Ryan Gossling que Steven Meyers tomou a decisão que orientará o resto da sua carreira: utilizar a informação na sua posse para voltar à corrida.

Isto torna-se claro na sequência do encontro Meyers-Morris na cozinha de um restaurante (01:18:00 – 01:23:37). Mais uma vez, a ação decorre num bastidor, desta vez com pouca luz (veja-se a diferença em relação à sequência da sala de ensaio a que aludi há pouco). A tonalidade escura remete claramente para o lado sombrio de uma certa atividade política. A luz muito trabalhada desta sequência sugere mais do que mostra os contornos das caras, como se as personagens fossem mesmo seres das trevas. À semelhança do que acontece noutras sequências do filme, ambas as personagens são filmadas em plano aproximado à cara, os sentimentos de ódio ou de desconfiança passando no olhar e nos silêncios. Para Steven, este encontro com o Governador marca o início da sua ascensão, pois, em troca do seu silêncio, Meyers pede o lugar de Zara.

Um das características do cinema de Clooney reside, entre outros elementos, na sua capacidade de sugerir mais do que em demonstrar via os diálogos. A sequência final, espécie de eco da sequência de abertura, ilustra-o de maneira paradigmática. Steven Meyers está prestes a ser entrevistado por um canal, olha fixamente e intensamente a câmara, ou seja, olha e interpela diretamente o espetador. Neste olhar-a-câmara reside em grande parte o lado empenhado deste filme: estará o espetador disposto a aceitar este tipo de sistema político?

Fabrice Schurmans

Destinatários: alunos do secundário e superior

PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME

1. Reflexão Individual

Preenchimento do guião de observação que segue em anexo.

2. Reflexão em pequeno grupo

Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:

- Identificar as problemáticas que o autor do filme pretende abordar;
- Sinalizar situações de violação de valores, da lei e das regras democráticas que se jogam nos bastidores da campanha a que o filme se reporta;
- Tomar uma posição crítica relativamente aos meios utilizados para se atingirem os fins em vista.

3. Reflexão em grande grupo

Apresentação das conclusões à turma para debate.

Registar uma ou mais mensagens positivas que integrem valores a promover.

Para todas as opções deverão apresentar argumentação que sustente as suas posições.

ALGUMAS QUESTÕES QUE PODERÃO SER FOCADAS DURANTE O DEBATE

- Política e valores: lealdade, verdade, democracia ...
- Relações entre política e os Media
- Propaganda/manipulação da opinião público
- Importância da promoção do sentido crítico
- Perda de confiança na classe política/crise da democracia

Dia 09 de Maio/ 10H30

OS GATOS PERSAS, de Bahman Ghobadi

(Kasi az Gorbeyeh Irani Khabar Nadareh, Irão, 2009, 106', M/12)



Resumo:

Teerão nos dias de hoje. Negar e Ashkan, dois jovens músicos iranianos que acabam de sair da prisão, tentam criar um grupo de rock alternativo para tentar a sua sorte na Inglaterra. Precisam de músicos mas também de dinheiro para os passaportes e os vistos assim como de autorizações oficiais para montar a banda. Nader, um músico com muitos contactos na cena underground de Teerão, quer ajudá-los neste projeto: corre a cidade toda à procura de guitarrista, de baterista, ou ainda de vocalista. Além disso, aproveita os seus contactos para pedir passaporte e vistos falsos para alguns dos membros do grupo. Nader tenta igualmente organizar um concerto a fim de angariar dinheiro. Quando tudo parece estar quase resolvido, uma rusga da polícia na casa do falsificador de documentos oficiais deita por terra as esperanças de Nader. Este desaparece, o que preocupa os seus amigos. Encontram-no bêbado mais tarde numa festa clandestina. Quando a polícia se apresenta no lugar para prender os participantes na festa, Ashkan salta pela janela...

