



Programa Europeu
de Educação para o Cinema
dirigido aos Jovens

O INTERVALO

L'INTERVALLO

LEONARDO DI COSTANZO

CADERNO PEDAGÓGICO



ÍNDICE

I - INTRODUÇÃO

- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p. 2**
- Porquê este filme? **p. 3**
- Ficha técnica e cartaz **p. 3**
- Temas em jogo e sinopse **p. 5**

II - O FILME

- Contexto: Nápoles, uma cidade com muito que contar **p.6**
- O autor: Leonardo Di Costanzo: realizador, documentarista, docente **p. 7**
- Filmografia **p. 9**
- Filiações **p.10**
- Testemunhos: entrevistas aos actores **p.11**

III - ANÁLISE

- Capítulos do filme **p. 12**
- Questões de cinema **p. 14**
- 1 – Mostrar – Esconder **p. 14**
- 2 – O adeus ao documentarista **p.16**
- Análise de um fotograma: A jaula **p. 17**
- Análise de um plano: O resgate **p. 18**
- Análise de uma sequência: O olhar para fora **p. 19**

IV - CORRESPONDÊNCIAS

- Imagens em eco **p. 21**
- Diálogo entre os filmes da colecção Cined – “O Intervalo” e “Pierrot le fou”: comparação entre os casais **p. 22**
- Comparação entre as artes: a cidade e a decadência **p. 25**
- Acolhimento do filme: dois pontos de vista sobre o filme **p. 28**
- Propostas pedagógicas **p. 30**

CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd dedica-se à transmissão da Sétima Arte enquanto objecto cultural e material que ajuda a pensar o mundo. Para tal, elaborou-se uma pedagogia comum a partir de uma selecção de filmes produzidos pelos países europeus parceiros do projecto. A abordagem quer-se adaptada à nossa época, caracterizada por mudanças rápidas, extraordinárias e constantes na maneira de ver, receber, difundir e produzir imagens. Estas podem ser vistas numa multiplicidade de ecrãs: desde os maiores ecrãs de cinema às televisões, computadores e tablets, até aos smartphones mais pequenos. O cinema é uma arte ainda jovem, mas cujo fim foi já várias vezes vaticinado. Obviamente, tal não aconteceu.

Estas mudanças repercutem-se no cinema: a sua transmissão deve tê-las em conta, nomeadamente na maneira cada vez mais fragmentada de visionar filmes em ecrãs diferentes. As publicações CinEd propõem e defendem uma pedagogia sensível e indutiva, interactiva e intuitiva, que difunde saberes, ferramentas de análise e possibilidades de diálogo entre as imagens e os filmes. As obras são abordadas em escalas diferentes: no seu conjunto, mas também por fragmentos, e segundo temporalidades diferentes – fotogramas, planos, sequências.

Os cadernos pedagógicos convidam os alunos a interagir com os filmes de uma forma livre e flexível. Um dos grandes desafios é compreender e identificar-se com a imagem cinematográfica através de abordagens diferentes: descrição, etapa essencial de qualquer processo de análise, e a capacidade de extrair e seleccionar imagens, organizá-las, compará-las e confrontá-las. Trata-se de imagens do filme a analisar e de outros, assim como de outras artes visuais e narrativas (fotografia, literatura, pintura, teatro, banda desenhada...). O objectivo não é a transitoriedade das imagens, mas o seu sentido. Deste modo, o cinema torna-se uma arte sintética particularmente imprescindível na construção e fortalecimento do olhar das novas gerações.

O Autor

Ruggiero Cristallo licenciou-se na Università per Stranieri em Perúgia, no curso de Comunicação Internacional, em 2003. Nasceu, assim, o seu interesse sobre o mundo do audiovisual: em 2004, formou-se como montador e operador de câmara no Instituto OMNIJOB em Milão. Trabalha para a Cooperativa Social GET - Centro per la Ricerca e la Didattica dell'Immagine desde 2004. É coordenador da ACCADEMIA DEL CINEMA RAGAZZI desde 2005 e formador CinEd desde 2015.

Agradecimentos

Arnaud Héé, Nathalie Bourgeois, Maria Cascella, Ruggiero Cristallo, Accademia del Cinema Ragazzi, Claudia Lorè e Nicolò Ceci

PORQUÊ ESTE FILME?

Leonardo Di Costanzo dedicou a sua formação e carreira ao documentário, género que determinou o surgimento de uma linguagem autoral e inovadora no contexto cinematográfico contemporâneo. Nunca deixou de olhar para Itália, seu país natal, apesar de se ter formado em França e ter vivido e trabalhado em Paris e Bogotá, enquanto formador e realizador. Os documentários de Di Costanzo não pretendem apresentar uma realidade ou situação problemáticas, mas, satisfazer uma necessidade narrativa específica: contar a vida dos indivíduos. Estes tornam-se, ao mesmo tempo, objectos e sujeitos das suas obras. Enquanto tais, os indivíduos entregam à câmara o reflexo da sua realidade interior. Não se trata de uma realidade-em-si, mas de algo que os atravessa, revelando-se através deles. Ao longo de “O Intervalo”, Di Costanzo mantém-se distante, como se fosse apenas uma testemunha ou um elo entre os sujeitos-objectos e os espectadores. O realizador entrega ao público a vida dos outros enquanto testemunho importante da existência, das condições de vida e da idade de transição. Esta peculiaridade é a razão de incluirmos Di Costanzo na nossa selecção. O olhar da sua investigação sobre o real torna-o um autor interessante no contexto cinematográfico europeu contemporâneo.

A escolha do filme é emblemática, assim como o lugar que este ocupa na filmografia de Di Costanzo. Trata-se do seu primeiro e, até agora, único filme de ficção, mantendo, no entanto, o seu carácter autoral de forma muito coerente, quase inalterada. Di Costanzo entrega-se à ficção para levar a sua investigação dos indivíduos às últimas consequências, movido pelo respeito pelo ser humano e pelo que este representa. O interesse do realizador nos temas da infância e adolescência marca igualmente as suas restantes obras. O seu olhar autoral possui um valor indiscutível para um percurso pedagógico dedicado a estes temas.

Neste caderno, tencionamos explorar as particularidades de “O Intervalo”, filme situado na fronteira entre ficção e documentário, expressão de uma evolução no cinema contemporâneo.



FICHA TÉCNICA

Título original: L'intervallo

País de origem: Itália, Suíça, Alemanha

Ano: 2012

Duração: 86 min.

Cor: Cor - super 16

Áudio: Som

Género: Drama

Realizador: Leonardo Di Costanzo

História: Maurizio Braucci, Leonardo Di Costanzo

Argumento: Mariangela Barbanente, Maurizio Braucci
Leonardo di Costanzo

Direcção de fotografia: Luca Bigazzi

Montagem: Carlotta Cristiani

Banda sonora: Marco Cappelli

Direcção de arte: Luca Servino

Guarda-roupa: Kay Devanthey

Produtores: Carlo Cresto-Dina, Giorgio Gasparini, Tiziana Soudani

Produtoras: Tempesta, Amka Films Productions, Rai Cinema

Distribuidora: Istituto Luce-Cinecittà

Actores e personagens

- Salvatore Ruocco: Mimmo
- Francesca Riso: Veronica
- Alessio Gallo: Salvatore
- Carmine Paternoster: Bernardino



«Os pássaros criados em cativeiro nunca fogem,
mesmo se deixares a gaiola aberta.
O pintassilgo pode atirar-se contra as grades
com raiva, mas, não vai fugir,
mesmo com a porta aberta. Fica no seu canto, a olhar.
Talvez tenha a tentação de voar,
mas falta-lhe a coragem.
O meu pai explicou-me que o mais corajoso
dos pássaros é o pintarroxo, não tem medo de nada.
Às vezes, ouve-se o seu canto de noite,
a desafiar as trevas.
O rouxinol canta de noite também,
mas só quando está na época de acasalamento.
Assim, até um ouvido treinado pode confundir
um canto de desafio por um canto de amor...»