Crítica:

O filme de Ghobadi (Prémio do júri no Festival de Cannes, 2009) celebra uma Teerão ignorada muitas vezes pelos média ocidentais hegemónicos, uma Teerão cheia de energia, de criatividade musical, de jovens bastante semelhantes a muitos jovens de Lisboa ou de Madrid. Ou seja, jovens que lutam para arranjar um futuro melhor, jovens que ouvem os mesmos

gêneros de música, vêem os mesmos filmes, leem os mesmos livros (Negar, por exemplo, lê A metamorfose de Kafka, 26'15). Filmado com urgência (foram só 17 dias de rodagem), com intervenções da polícia, ameaças de censura, Os Gatos Persas retrata a luta dos que querem, apesar de tudo, não viver da sua arte mas simplesmente gozá-la.

A sequência inicial, de certo modo programática, é a da conversa no estúdio de gravação entre o técnico de som e uma música (0'36- 02'42). Conversam a propósito do filme que está a ser feito por Bahman Ghobadi, que está a gravar música no estúdio. O técnico descreve o filme, a maneira como será feito: um filme sem autorização sobre as músicas e os músicos de Teerão, com atores não profissionais, Ashkan e Negar fazendo deles próprios na iminência de sair do Irão (o que aconteceu logo após as filmagens).

Depois desta sequência, Ghobadi enceta uma viagem musical e física pela cidade. O espectador acompanha nomeadamente as três personagens principais nas suas deslocações. A estrutura do filme desenha-se assim: descobre-se um novo grupo e a seguir ouve-se uma das suas canções sob forma de um clip. Neste clip, constituído por imagens roubadas, filmadas à socapa, é um retrato de Teerão que se desenha. São de assinalar as múltiplas sequências noturnas de caves, esconderijos... ou seja, de lugares onde se faz esta música alternativa e proibida pelo Estado.

Falava há pouco de filmagem na urgência; trata-se de uma urgência assumida, transformada em estética, pois Ghobadi não procura o plano trabalhado pela luz artificial, o som puro filtrado em estúdio. Multiplicam-se os planos aproximados desfocados, os cenários com luz fraca (a de uma vela, por exemplo), os quadros trémulos por causa da câmara ao ombro, os ruídos da vida urbana. Até os incidentes de rodagem, como as intervenções da polícia e a detenção provisória de Ghobadi, são integrados no filme. Veja-se a sequência no decorrer da qual Nader se defende da acusação de posse de DVDs pirateados (45'38- 50'03). Só vemos do interrogatório o que Ashkan vê através da porta: ouve-se o juiz mas nunca o vemos, como se justamente Ghobadi tivesse tentado sublinhar a presença repressiva do Estado. Em suma, apesar de se tratar de uma ficção, este filme também pode ser interpretado como sendo um objeto próximo do género documental, pois partilha muito com a estética do documentário.

Às vezes, a escolha de uma certa estética possui outras motivações. Noutra sequência de estúdio (27'26-30'11), as imagens do grupo aparecem desfocadas para os membros não poderem ser reconhecidos. Além disso, neste grupo a mulher canta sozinha com músicos masculinos, o que é proibido pelo Estado. Na mesma sequência, temos um bom exemplo da maneira de proceder de Ghobadi no resto do filme, pois, em montagem alternada, temos planos do estúdio com a cantora e planos curtos de mulheres em Teerão. O tipo de música determina o tipo de imagens da cidade assim como o ritmo desta. Ghobadi intenta mesmo traduzir Teerão em música e traduzir a música em imagens. Aqui também o filme revela o seu conteúdo político, pois não se trata somente de ilustrar a música mas de apontar, com a música, o que, às vezes, outros gostariam que permanecesse escondido. É o que acontece, por exemplo, quando, para acompanhar uma espécie de blues, Ghobadi, numa sucessão de planos rápidos, revela outro aspeto da Teerão noturna: a pobreza, os sem-abrigos, as crianças de rua (01:01:05 – 01:05:01).

Mais tarde esta realidade será igualmente tema do grupo de rap que ensaia em prédios em construção; talvez a sequência emocionalmente mais forte do filme, mais politicamente empenhada também, onde Teerão aparece como uma cidade sem solidariedade, como uma espécie de selva onde os mais poderosos tudo podem. Do ponto de vista narrativo, a canção de rap ocupa um lugar estratégico, pois antecede, bem como anuncia, pelo seu conteúdo, o fracasso final das três personagens.

Em suma, poder-se-á dizer que Os Gatos Persas tem a ver com o que existe, mas que o Estado e uma certa sociedade querem ignorar. Aliás, o título alude a isso pois os gatos, assim como os cães, tão pouco podem ser vistos na via pública. Os grupos do filme assemelham-se assim metaforicamente aos animais em questão. Daí a importância de uma curta sequência, a da intervenção da polícia junto de Negar e de Ashkan no carro (01:05:02 – 01:06:31). O quadro não se mexe em toda a sequência, o essencial sendo a relação de tensão entre o espaço atual, o do carro dos dois jovens, e o espaço virtual, fora do carro, o da autoridade. Da presença desta, só temos a voz a dimanar de fora do quadro. Como aconteceu na sequência do tribunal, o Estado e os seus representantes, justamente porque existem no fora de quadro, são representados como uma força que em qualquer altura e por qualquer razão intervém na vida dos cidadãos. É o acontece quando a polícia prende os falsificadores ou ainda no fim do filme quando a polícia invade o apartamento onde decorre a festa.

Se o lermos nos pormenores, Os Gatos Persas é um filme eminentemente político. Pois o que determina a situação das personagens não parece ser tanto o fator económico, mas antes o fator político: é a lei que determina se um grupo pode existir ou não, se músi-cos podem ou não sair do país, se as raparigas podem cantar.

Neste contexto, a felicidade não passa de uma esperança longínqua que desaparece no momento exato em que parecia prestes a tornar-se realidade. De facto, o grupo é formado, consegue ensaiar pela primeira vez, os músicos sonham com um futuro que quase conseguem tocar, mas o sonho desmorona com a recusa da licença, a apreensão dos falsificadores e a queda final de Ashkan. Nos derradeiros momentos, Os Gatos Persas vê os seus ritmos frenéticos reduzidos ao ritmo melancólico da última balada. O olhar-câmara de Negar traduz não só a tristeza da personagem naquele momento, mas também o desespero de parte da juventude iraniana.

Fabrice Schurmans

Destinatários: alunos do secundário e superior

PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME

1. Reflexão individual

Preenchimento do guião de observação que segue em anexo.

2. Reflexão em pequeno grupo

Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:

- Identificar o contexto político em que decorre a acção;
- Identificar, no filme, situações que colocam em causa a liberdade individual e de grupo;
- Identificar, no filme, instrumentos de repressão;
- Verificar se a lei é efetivamente cumprida, justificando com passagens do filme.

3. Reflexão em grande grupo

Apresentação das conclusões à turma para debate.

Registar uma ou mais mensagens positivas que integrem valores a promover, tendo como referência os DIREITOS HUMANOS.

Para todas as opções terão que apresentar argumentação que sustente as suas posições

ALGUMAS QUESTÕES QUE DEVERÃO SER FOCADAS DURANTE O DEBATE

- Modelos totalitários
- O fundamentalismo islâmico
- Instrumentos de repressão: censura; polícia política; prisão entre outros
- Formas de resistência à opressão

Dia 09 de Maio/ 14H00

LOUISE MICHEL, de Gustave de Kervern, Benoît Delépine
(Louise-Michel, FRA, 2008, 93', M/16)



Resumo:

Numa pequena cidade anónima do norte de França, as funcionárias de uma empresa têxtil descobrem um dia que os seus patrões desmontaram as instalações e fugiram. Abandonadas, com formação insuficiente para entenderem as razões profundas que as levaram ao desespero, juntam as suas pequenas indemnizações para lançarem um projeto comum. Louise Ferrand, uma mulher de meia-idade, ex-reclusa, solteira, analfabeta, sugere a contratação de um assassino profissional para executar o ex-patrão. Entusiasmadas, as colegas aceitam a ideia e encarregam Louise de encontrar o homem certo. É assim que esta cruza o caminho de Michel Pinchon, detetive privado falido e mitómano. Embora incapaz de matar, Michel aceita o contrato por necessidade. Pede então a Jennifer, uma prima moribunda, para executar o patrão francês da empresa. Porém, existem outros patrões, pois a empresa fazia parte de uma multinacional, o que leva Louise e Michel a perseguirem a sua missão: seguir o rastro da cadeia de chefes de Bruxelas a Jersey e eliminá-los. Entretanto, o casal sofre estranhas metamorfoses físicas e psicológicas...