SINOPSE

Salvatore, um rapaz de dezassete anos órfão de mãe, passa os seus dias num anónimo bairro na periferia de Nápoles, ajudando o pai a vender limonada numa barraquinha de rua. Certo dia, um laçao do chefe criminoso do bairro incumbe-o de vigiar atentamente Veronica, uma rapariga de quinze anos. Os dois jovens devem aguardar num hospital abandonado, onde Salvatore e o pai guardam a sua barraquinha. Salvatore e Veronica começam por desconfiar um do outro, mas, ao longo do dia, travam amizade e redescobrem a descontração e atitude sonhadora típicas da sua idade. O casal explora o amplo espaço do hospital abandonado, leva flores ao altar de uma antiga paciente suicida, encontra um barco abandonado nuns subterrâneos alagados e, numa brincadeira de faz-de-conta, os dois fingem ser navegadores. Veronica revela-lhe, finalmente, a razão da sua detenção: namorou um rapaz pertencente a um clã inimigo. Os dois falam sobre os seus sonhos e fantasiam sobre a destruição das suas existências sem perspectivas. A rapariga entrega-lhe um papel em que descreve a sua história, caso lhe aconteça alguma coisa. Ao anoitecer, o chefe criminoso, Bernardino, aparece para conversar com Veronica. Ela contempla a ideia de o matar com uma sovel, mas, acaba por se render, declarando já não ter interesse no tal rapaz. Uma mota vem buscá-la e Salvatore recebe uma recompensa pelo “incómodo”. O pai regressa do seu dia de trabalho e o filho assegura-o de que “Está tudo bem”: o dia correu como era suposto. O intervalo terminou e as vidas de Salvatore e Veronica regressam à sombra de um destino sem saída do qual se tinham desviado um breve instante.

TEMAS EM JOGO

O fotograma escolhido para o cartaz do filme é muito sugestivo, permitindo uma extensa análise prévia dos temas do filme:

OS ACTORES

A escolha dos dois actores principais, Alessio Gallo e Francesca Riso, veio no seguimento de um laboratório de representação e linguagem corporal que envolveu mais de duzentos participantes. Até à escolha dos principais, foram pré-seleccionados doze casais. Os actores tiveram a liberdade de traduzir o argumento (escrito em italiano) para dialecto de Nápoles, tornando-o mais seu, apesar da distância entre os papéis e a personalidade dos actores. O facto de não estarem a fazer de si próprios, mas de personagens que conhecem do seu quotidiano, permitiu-lhes representar com muita naturalidade.

O LOCAL: UM TERCEIRO PROTAGONISTA

A natureza do local exerce a sua influência sobre a acção, como se de uma personagem se tratasse. O isolamento do exterior, o barco na cave alagada e o telhado abandonado permitem uma aproximação entre as duas personagens, num jogo das escondidas em que se procuram e perseguem constantemente. A princípio, o local assume um ar ameaçador, parecendo-se com uma jaula, mas, ao longo do dia, torna-se num refúgio dos perigos do mundo exterior. Como qualquer personagem, o papel do local desvenda-se aos poucos, deve ser descoberto e compreendido. Salvatore e Veronica não conhecem a sua história e descobrem-na ao mesmo tempo que o espectador, ilustrando todas as suas peculiaridades. Os animais que o habitam, os subterrâneos alagados e a vegetação espontânea são apenas alguns dos elementos que tornam este local único, conferindo-lhe uma identidade inigualável.

Enquanto personagem, o local possui uma história. As ruínas decadentes e o santuário em honra da paciente suicida, por exemplo, são sinais de um tempo que já passou, provas de uma vida e da sua memória.

TEMPO SUSPENSO

Repare-se como o enquadramento referido sugere a impressão de um tempo suspenso, um intervalo da realidade quotidiana. Salvatore e Veronica, vítimas de uma cidade escondida (ver ANÁLISE – Questões de Cinema – Mostrar/Esconder) e entranhada numa tradição criminosa que os prende ao hospital, têm a oportunidade de fazer uma pausa na sua rotina e redescobrir a sua adolescência. Apesar de pertencer à cidade, este local permite-lhes escapar, assim como construir uma relação através de momentos lúdicos, quase fabulosos, tais como a descoberta do barco nos subterrâneos. Entram, assim, em contacto com a sua juventude, sufocada pela violência do seu dia-a-dia.

O CASAL

As circunstâncias mantêm os jovens cativos deste local degradado, obrigando-os a desempenhar papéis específicos. Ao longo do dia, ambos se livram das máscaras que os afastam um do outro e apercebem-se do que têm em comum: a necessidade de afirmarem os direitos da sua idade, nomeadamente sonhar e jogar. Num contexto de extrema dureza, Salvatore e Veronica entregam-se ao sonho como verdadeiros adolescentes, vivendo um breve intervalo do mundo real.

1. CONTEXTO - NÁPOLES: UMA CIDADE COM MUITO QUE CONTAR



No contexto europeu, Nápoles destaca-se pela sua “excepcionalidade”. A cultura milenária napolitana, juntamente com a sua rica e histórica tradição popular, determinaram, ao longo do tempo, a aquisição de uma identidade local sólida e de um forte sentido de pertença à cidade.

«É a cidade menos americanizada de Itália, aliás, da Europa. No entanto, os soldados americanos ocuparam-na durante muito tempo. Quando regressaram para casa, tudo o que era americano foi completamente apagado (à excepção dos filhos que deixaram para trás). Eis a força dos napolitanos: o seu carácter, as suas tradições, as suas raízes.»

Marcello Mastroianni



O contexto relacional enraizado nos becos, nos bairros, na periferia de Nápoles e na sua área urbana, que constitui o ponto de partida e padrão para os seus contactos com o mundo exterior, configurou uma identidade social paralela à vida institucional, graças ao desenvolvimento de um código cultural próprio fortemente partilhado. As numerosas adversidades ambientais e sociais que esta cidade e os seus habitantes tiveram de enfrentar, juntamente com as inegáveis carências da administração pública, permitiram a proliferação de sistemas alternativos aos das instituições políticas e das forças da ordem. A especulação imobiliária, o constante perigo de erupção do vulcão Vesúvio, os terramotos e fenómenos de bradissismo, a extensa pobreza e clivagem social, as epidemias, a recolha deficitária do lixo e a presença consolidada da criminalidade convivem com o estatuto de terceira cidade mais importante de Itália e com projectos pioneiros, como, por exemplo, a edificação do primeiro complexo de arranha-céus de toda a Itália e Europa do Sul, em 1995.

Estas características, assim como a sua história antiga e ramificada em povos e culturas diferentes, tornam-na uma cidade única e inesquecível. Compreende-se, assim, porque é que todos os seus visitantes e residentes querem representá-la. Por exemplo, na história das artes figurativas, local e internacional, a paisagem napolitana é uma das mais recorrentes.

NÁPOLES NO CINEMA

“Nápoles é cidade mais cinematográfica do mundo.”
Vittorio De Sica

Graças aos seus cenários naturais, Nápoles foi sempre uma fonte inesgotável de projectos, tanto de ficção, como de documentários.

Os primeiros a filmar em Nápoles foram os irmãos Lumière, em 1895.