Destinatários: alunos do secundário e superior

Crítica:

À semelhança dos seus filmes anteriores, Delépine e Kervern (*Aaltra*, 2004; *Avida*, 2006) continuam em *Louise-Michel* a explorar as vias de um cinema audacioso e inventivo.

Trabalhando com poucos recursos, com uma só câmara, em cenário natural, experimentam de facto uma cinematografia assumidamente pobre, com poucos efeitos especiais, focalizada na experimentação, em guiões complexos marcados pelo surrealismo, do ponto de vista estético, e pelo anarquismo revolucionário, do ponto de vista ético.

Talvez em *Louise-Michel* se note uma evolução no seu trabalho, pois ao contrário de *Avida*, obra experimental pura influenciada pela estética de filmes surrealistas como *Um cão andaluz* (Buñuel e Dali, 1929), o filme aparenta um guião mais linear, mais empenhado também. Empenhamento esse que deve ser entendido no sentido político da palavra, pois os dois realizadores guionistas denunciam, com recurso a um humor feroz, com um toque de humor negro nalgumas sequências, as práticas ilegais das multinacionais: despedimentos ilegais, desmantelamento de empresas, especulação bolsista. Se esta denúncia consegue comover espetador, até chocá-lo, será tanto pela forma como narram a história, o surrealismo a que aludi a pouco, como pela vontade clara de contribuir para uma mudança de paradigma social.

Do ponto de vista formal, entre as características fortes desta obra em curso, destacaria, em primeiro lugar, a ausência de campo contra campo e a presença de planos fixos com o corpo e a voz do ator a estruturarem e ocuparem o espaço fílmico. Os *takes* são poucos no cinema de Delépine e Kervern, um ou dois, pois o propósito é apanhar o momento justo, conseguir manter a energia dos atores para representarem este preciso momento. Aliás, é de evidenciar o trabalho do duo com atores recorrentes em papéis principais ou secundários (Bouli Lanners, Benoît Poelvoorde, Yolande Moreau, Albert Dupontel por exemplo), o que facilita ainda mais a sua maneira de filmar (explica também o tempo muito curto de filmagens, três ou quatro semanas). Relativamente à segunda característica, a dos planos fixos, são de facto comuns neste filme e contribuem para a sua riqueza bem como para a sua complexidade. Veja-se, por exemplo, a curta sequência do café onde as funcionárias celebram a sua nova bata (06'19-06'58). No primeiro plano, à esquerda, temos Louise sentada a uma mesa, com uma garrafa de água a fechar o espaço à direita e entre ambos, em pano de fundo, as colegas de Louise a dançar e a cantar; é do choque entre a celebração do grupo e a tristeza de uma Louise solitária que nasce a inquietação/suspeita junto do espetador. Por outras palavras, é na profundidade de campo que é sugerido o futuro problema do grupo, com o confronto entre atitudes/situações antagónicas dispostas ao longo da perspetiva que parte da mesa de Louise e acaba na mesa da festa.

Outra sequência paradigmática da estética do filme é visível na primeira vez que Louise e Michel se encontram no parque de *roulottes* (24'03- 26'05): câmara fixa e diálogo em *off*, Louise e Michel atravessando o quadro e continuando no espaço virtual, além quadro. Uma estética inimaginável no cinema comercial hegemónico!

Complexo, este filme é-o igualmente na gestão das personagens principais, pois Louise e Michel evidenciam problemas identitários: utilizam tanto nomes masculinos como femininos até lentamente mudarem de sexo no decorrer do filme. Assim, Louise torna-se aos poucos o elemento masculino e Michel o elemento feminino, até engravidar e dar à luz na sequência final. Aliás, Flambart, o diretor dos Recursos Humanos que aparece em casa de Louise para lhe entregar a bata, dirá que com ela há sempre um problema de denominação (09'20) – Louise

ou Jean-Pierre? –, o que parece remeter para um problema de identidade sexual (será ela homem ou mulher?). O mesmo acontece relativamente a Michel, que revela ser Cathy durante a sequência da visita aos seus pais (37'44-41'24).

A partir deste ponto de vista, é essencial a sequência do pequeno-almoço no hotel em Bruxelas, em plano fixo mais uma vez, (01:03:52 – 01:05:14), durante a qual o recetor entende finalmente que Louise é de facto Jean-Pierre e Michel é Cathy. A própria linguagem reflete a mudança, pois Michel começa a falar no feminino e Louise assume a sua masculinidade gramatical. De facto, o jogo sobre a identidade passa igualmente pela linguagem: Louise/Jean-Pierre diz na mesma sequência: «*Nós é que matámos, eu!*» o pronome «*nós*» remetendo para Louise/Jean-Pierre. Retrospectivamente esta sequência esclarece outra, a do assassinio do banqueiro que vem visitar Jean-Pierre na sua quinta (10'30 – 11'50). Só se percebe na sequência do pequeno-almoço no hotel que o assassino era a futura Louise. Notar-se-á rapidamente que estas metamorfoses, passagens de um sexo para o outro, também ecoam num certo teatro surrealista do início do século XX onde tais modificações de identidades eram recorrentes.

Entre outras características que contribuem para a criação deste universo fílmico tão peculiar, um universo imediatamente reconhecível mas que está ao mesmo tempo em permanente evolução, destaca-se a importância dada à música. Assim, Gaetan Roussel (igualmente líder do grupo de rock alternativo *Louise attaque*) compôs em grande parte as bandas sonoras de *Louise Michel* e de *Mammuth* (2010), o *opus* seguinte de Delépine e Kervern, contribuindo de forma ímpar para a criação da atmosfera que envolve ambos os filmes. Esta importância dada à música encontra-se igualmente ilustrada nos frequentes *cameos* (aparição fugaz de uma personalidade numa narrativa) de músicos famosos (Philippe Catherine neste caso mas também Sanseverino e Rokia Traoré em *Avida* ou ainda Dick Annegarn em *Mammuth*).

Do ponto de vista ético dizia há pouco que *Louise-Michel* defendia uma mudança de paradigma social. Se a maneira como os realizadores filmam pode ser relacionada com as experiências surrealistas, também não seria errado ver na forma algo do anarquismo revolucionário que caracteriza o posicionamento ideológico do filme. Perante a violência do sistema neoliberal, traduzida aqui pelo despejo da empresa e o licenciamento selvagem, o grupo de funcionárias só encontra solução numa resposta ela própria violenta.

A resposta à agressão neoliberal passa igualmente pela tonalidade cómica do filme, mas não se trata de um cómico gratuito, um cómico de diversão, pois em muitas sequências o humor negro suscita um mau-estar junto do recetor, uma sensação de angústia. De facto, os indivíduos representados surgem marcados pela desgraça individual (perda de um ser amado, doença) e/ou pela desgraça coletiva (despedimento, fragilidade social), mas, à semelhança de Louise, encontram uma possível salvação, ela própria marcada pela contradição, na revolta violenta contra o sistema na origem da sua desgraça. Aliás, não será gratuito o título que Delépine e Kervern escolheram para o seu filme. Se, por um lado, remete imediatamente para o par de personagens que estrutura o filme (o traço associando-os ainda mais intimamente), por outro lado, evoca uma figura famosa, incontornável, do anarquismo revolucionário: Louise Michel (1830-1905), anarquista francesa que dedicou grande parte da sua existência à luta

contra o sistema liberal, contra as instituições de opressão social (a Igreja, por exemplo) em prol da emancipação dos proletários.