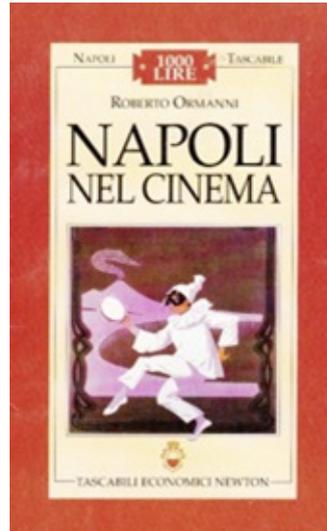
Após a Segunda Guerra Mundial, Nápoles tornou-se o cenário ideal para o cinema neo-realista, encenando tentativas de resgate de uma vida marcada por frustrações e pobreza. Nápoles foi a cidade de eleição para muitos dos representantes do neo-realismo. Em 1946, Rossellini realizou “Paisà”, denunciando as dramáticas condições de vida locais do pós-guerra. Mais tarde, realizou “Viaggio in Italia” (1954) e “Napoli ‘43” (1954). Pasolini realizou “Le Streghe” (1966), “Capriccio all’Italiana” (1967) e “Il Decameron” (1971). De Sica realizou “L’Oro di Napoli” (1954), “Ieri, Oggi e Domani” (1963) e “Matrimonio all’Italiana” (1964), entre outros. Sequi realizou “Monastero di Santa Chiara” (1949) com o apoio do escritor Alberto Moravia.

Este é um filme dedicado à cidade durante o período da ocupação, de estilo documental, rico em intuições antropológicas, culturais e históricas. Por outro lado, Fizzarotti realizou o melodrama “Malaspina” (1947), juntando a experimentação documental ao estilo do cinema mudo.

As narrativas neo-realistas ambientadas em Nápoles assumem um olhar mais optimista, devido ao folclore, à cor, à paisagem e às suas personagens típicas. Esta tendência, estabelecida a partir dos anos 50, ficou conhecida como “Neo-realismo cor-de-rosa”. Até o comediante e actor Totò se prestou às narrativas urbanas e periféricas do neo-realismo.

O filme de Francesco Rosi “Le Mani sulla Città” (1963) possui uma forte ligação ao contexto urbano de Nápoles, uma cidade dilacerada pela especulação imobiliária. «As personagens e os factos narrados são imaginários, mas, a representação do seu contexto social e ambiental é autêntica»: o filme de Rosi acaba com este texto, mas, o mesmo seria válido para “O Intervalo” de Di Costanzo.

Além de tudo o que foi dito, escrito e retratado sobre a cidade, algo de oculto e intraduzível continua a existir. É o lado mágico de Nápoles, um fascínio que se respira em cada rua e que a torna uma cidade imortal.



“NAPOLI NEL CINEMA”,
ROBERTO ORMANNI.
NAPOLI TASCABILE,
COLECCÃO DIRIGIDA
POR ROMUALDO MARRONE.
SETEMBRO 1995.

CINEMA ITALIANO: ENTRE DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

As produções cinematográficas italianas mais recentes foram marcadas por uma necessidade urgente de denunciar e documentar a realidade, servindo-se de um registo pessoal e genuíno. Esta tendência transparece nas obras de Garrone, Solli-
ma e Munzi, assim como no último filme do mestre Caligari, “Non Essere Cattivo” (2015). O filme “Gomorra”, de Matteo Garrone, estreou nas salas enquanto Leonardo Di Costanzo estava a preparar “O Intervalo”. A tensão entre o acto de narrar e o de documentar, responsável pelo afastamento de Di Costanzo do registo documental, caracteriza igualmente outros realizadores actuais. De maneira a representar eficazmente a singularidade da capital da Campânia, Di Costanzo junta-se aos realizadores que fazem cinema de ficção sem, por isso, perder uma ligação com a linguagem documental. Neste sentido, podemos mencionar “Corpo Celeste” e “Le Meraviglie” de Alice Rohrwacher, “L’estate di Giacomo” e “Happy Time Will Come Soon” de Alessandro Comodin, e ainda “La Bocca del Lupo” e “Bella e Perduta” do documentarista Pietro Marcello como exemplos do mesmo estilo.

O AUTOR

2. REALIZADOR, DOCUMENTARISTA, DOCENTE

Realizador, documentarista. Nasceu em Ísquia em 1958. Licenciou-se no Instituto Oriental de Nápoles e mudou-se seguidamente para Paris, onde frequentou os seminários de realização dos Ateliers Varan. Trabalhou para algumas estações televisivas francesas e realizou vários documentários. Em 1991, participou na obra colectiva “Premières Vues” com a curta-metragem “In Nome del Papa”. Em 1994, após ter desempenhado funções de docente nos Ateliers, fundou um centro de formação para documentaristas em Phnom Penh, no Camboja, com a colaboração do realizador local Rithy Panh.

Em 2000, criou um Atelier Varan para a Universidade de Bogotá, na Colômbia.

Em 1998, realizou “Prove di Stato”, obra dedicada a Luisa Bossa, ex-directora de uma escola secundária que foi eleita presidente da freguesia de Ercolano no seguimento do processo judicial anti-máfia Mani Pulite. Em 2003, filmou, durante um ano, as actividades didácticas de uma escola napolitana, montando o resultado no filme “A Scuola”, apresentado no Festival de Veneza.



Em 2006, “Odessa” valeu-lhe o prémio de Melhor Realizador (com o co-realizador Bruno Olivier) na quinta edição do Infinity Festival de Alba, na secção “Uno Sguardo Nuovo”. Em 2007 foi convidado por Agostino Ferrante e Mario Tronco a realizar um documentário sobre a Orquestra multiétnica de Piazza Vittorio, situada no bairro Esquilino, em Roma. Em 2011, conseguiu acabar “Cadenza d’Inganno”, projecto iniciado em 2003 sobre um adolescente problemático que exigiu a interrupção das filmagens.

Em 2012, realizou “O Intervalo”, uma primeira tentativa no cinema de ficção que lhe foi útil para a curta-metragem “L’avamposto” de 2014 (segmento do filme colectivo “As Pontes de Sarajevo”) e a segunda longa-metragem “L’intrusa”, de 2017.

O CINEMA SEGUNDO COM DI COSTANZO

O fio condutor das obras de Di Costanzo é o seu interesse sincero nas pessoas que lutam quotidianamente contra as pressões da realidade. Em “A Scuola”, Di Costanzo segue a vida de uma turma do início ao fim do ano lectivo, registando, com persistência, as dúvidas, escolhas e tomadas de posição dos professores. Estes são homens e mulheres com vidas pequenas, sempre em risco de serem sufocados ou desviados por influências no seu meio. O realizador esforça-se por mostrar as dificuldades enfrentadas por estudantes e professores sem emitir qualquer julgamento nem invadir a privacidade dos indivíduos. O diálogo com os estudantes, mergulhados num sentimento de frustração em relação ao sistema, foi uma experiência importante para o desenvolvimento de “O Intervalo”.

Apesar de o filme se manter no interior de uma escola, a presença da cidade e o peso do exterior sentem-se com muita força. O mesmo acontece em “Cadenza d’Inganno”, um filme documental que representa a cidade através da vida de um rapaz problemático e dos testemunhos dos seus contemporâneos. Esta experiência deve ter influenciado o autor na escolha do projecto de ficção “O Intervalo”, pois, a recusa do protagonista de “Cadenza d’Inganno” em ser filmado evidenciou os limites do género documental. Di Costanzo terá chegado à conclusão de que a câmara sozinha não consegue captar a realidade por completo. A verdade do indivíduo pode manter-se escondida da objectiva, mas entregar-se à ficção. Não foi por acaso que a primeira obra realizada depois de “O Intervalo” foi uma curta-metragem de ficção, ainda que extremamente realista: o episódio “L’avamposto”, do filme colectivo “As Pontes de Sarajevo” (2014), foi inspirado no conto “La Paura” de Federico de Roberto, sobre as vidas de um pequeno grupo de soldados numa trincheira.