Não será exagerado ver na caminhada de Louise e Michel do Norte de França até Jersey, passando por Bruxelas, um dos possíveis caminhos a seguir para lutar contra as origens da crise. Neste contexto, Bruxelas simboliza a origem política/ideológica da crise económica que assola Portugal, pois foi a Comissão europeia, dirigida por Durão Barroso, que impôs um neoliberalismo desenfreado ao país. Relativamente a Jersey, a ilha aponta metonimicamente para o papel central dos paraísos fiscais no sistema neoliberal, estes permitindo às multinacionais eludir (alguns dirão fugir) os impostos e assim privar o Estado dos recursos indispensáveis para o seu funcionamento. A citação final de Louise Michel relativamente à possibilidade de uma revolução violenta contra a exploração deveria soar igualmente como uma advertência junto dos mais poderosos. Porém, há muito que estes deixaram de ouvir a voz dos condenados deste mundo.

Fabrice Schurmans

PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME

1. Reflexão Individual

Preenchimento do guião de observação que segue em anexo

2. Reflexão em pequeno grupo

Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:

- Identificar as problemáticas que o autor do filme pretende abordar;
- Identificar, no filme, problemas com que se debate a sociedade atual;
- Selecionar três momentos do filme que considere particularmente relevantes, justificando as opções tomadas;
- Tomar uma posição crítica relativamente às soluções encontradas por Louise face aos problemas com que se vai deparando, ao longo do filme.

3. Reflexão em grande grupo

Apresentação das conclusões à turma para debate.

Registar uma ou mais mensagens positivas que integrem valores a promover.

Para todas as opções terão que apresentar argumentação que sustente as suas posições

ALGUMAS QUESTÕES QUE PODERÃO SER FOCADAS DURANTE O DEBATE

- O capitalismo (modelo económico e social)

- Relações sociais de produção em contexto de crise: precaridade; desvalorização dos salários; perda de direitos e de regalias sociais, desemprego ...
- As desigualdades sociais/Conflitos sociais/ Tensões sociais
- Identidade de género: transexualidade

Dia 10 de Maio/ 10H30

DECLARAÇÃO DE GUERRA, de Valérie Donzelli

(La Guerre Est Déclarée, FRA, 2011, 100', M/12)



Resumo:

Roméu e Juliette encontram-se numa festa e apaixonam-se à primeira vista. Apesar de pertencerem a duas famílias muito diferentes, vivem juntos e Juliette engravida rapidamente. Parece estar traçado um destino normal para a família, quando é detetado um tumor no cérebro do pequeno Adam, o filho do casal. Começa então uma longa guerra contra a doença, com idas ao hospital, incertezas relativamente ao diagnóstico, gestão dos danos psicológicos colaterais. Uma guerra que transformará a própria relação de Roméo e Juliette.

Destinatários: alunos do secundário e superior

Crítica:

A declaração de guerra confirma a vitalidade do jovem cinema francês, audacioso, inventivo (vejam, por exemplo, *Louise-Michel* de Delépine e Kervern nesta edição de *Filmes Falados*), capaz de tratar de maneira original temas como a crise económica ou a doença de um filho. É justamente o que acontece no filme de Donzelli, inspirado na própria história dos dois atores principais, Valérie Donzelli e Jérémie Elkaim, que também tiveram de lutar contra a doença do seu filho. Se o guião, da autoria dos mesmos, é em grande parte autobiográfico (assim, o ator que desempenha o papel de Adam com 8 anos é o próprio filho de Donzelli e

Elkaïm), seria errado vê-lo como simples reprodução de uma história real. Trata-se de uma obra de ficção com as suas escolhas artísticas e o seu estilo cinematográfico.