A GÉNESE DE “O INTERVALO”

A vontade de retratar uma cidade tão peculiar como Nápoles não se esgotou nas obras acima referidas, manifestando-se com particular intensidade em “O Intervalo”. Na altura em que o argumento estava a ser escrito, a cidade encontrava-se no meio de uma guerra entre clãs mafiosos. O conflito foi responsável por mais de uma fatalidade por dia. Os autores decidiram não retratar directamente a luta entre gangues, focando-se antes nos efeitos da criminalidade organizada nas camadas sociais. Pretendia-se enfrentar a cultura mafiosa e a sua influência sobre a rotina das pessoas. Por conseguinte, os protagonistas foram procurados no mesmo meio social retratado pelo filme. A história de Salvatore e Veronica é a mesma de muitos adolescentes napolitanos. O conflito irresolvido entre uma realidade violenta e a necessidade de sonhar e jogar, típica da juventude, oprime as vidas das personagens, assim como dos intérpretes e seus contemporâneos. A escolha de dois actores originários do contexto representado protege a verosimilhança da história. A realidade problemática dos subúrbios napolitanos e da criminalidade que aí impera é apenas um pano de fundo, exterior ao espaço habitado por Totò e Veronica durante o filme, mas, que, ao mesmo tempo, faz parte da sua “interioridade”. A violência está presente nas suas vidas, prende-os nesse espaço vazio, não podendo deixar de fazer parte da sua identidade.

O método de escrita em constante evolução, paralela ao processo de pré-produção e preparação dos actores, demonstra a experiência documental de Di Costanzo. Ao combinar perfeitamente o cuidado no enquadramento e a construção do espaço real com a encenação, o realizador construiu um elo entre ficção e realismo. Di Costanzo quis deixar aos dois jovens actores a maior liberdade de expressão possível: por exemplo, ao filmar algumas sequências nocturnas sem luzes adicionais e de câmara ao ombro, permitiu-lhes uma adaptação natural ao espaço. Apesar das liberdades conferidas aos actores, este processo impôs igualmente limites muito específicos, de maneira a salvaguardar a perspectiva autoral do realizador. As várias etapas da evolução das personagens são, assim, destacadas pela escrita de ficção.

3. O FILME NA OBRA DO AUTOR - A ESTREIA NA FICÇÃO

“O Intervalo” foi a estreia do autor na ficção, mas beneficiou das suas experiências no documentário, tanto em termos de linguagem, como de conteúdo.

A IDADE INCOMPREENDIDA

O autor pesquisou a influência negativa do contexto social nas suas obras anteriores, "Cadenza d'Inganno" e "A Scuola", ambas desprovidas de qualquer julgamento superficial. No entanto, tal como acontece n'"O Intervallo", o espectador não pode deixar de sentir empatia pelos jovens protagonistas e aperceber-se dos perigos que estes enfrentam quotidianamente. Nas três obras, Di Costanzo trabalha na proximidade dos sujeitos que pretende representar, tanto ao longo das gravações, como durante o processo de casting e preparação.



CADENZA D'INGANNO (2011) DI L. DI COSTANZO



L'INTERVALLO (2012) DI L. DI COSTANZO

LINGUAGEM DO REAL

Ao trabalhar numa ficção, Di Costanzo não se afasta das contingências da realidade. A iluminação diegética e a apropriação da acção pela realidade, como, por exemplo, os aviões que cruzam o plano ou a inundação da cave, manifestam a faceta documentalista do realizador.

O resultado final comprova igualmente a mestria do director de fotografia, Luca Bigazzi, em gerir a luz natural ao longo de um dia. (ver CORRESPONDÊNCIAS - Comparação entre as artes - A luz natural)



L'INTERVALLO (2012) DI L. DI COSTANZO



L'INTERVALLO (2012) DI L. DI COSTANZO

4. FILMOGRAFIA SELECCIONADA

Longas-metragens

- Prove di stato (1998) - documentário
- A scuola (2003) - documentário
- Odessa (2006) - documentário
- L'orchestra di Piazza Vittorio: I Diari del Ritorno (2007) - documentário, episódio "Houcine"
- Cadenza d'inganno (2011) - documentário
- O Intervallo (2012) - ficção
- As Pontes de Sarajevo (2014) - filme colectivo
- L'Intrusa (2017) - ficção

5. INSPIRAÇÕES

Apesar da lucidez racional da ficção, do grande trabalho na dramaturgia e da adoção de um olhar documental, Di Costanzo serve-se de elementos profundamente simbólicos que dão azo à interpretação e imaginação do espectador. Ao considerar certos fotogramas do seu filme, não é difícil reconhecer paralelismos com a obra de Andrej Tarkovsky (1932-1986), um dos maiores expoentes do cinema simbolista.

De seguida, apresentamos alguns exemplos em paralelo.

INFÂNCIA E NATUREZA

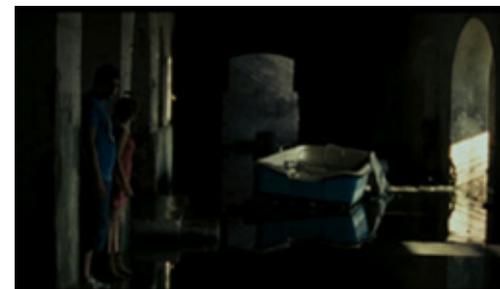


Fotograma 1 – O Intervalo (2012) de L. Di Costanzo



Fotograma 2 – A Infância de Ivan (1962) de A. Tarkovskij

SURREALISMO E REALIDADE



Fotograma 5 – O Intervalo (2012) de L. Di Costanzo

SOLIDÃO E DECADÊNCIA



Fotograma 3 – O Intervalo (2012) de L. Di Costanzo



Fotograma 4 - Nostalgia (1983) de A. Tarkovskij



Fotograma 6 - Nostalgia (1983) de A. Tarkovskij

6. TESTEMUNHOS

PALAVRAS DOS ACTORES

Tal como foi dito anteriormente, “O Intervalo” é um filme que encontrou a sua forma ao longo do tempo, tendo por base uma extensa procura de jovens actores. Este é um elemento relevante para situar corretamente a obra no contexto actual do cinema italiano e internacional. Neste sentido, as declarações de Alessio Gallo, intérprete da personagem de Salvatore, são muito significativas para compreender a importância da experiência de preparação e representação fílmica para um rapaz do bairro, como ele.

«Estava a trabalhar quando alguém da produção reparou em mim e me perguntou, “Gostavas de trabalhar num filme?” Eu sou vendedor de fruta, trabalho numa empresa gerida pelos meus tios e o meu avô. [Neste filme] oferecemos um sonho, mas, em Nápoles, os sonhos não valem muito. É preciso trabalhar e criar um futuro com as próprias mãos. Decidi criar o meu assim, com paixão, até que, em finais de Julho, Antonio e Leonardo disseram-me que tinha sido escolhido.

O dia começava com duas pessoas, depois aparecia o resto da equipa: aderecistas, electricistas... Sentia-me um bocado estrela, mas, afinal de contas, era igual a eles. Aliás, ajudava-os a mexer nas coisas, fazia um bocado de tudo. [...]

A minha personagem está fechada nos seus medos, é insegura. Ao contrário de Salvatore, relaciono-me de maneira diferente com as outras pessoas. Sou bastante extrovertido, dou-me com toda a gente, mas, tal como ele, odeio os abusos e a violência. Infelizmente, o seu medo é maior do que a sua coragem, pois, uma voz isolada no meio de mil outras acaba sufocada.



Nápoles é linda, mas, é também uma cidade dura, um pouco peculiar. É preciso saber viver nela.

Fomos nós a elaborar as falas e respostas mais compatíveis com a nossa maneira de falar e raciocinar. Ver o cartaz do filme publicado em vários sites emocionou-me muito. Custa acreditar que aquele no cartaz sou eu.»

CAPÍTULOS DO FILME

A divisão do filme em capítulos é uma excelente ferramenta para identificar os momentos merecedores de análise. De seguida, apresentamos cada um com o seu *time code* e uma breve descrição do conteúdo narrativo. Os títulos dos capítulos foram atribuídos livremente.



1 – Logótipo (0:0" - 0:28")



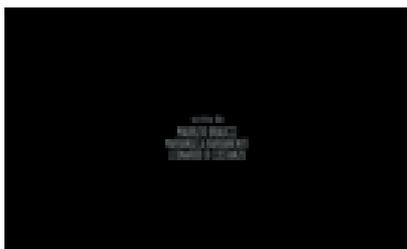
2 – Voz-off (0:29" - 1:10")
Voz-off em justaposição a uma paisagem de Nápoles.