A sinopse poderia dar a entender que o filme será uma variação trágica sobre um tema várias vezes explorado na história do cinema. No entanto, as escolhas estéticas e o ponto de vista dos guionistas transformam-no, pelo contrário, num objeto marcado pela energia das duas personagens principais. O título, aliás, alude a esta energia. Trata-se de um filme de guerra, não porque o filme recorda o início da guerra no Iraque em 2004, mas porque, mais diretamente, encara a luta dos pais contra a doença como uma verdadeira guerra, com vitórias, acalmias nas hostilidades, derrotas. A discrepância/dissonância entre o tema do filme e o seu tratamento cinematográfico surge logo no cartaz oficial, que representa Roméo e Juliette felizes em plano aproximado ao peito numa espécie de carrossel. Nem o tom, nem a maneira de filmar evocam em momento algum uma tragédia: Donzelli procura sempre surpreender, suscitar a empatia mas sem o patético e, ao mesmo tempo, provocar/promover uma distância relativamente à experiência que atravessa o casal.

A sequência introdutória combina justamente a doença (Adam com 8 anos no hospital) e a relação amorosa, pois o som estridente da ressonância magnética relembra a Juliette o encontro com Roméo numa festa. Ao representar Adam já grande, os guionistas orientam a receção do que se seguirá, pois diminui a tensão inerente a este tipo de situação. Quando os médicos evocam os riscos letais que corre o bebé, o espetador já sabe que sobreviverá. A seguir, o início da relação entre ambos é representado numa sequência muda, com uma música *off* da qual dimana a energia que caracteriza o filme inteiro (03'11 – 04'39).

A inventividade formal reside igualmente na presença, em certos momentos, da voz *off* que comenta a ação e coloca uma certa distância entre o recetor, por um lado, e as personagens e as situações vividas, por outro lado. Ao mesmo tempo, pela presença de três narradores extradiegéticos, é o carácter ficcional da obra que é realçado/destacado bem como assumido. É o que acontece na sequência da apresentação da família de Roméo e Juliette onde tudo contribui para este efeito de artificialidade assumida: a voz *off* e a música clássica, até o fecho em esbatimento que evoca outro período do cinema, o do mudo, onde era uma figura recorrente para marcar a passagem de uma sequência à outra (08'32 – 09'38).

Se o recetor sabe desde a sequência inicial que Adam sofre de doença e que o filme narra, numa vasta analepse, a história da luta contra a doença, consegue entender algumas sequências intermediárias, muito curtas, que mostram células em movimento no corpo do bebé (exemplo: 11'45 – 11'57). Este tipo de sequência suscita um efeito de suspense: o espetador sabe assim muito mais do que as próprias personagens no que tem a ver com a ameaça, pois o que é assim sugerido é o progresso da doença. Os pais começam a saber tanto como o recetor quando, numa consulta, a médica repara em algo anormal no comportamento de Adam. Nesta sequência, é através da representação da atriz que desempenha o papel da pediatra que o essencial nos é revelado: um olhar inquieto acompanhado de um ligeiro movimento focal frente bastam para reforçar o receio (vejam mais precisamente 16'40 – 17'02).

A partir deste momento, o ritmo do filme aumenta, com uma sucessão rápida de planos dentro de um sequência ou ainda o movimento frenético dos pais de Adam, a

velocidade dos meios de transportes, carros ou comboios. Se o combate contra a doença é muitas vezes um combate/corrída contra o tempo, então este filme ilustra-o paradigmaticamente: veja-se a sequência da corrida de Roméo e Juliette para a estação de comboio (19'47 – 22'04) no decorrer da qual à montagem curta de planos corresponde a frenesim da família para chegar a tempo. E, à semelhança do que acontece nas narrativas de guerra, as grandes batalhas são muitas vezes precedidas de momentos de alívio da tensão, alívio evidenciado por um abrandamento rítmico. É provavelmente a razão de ser da curta sequência que antecede a operação de Adam (49'32 – 52'00): Roméo e Juliette, deitados numa cama do hospital, evocam num certo tom humorísticos os seus medos relativamente ao que se aproxima.

A partir deste momento, Roméo e Juliette entram de facto em guerra. Porém, de uma guerra deste tipo ninguém sai ileso, tanto as personagens como o espetador. Para este, algumas sequências ganham uma força emocional à medida do conteúdo e do estilo cinematográfico escolhido. Assim, a sequência do telefonema de Juliette a Roméo para lhe anunciar a doença de Adam (30'51 – 34'20) é construída de maneira a provocar o maior impacto emocional junto do recetor: graças a uma montagem alternada este tem acesso ao cenário do hospital em Marselha (onde se encontra Juliette) e ao cenário das ruas de Paris (onde se encontram Roméo e o seu amigo); ou seja, vê alternadamente Juliette a explicar a situação e a reação violenta de Roméo. A música clássica *off* realça claramente o conteúdo emocional da sequência.

Aliás, a música desempenha em *A declaração de guerra* um papel central: *pop* francesa, eletrónica, ou ainda clássica, a música não só acompanha a ação, reforçando por exemplo a força emocional do conteúdo, como permite às vezes um inesperado alívio da tensão. É o que acontece, por exemplo, na sequência da canção de amor interpretada por Roméo e Juliette (34'54 – 37'12). Esta sequência mostra que o filme também pode ser interpretado, à semelhança da tragédia de Shakespeare, como uma extraordinária história de amor.

A análise de uma sequência como a das sucessivas chamadas de Juliette a Roméo e à família (30'51 – 34'20) deveria ter em conta simultaneamente o conteúdo, o tipo de montagem (alternada mas também com inserção da montagem curta de planos de corrida), a música, a representação dos atores, o quadro, entre outros elementos, de maneira a evidenciar como Donzelli consegue traduzir/transmitir algo do transtorno do anúncio junto dos familiares e do espetador. Pois, é sempre no duplo destinatário da mensagem cinematográfica (as personagens da diegese e o espetador na sala) que algo de essencial se joga: o recurso ao conjunto de elementos assinalados suscita uma emoção forte junto dos dois polos da receção.

Nesta verdadeira guerra, Roméo e Juliette utilizam todas as armas ao seu alcance, até nos pormenores. Numa curta sequência, a do quarto de Adam à noite no hospital (01:07:36 – 01:08:10), Roméo utiliza uma caixa musical que toca *A Internacional*, ou seja, uma canção que remete tanto para a luta como para esperança num futuro melhor. Ao lado, está a mãe de outra criança que olha, sozinha, para a televisão; em *off*, ouve-se o som desagradável de uma

anúncio publicitário. O contraste/confrontação entre ambos abona claramente a favor do primeiro.

Contudo, numa guerra deste tipo, a vítima potencial não se reduz ao doente, pois um dos pontos fortes do filme de Donzelli é mostrar como as metástases também se estendem à parte psicológica dos que rodeiam o doente. Neste caso, embora Adam sobreviva e a doença entre em regressão, a relação de Roméo e Juliette não consegue ultrapassar a prova. Apesar disso, o filme acaba com uma sequência apaziguadora, à beira-mar, com a família a dançar em câmara lenta. A guerra acabou.

Fabrice Schurmans

PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME

1. Reflexão individual

Preenchimento do guião de observação que segue em anexo.

2. Reflexão em pequeno grupo

Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:

- Identificar as problemáticas que o autor do filme pretende abordar;
- Fazer o retrato psicológico de, Roméo e Juliette;
- Identificar cenas/ momentos que considerem mais relevantes, justificando a opção tomada;
- Tomar uma posição crítica sobre a escolha do título do filme.

3. Reflexão em grande grupo

Apresentação das conclusões à turma para debate.

Registar uma ou mais mensagens positivas que integrem valores a promover.

Para todas as opções deverão apresentar argumentação que sustente as suas posições.

ALGUMAS QUESTÕES QUE PODERÃO SER FOCADAS DURANTE O DEBATE

- A problemática da “resposta” perante situações limite:

Negação / aceitação

Resignação / Luta

Resiliência

- Pilares emocionais em momentos de crise - amor, amizade, família

Solidariedade/ indiferença

Resistência /abandono



Ficha Técnica

Nome do filme: _____

Realizador: _____

Género: _____

Data de realização: / /

Duração:

A preencher após o visionamento do filme

Situa a ação no tempo e no espaço.

Indica as personagens mais importantes.

Refere a temática abordada.

Elabora um pequeno resumo do filme (sinopse).