3 – Chegada ao armazém (1:11" - 3:57")
Salvatore vem de mota para preparar a barraquinha.



4 – Viagem até ao lugar de trabalho (3:58" - 4:38")
Salvatore empurra a barraquinha até ao lugar de trabalho.



5 – Genérico (4:39" - 4:54")



6 – Veronica (4:55" - 5:23")
Uma rapariga pega numa cadeira e senta-se sozinha no pátio de um edifício abandonado.



7 – Título (5:24 - 5:33")



8 – A chegada de Salvatore (5:34" - 7:28")
Salvatore entra no pátio e reconhece Veronica.



9 – Dentro da "prisão" (7:29" - 14:07")
Veronica e Salvatore sobem ao primeiro andar. O edifício está completamente abandonado.



10 – A raiva (14:08" - 15:35")
Salvatore experimenta relacionar-se com Veronica, mas é ignorado e provocado.



11 – Salvatore explica-se (15:36" - 17:05")
Salvatore admite ignorar a razão desta situação.



12 – Primeira abordagem (17:06" - 21:23")
Veronica muda de atitude e pede ajuda a Salvatore.



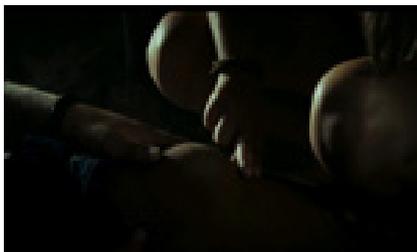
13 – Segunda abordagem, desculpas (21:24" - 25:29")
Salvatore e Veronica partilham uma sandes e começam a conhecer-se melhor.



14 – O controlo (25:30" - 29:18")
Mimmo, lacaio de um chefe criminoso, vem averiguar a situação e desafia Veronica.



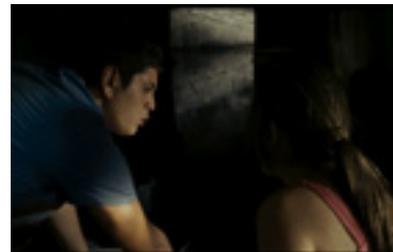
15 – Salvatore quer perceber (29:19" - 33:49")
Salvatore procura Veronica durante algum tempo. Ela quer mostrar-lhe algo.



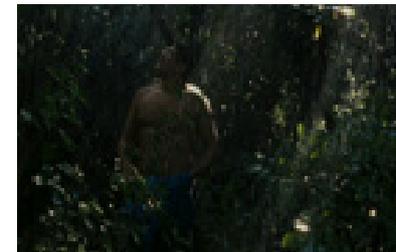
16 – O quarto número 13 (33'50" - 36'50")
Veronica mostra a Salvatore a foto de uma jovem suicida.



17 – Flores para Monica (36'51" - 39'40")
Veronica e Salvatore apanham flores para o santuário. Ouvem um ganido e seguem para o edifício ao lado.



18 – Reality show de brincadeira (39'41" - 46'02")
Veronica e Salvatore entram num barco na cave alagada. Perto deles, uma cadela amamenta as suas crias.



19 – A chuva (46'03" - 50'38")
Ao saírem, começa a chover. Procuram um abrigo. Salvatore conta a história de uma rapariga que foi morta por mafiosos.



20 – De tarde (50'39" - 56'50")
Salvatore procura uma saída. Veronica começa a fugir, mas acaba por desistir. Escreve uma carta.



21 – Espreitar para fora (56'51" - 59'56")
Os dois jovens observam o bairro do telhado. Salvatore confessa ter sido ameaçado por criminosos. Os dois procuram uma possível solução para os seus problemas.



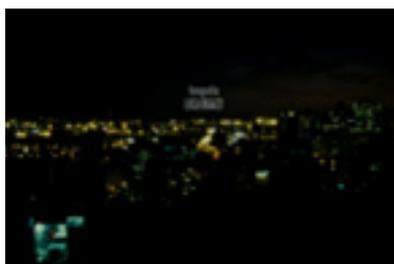
22 – Veronica conta tudo (59'57" - 63'53")
Veronica entrega a carta que escreveu a Salvatore.



23 – Bernardino aparece à noite (63'54" - 75'26")
O chefe criminoso aparece e afasta-se com Veronica. Salvatore é pago pelo trabalho.



24 – Salvatore volta para casa (75'27" - 76'52")
Salvatore vai buscar a barraquinha e volta para casa com o seu pai.



25 – Genérico final (76'53" - 78'32").

2. QUESTÕES DE CINEMA

Esta secção analisa a linguagem cinematográfica utilizada no filme de um ponto de vista teórico e metodológico, assim como as escolhas dramáticas dos autores. Os níveis de análise são diversificados e úteis para um percurso pedagógico.

2.1 MOSTRAR/ESCONDER

Por vezes, o fora de campo é mais importante do que o que é visível. Isso implica que o visível se pode tornar invisível, e vice-versa. O enquadramento cinematográfico funciona como elemento charneira que junta o visível ao invisível, concretizando, assim, o seu sentido. O filme serve-se das características próprias da arte cinematográfica, assentes no desejo de mostrar e esconder ao mesmo tempo.

A “CAMORRA”

Por um lado, o realizador pretendia contar um momento da adolescência de um rapaz e uma rapariga fechados num espaço abandonado, uma história que podia passar-se em qualquer lado; por outro, é difícil ignorar o contexto específico de Nápoles e a “mentalidade tribal” da “Camorra”, a máfia local. O realizador consegue representar a criminalidade sem a espectacularizar. Neste sentido, o filme funciona como uma espécie de caixa de ressonância, prolongando a extensão dos sons sem, por isso, perder a tensão das cordas. Ao longo do filme, a criminalidade organizada declara a sua presença sem necessidade de se mostrar. Ao fechar os jovens num espaço separado do mundo exterior, a “Camorra” exerce o seu poder violento de manipulação das vidas dos outros, inclusive as de Salvatore e Veronica. O lugar que os prende denuncia a ameaça do exterior sem nunca a mostrar.

A violência torna-se explícita apenas em certos momentos, como na bofetada do laiaio Mimmo a Salvatore e no seu controlo constante, assim como na chegada do chefe criminoso Bernardino. Não é preciso mostrar mais. Bernardino parece ser um homem educado e discreto, mas, a sua perigosidade é evidente pelo medo que inspira à sua volta.

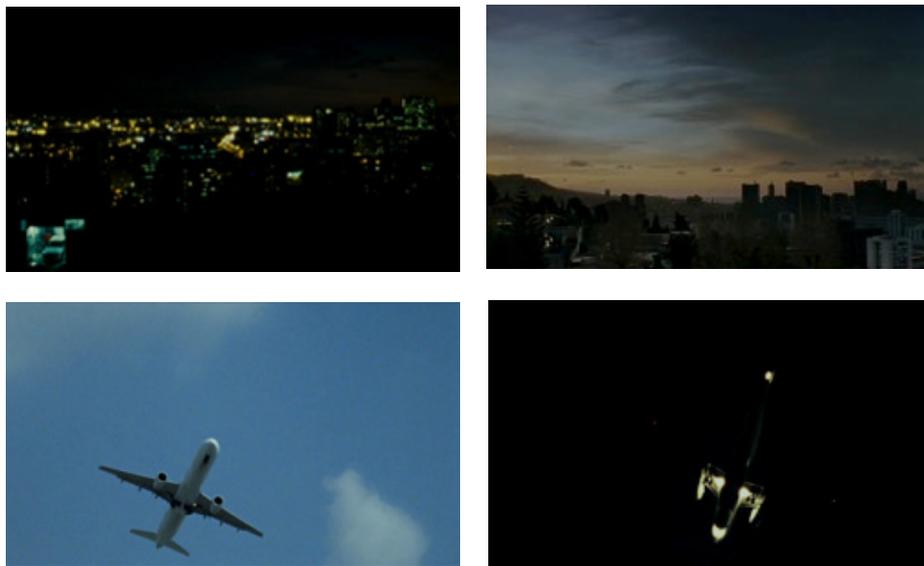


NÁPOLES E O SOM DOS AVIÕES

A vida da cidade é um elemento muito importante para a compreensão da história, apesar de ser mostrada apenas em dois momentos: logo no início e no fim do filme, ao amanhecer e depois do pôr-do-sol. Vê-se sempre ao longe, como se fosse demasiado distante.

Mesmo nunca se vendo de perto, esse mundo revela-se através das personagens, especialmente nas várias formas como a criminalidade compromete as suas vidas. Os protagonistas mencionam personagens que povoam e influenciam as suas vidas, sem nunca revelar muito sobre elas. As suas palavras permitem inferir essa vida invisível, evocando imagens e figuras que permanecem escondidas. Por exemplo, o namorado de Veronica, pretexto de revolta e motor da acção, nunca aparece. Acontece o mesmo com os aviões que passam por cima da cidade e do hospital abandonado.

O seu voo marca a passagem do tempo como um relógio, lembrando ao espectador que esta história se passa num contexto urbano realmente existente, apesar de esquecido e escondido.



PENSAMENTOS QUE NÃO SE DEIXAM AGARRAR

Veronica e Salvatore são personagens bem conseguidas, revelando-se aos poucos através das suas interações. O espectador tem acesso às suas emoções e compreende a sua condição social, assim como o contexto que as reprime. O realizador serve-se frequentemente de grandes planos, excluindo tudo o que é supérfluo para entrar em sintonia com os pensamentos das personagens. Certos momentos transmitem perfeitamente a sensação de conflito entre confiança e desconfiança: por exemplo, quando Veronica escuta as confissões de Salvatore, sem saber se pode confiar nele ou não, ou quando Salvatore hesita em deixar Veronica sozinha para procurar uma saída.



Outro momento semelhante ocorre quando os dois jovens se abrigam da chuva, ficando em silêncio e absortos nos seus pensamentos.



VERONICA: GUIA INVOLUNTÁRIO

A atitude de Veronica, que contempla fugir várias vezes, mas acaba sempre por desistir, torna-a numa espécie de “guia involuntário”. As suas tentativas de fuga obrigam Salvatore a procurar por ela, fornecendo um pretexto narrativo para a exploração do *décor*, ao mesmo tempo apocalíptico e futurista.



O LOCAL E OS SEUS SEGREDOS

Tal como foi dito anteriormente, o local é um terceiro protagonista (ver INTRODUÇÃO – Temas em jogo – O local: um terceiro protagonista). Revela-se aos poucos, mas mantém sempre algo de indefinido, desempenhando a função de mostrar e esconder ao mesmo tempo. Em certos momentos, parece ser adjacente à cidade: por exemplo, quando Salvatore arranja a barraquinha (1), ou quando os dois jovens observam a rua do telhado (2); em outros, parece estar fora do mundo, como durante a exploração da mata (3).



FOTOGAMA 1



FOTOGAMA 2

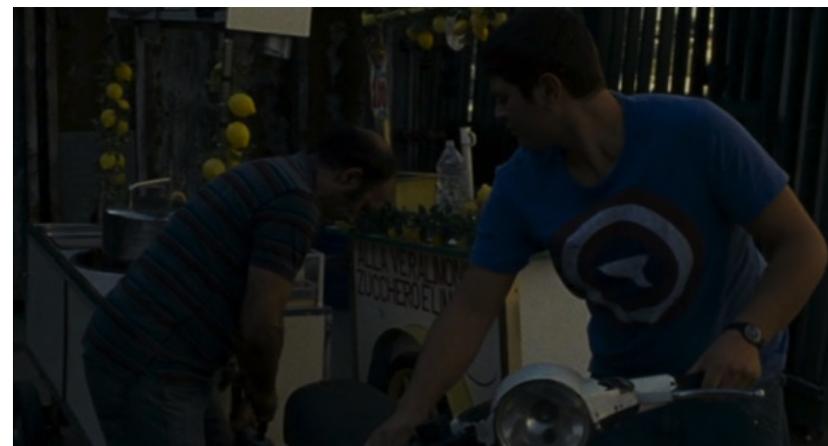


FOTOGAMA 3

2.2 O ADEUS AO DOCUMENTARISTA

O filme começa ao amanhecer, em Nápoles. Salvatore e o pai estão a arranjar a barraquinha da limonada que vendem durante o dia. Esta sequência tem um gosto indiscutivelmente documental: a princípio, a câmara mostra a acção de cima, mantendo a distância (ver fotograma 1 do parágrafo anterior), para depois se aproximar com curiosidade (fotograma 1). Este plano denuncia a presença de um observador que assiste à rotina das personagens. Os movimentos de câmara e a composição são naturais, ao contrário das sequências seguintes, caracterizadas por uma composição fortemente cinematográfica. O último enquadramento mostra um pormenor da mão de Salvatore, que esconde uma chave. O prólogo documental é interrompido pelo início do genérico. A partir deste momento, Leonardo Di Costanzo abandona o olhar de documentarista.

O filme segue um percurso gradual, afastando-se cada vez mais do registo documental para apoderar-se da linguagem da ficção. Isto torna-se ainda mais evidente pelo trabalho dos actores, cujos movimentos e acções são sempre funcionais e significativos. O hospital abandonado é um palco onde os dois protagonistas constroem uma relação, até ao confronto inevitável com o inimigo, o chefe criminoso Bernardino. O único desvio da ficção é a sequência no telhado (ver ANÁLISE - Análise de uma sequência), a partir de onde a vida quotidiana pode ser observada e investigada com um olhar documental, que tanto poderia pertencer a Salvatore, Veronica, ao realizador ou ao próprio espectador. Estes planos, previstos durante a escrita do argumento e, por conseguinte, pertencentes à ficção, são emblemáticos da experiência anterior do documentarista.



3. ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA - A JAULA

(TIME CODE: 14'24")



DISTÂNCIA E APROXIMAÇÃO.

Salvatore e Veronica estão situados no centro do enquadramento. Ocupam lugares opostos, ficando separados por um espaço vazio, ao mesmo tempo que a sua postura denuncia uma falta de conformidade com o lugar onde se encontram. Vagueiam pelo local, aproximando-se e afastando-se um do outro. Aos poucos, vão ganhando a confiança um do outro e desenvolvendo uma relação de empatia, entrando em contacto consigo próprios. O seu desejo de companhia e proximidade, concretizado durante o intervalo, será finalmente esmagado pelo regresso à realidade do dia-a-dia.

SIMBOLISMO E METÁFORA.

Podemos identificar muitos símbolos e metáforas ao longo do filme, e alguns deles encontram-se neste fotograma. As cores do guarda-roupa, dividido em azul e cor-de-rosa, denunciam uma fase infantil nunca ultrapassada. A sensação de solidão típica da adolescência encontra um paralelo no espaço decadente, negligenciado e abandonado.

Existem também diversas contradições no guarda-roupa e adereços usados pelos actores: por exemplo, o físico robusto de Salvatore é infantilizado pela sua camisola azul, enquanto as botas de salto alto e a bolsa de Verónica não encaixam com a sua camisola cor-de-rosa e a bandolete. Estes elementos caracterizam uma problemática idade de transição.

A LUZ NO ESPAÇO.

A direcção de fotografia realista de Bigazzi conjuga-se perfeitamente com a linguagem de Di Costanzo e com as exigências narrativas do filme. Neste fotograma, a fria luz matinal que entra pela janela é a única fonte de iluminação. A luz lateral desenha sombras que ressaltam a sensação de vazio e solidão deste local desolador. O fraco raio de luz destaca ainda mais a escuridão dominante. Os dois jovens ficam imóveis, partilhando a mesma condição de espera desesperada suscitada pelo local onde se encontram.

4. ANÁLISE DE UM PLANO-SEQUÊNCIA – O RESGATE

(TIME CODE: 39'06" - 39'45")



FOTOGRAMA 1

CONTEXTO.

Ultrapassada a desconfiança inicial, Veronica apercebe-se de que Salvatore é uma vítima, tal como ela, e a relação entre os dois desenvolve-se. O intervalo de obrigação e constrição transforma-se numa redescoberta da adolescência. Assim, até uma cave alagada pode tornar-se num mar imenso (1). O ambiente onde vivem obrigou-os a crescer demasiado cedo. Este sítio improvável permite-lhes um momento de brincadeira e pausa das responsabilidades adultas que a vida lhes reservou.

A DANÇA DO CASAL.

O plano geral (1) apresenta-nos um *décor* surreal e real ao mesmo tempo: Salvatore contextualiza-o ao mencionar os efeitos secundários da exploração imobiliária em Nápoles (ver O FILME; CONTEXTO - Nápoles: Uma Cidade com Muito que Contar). Depois, um plano-sequência em forma de dança descreve uma nova etapa na relação entre Veronica e Salvatore. Os dois aparecem juntos no início do plano. Salvatore aproxima-se da objectiva (2) enquanto Veronica fica atrás de si, fora de campo (4). Veronica volta a entrar em campo (5) e os dois ficam a olhar para o barco (6), que ganha um sentido profundamente emblemático. Verónica assume a iniciativa de subir para o barco, deixando Salvatore fora de campo (7), e imagina que está a navegar (8). Convida Salvatore a subir junto com ela e voltam a estar ambos em campo (9). O movimento de câmara, suave e natural, adapta-se às acções dos dois, sugerindo um estado de sonho, de regresso à adolescência e de consciência acrescida.



FOTOGRAMA 2



FOTOGRAMA 3



FOTOGRAMA 4



FOTOGRAMA 5



FOTOGRAMA 6



FOTOGRAMA 7



FOTOGRAMA 8



FOTOGRAMA 9

O JOGO DO SONHO.

Brincar permite aliviar a nossa mente das influências exteriores. É uma actividade que nos põe em contacto com a nossa interioridade, assim como com o mundo exterior, tornando-nos capazes de lidar com as exigências da realidade. Veronica imagina estar a navegar rumo a uma pequena ilha no meio do oceano. Trata-se de uma referência ao programa de televisão “Survivor”, pois, ao longo da cena, o casal brinca como se fossem finalistas do concurso.

Reparem como, no meio de uma situação surreal, os dois tentam fugir da realidade: Veronica envolve Salvatore na brincadeira (8), tornando-o parte de algo mais íntimo. A brincadeira traz ao de cima as suas personalidades autênticas, despidas dos papéis que a sociedade lhes impusera. No fim da sequência, Veronica sobe às costas de Salvatore: este será o primeiro e último contacto físico entre os dois.

A maneira como o espaço é narrado recusa qualquer tipo de teatralidade, apesar de estar tudo sob o controlo da equipa criativa, tal como num estúdio de gravação. O espaço parece expandir-se (2, 3, 4 e 5), esticar-se (6, 7, 8 e 9), transformar-se num sítio decadente e surreal (1). Os protagonistas evidenciam sempre a sua presença, mesmo quando estão descentrados em relação ao enquadramento, longe da objectiva ou fora de campo (2, 3, 6 e 9). A profundidade de campo é mais eficaz para transmitir a cumplicidade entre os dois do que as palavras que trocam (9).

5. ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA – O OLHAR PARA FORA

(TIME CODE: 56'51" - 59'49")

CONTEXTO.

Esta cena é muito importante no contexto do filme, pois, a complexidade da linguagem fílmica emprege simboliza uma evolução no relacionamento entre Veronica e Salvatore. Trata-se, igualmente, do único momento do filme em que vemos “a cidade” onde se passa a história.

ALHEAMENTO E DESCOBERTA.

Salvatore e Veronica passam por várias etapas: desconfiança, perseguição, aproximação e descoberta. Tendo atingido uma nova maturidade, querem agora regressar à realidade. Esta sequência demonstra uma certa sofisticação logo a partir dos primeiros planos. A chegada ao telhado é filmada de câmara ao ombro, que os enquadra de corpo inteiro, seguindo os seus movimentos (1). De seguida, corta para um plano geral estático e simétrico (2). Veronica e Salvatore ficam perfeitamente centrados, rodeados pelo imenso céu azul e o perfil da cidade na paisagem. Enquanto partilham um momento de proximidade e cumplicidade, Nápoles mantém-se distante.



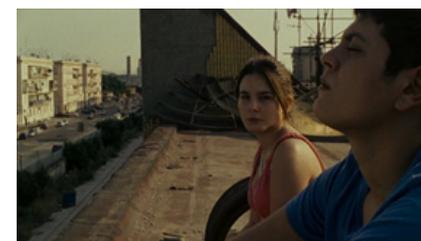
FOTOGRAMA 1



FOTOGRAMA 2

OLHAR SEM VER.

Os protagonistas estão quietos e sossegados como se estivessem a viver uma pausa, ou uma fuga da sua prisão. Visualmente, esta liberdade temporária é representada na perfeição pelos actores, que trocam um olhar às escondidas, sem nunca se cruzarem. Veronica olha para Salvatore, enquanto este contempla o horizonte (3); quando Veronica olha em frente, Salvatore vira-se e olha para ela (4). É interessante reparar que falta um contra-campo, como se este momento representasse um parêntese na cadeia dos eventos.



FOTOGRAMA 3



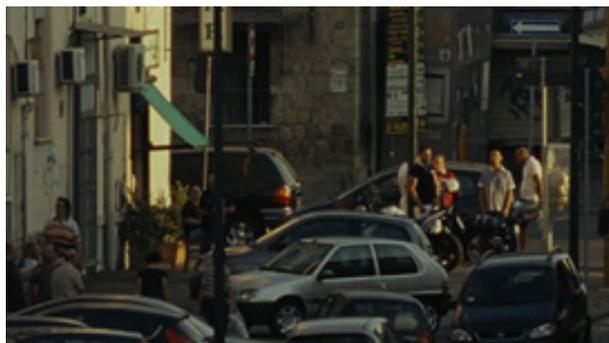
FOTOGRAMA 4

OLHARES E PERSPECTIVAS.

Tendo conseguido maior à vontade neste espaço, os dois jovens podem baixar as suas defesas e abrirem-se um com o outro, reconhecendo-se por quem realmente são. O retraimento e a timidez são apenas manifestações da sua jovem idade. Os dois viram-se agora para o grande "Outro": a cidade. Contemplam este "ninho de vespas" a uma distância de segurança, reconhecendo-o como parte da sua realidade. Os dois já não são opostos nem "inimigos", mas companheiros deste intervalo e de vida.



FOTOGRAMA 6



FOTOGRAMA 7

Salvatore aponta para algo fora de campo, enquanto o enquadramento permanece imóvel e próximo deles, sem alterar o ponto de vista (3 e 4). Veronica aponta também para alguma coisa nas traseiras do bairro (5). Os braços estendidos e os indicadores rígidos formam uma diagonal que projecta uma bissectriz no plano.

O JOGO.

Nápoles é o "contexto" narrativo que nunca se vê, mas está sempre presente. Nesta cidade, os jovens não podem crescer livremente: são desviados e influenciados pelo "sistema" dominante. Veronica sente o peso de pertencer, enquanto Salvatore aparenta sentir-se livre da autoridade. Ao assumir um ponto de vista privilegiado sobre a cidade, as suas diferentes visões existenciais vêm ao de cima:

Veronica: A quem darias um tiro?

Salvatore: A ninguém. Seria melhor se fosse um terramoto ou uma epidemia... Assim não seria culpa de ninguém.

Veronica: Um terramoto, hem?... E quem salvarias desse terramoto?

Veronica imagina um gesto voluntário, o do tiro (7); Salvatore entrega-se à fantasia de uma catástrofe natural, de maneira a eludir qualquer responsabilidade pessoal.

Seja como for, a única solução possível é a destruição. Este jogo manifesta um desejo de vingança, sendo que a escolha entre quem deve morrer e viver baseia-se em pretextos banais (8).

Esta cena inclui o diálogo mais expressivo do filme.

Veronica: E eu? Achas que devia morrer?

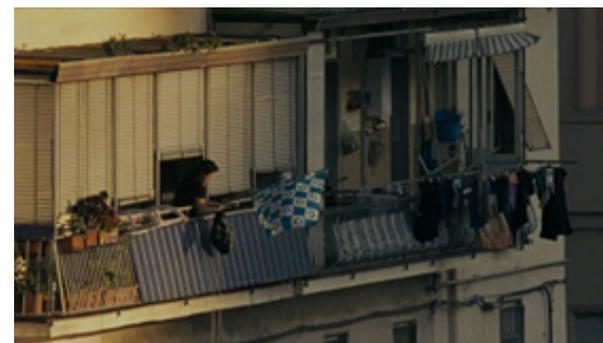
Salvatore: Não! Tu não!

Veronica: Pois, não sei... Podia não me safar do teu terramoto!

Veronica chegou ao fim do seu percurso. Apercebe-se, finalmente, de que terá de enfrentar Bernardino, o chefe criminoso que a mantém prisioneira.



FOTOGRAMA 8



FOTOGRAMA 9

IMAGENS EM ECO

Nesta secção, pretende-se estimular uma associação livre entre várias imagens que partilham os temas do filme, em jogo.



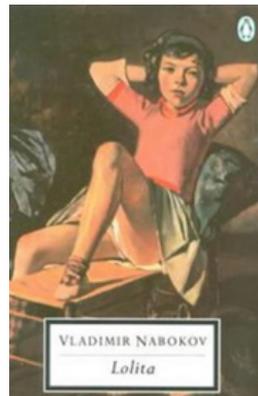
“O INTERVALO” DE LEONARDO DI COSTANZO (2012)



“AMMORE” DE PAOLO SASSANELLI (2013)



SUE LYON EM “LOLITA” (1962) DE S. KUBRICK



“LOLITA”, ROMANCE DE VLADIMIR VLADIMIROVIČ NABOKOV
THYLANE BLONDEAU, VOGUE PARIS, DEZEMBRO 2010



MENINAS EM CORPOS DE MULHERES

Ao longo do filme, o espectador chega a conhecer aprofundadamente os dois protagonistas. No entanto, a princípio, Veronica mostra-se uma pessoa segura de si, quase arrogante, fingindo ser mais adulta do que é. Tudo o que ela faz, inclusive a forma de se exprimir, a sua maquilhagem e guarda-roupa, servem para reforçar essa impressão. A camisola cor-de-rosa com decote, os calções, as cuecas à mostra, as botas de salto alto, são todas peças apropriadas para uma mulher adulta, não para uma menina da sua idade. Esta atitude faz-nos pensar em casos frequentes na nossa sociedade, em que o crescimento das raparigas é estimulado demasiado cedo, acabando por serem indevidamente sexualizadas. De seguida, apresentamos alguns exemplos.

Em cima, à esquerda, um fotograma de “O Intervalo”.

Em cima, à direita, um fotograma de “Ammore” (2013), curta-metragem de Paolo Sassanelli baseada no livro “Dieci” (Adelphi, 2007) de A. Longo (ver parágrafo LITERATURA na secção COMPARAÇÃO ENTRE AS ARTES).

À esquerda, respectivamente: Sue Lyon em Lolita (1962), de S. Kubrick; Capa do romance “Lolita”, escrito por Vladimir Vladimirovič Nabokov, publicado em Paris em 1955;

Foto da modelo Thylane Blondeau, 10 anos de idade, publicada na revista Vogue Paris, em Dezembro de 2010.

2. DIÁLOGO ENTRE OS FILMES DA COLECÇÃO CINED

“O INTERVALO” E “PEDRO, O LOUCO”: SINÓNIMOS E CONTRÁRIOS

PREMISSA

Nesta secção, pretende-se estabelecer diálogos com outros filmes da colecção Cined, sendo que, muitas vezes, as melhores análises cinematográficas nascem da comparação entre as diferenças, em vez de entre as semelhanças. Neste sentido, iremos comparar “O Intervalo” de Leonardo Di Costanzo (2012) a “Pedro, o Louco” de Jean-Luc Godard (1965), um filme completamente diferente, até oposto, tanto na linguagem como no género, contexto e conteúdos. Acreditamos que a análise das suas diferenças será mais esclarecedora do que se nos limitarmos aos seus pontos de contacto.

A primeira diferença está na natureza do casal principal. Apesar de ambos os filmes contarem a história de um casal, estes são profundamente diferentes. “Pedro, o Louco” conta a aventureira história de amor entre Ferdinand (conhecido pela alcunha de “Pierrot”) e Marianne, uma mulher fascinante e perigosa, enquanto tentam fugir da sociedade burguesa. Salvatore e Veronica nunca poderiam concretizar uma história de amor num contexto tão oprimente como o da detenção criminal. No entanto, conseguem mostrar um ao outro quem realmente são.



FOTOGAMA 1
O INTERVALO



FOTOGAMA 2
PEDRO, O LOUCO

A aproximação, a distância, a procura de uma fuga em conjunto são dinâmicas partilhadas por “O Intervalo” e “Pedro, o Louco”, mas, enquanto o casal do primeiro filme nasce de uma constrição (1), o outro nasce de livre vontade (2), pois, Pierrot e Marianne abandonam os seus parceiros legítimos em nome da vontade comum de fugir da cidade. Paradoxalmente, a fuga de Salvatore e Veronica concretiza-se através da detenção, que lhes permite uma pausa temporária na sua vida quotidiana. Eles querem fugir do legado criminoso que os envolve, mas, qualquer tentativa está destinada a falhar: a criminalidade e a ilegalidade são tudo o que conhecem; além disso, não existe mais nada.



FOTOGAMA 3 - PEDRO, O LOUCO

Ferdinand e Marianne, pelo contrário, aproveitam-se voluntariamente da ilegalidade, como se fossem Bonnie e Clyde dos tempos modernos (3). Entre perseguições, canções, espectáculos de cinema primitivo e traições, fogem da sociedade burguesa ao vestirem máscaras e hábitos diferentes (4) (5) (6), numa recriação constante que não tolera a imobilidade.

FOTOGAMA 4
PEDRO, O LOUCO



FOTOGAMA 5
PEDRO, O LOUCO



FOTOGAMA 6
PEDRO, O LOUCO



Quando Marianne e Ferdinand procuram abrigo e solidão numa ilha distante, Marianne queixa-se do isolamento e do vestido que veste continuamente (7).



FOTOGRAMA 7 - PEDRO, O LOUCO



FOTOGRAMA 8 - PEDRO, O LOUCO

Salvatore e Veronica nunca mudam: pelo contrário, tornam-se cada vez mais iguais, reivindicam a sua natureza com coerência (8). Estas personagens são emblemáticas de uma geração que, submetendo-se à mesma realidade criminosa, acaba por resultar irremediavelmente conformada.

O percurso de aproximação do casal é igualmente especular. Na secção dedicada à análise de um fotograma, reparámos como Salvatore e Veronica ultrapassam a desconfiança inicial apercebendo-se de que são vítimas da mesma condição.



FOTOGRAMA 9 - PEDRO, O LOUCO

Por outro lado, a cumplicidade entre Pierrot e Marianne acaba por ser comprometida: a mulher, na sua leviandade de *femme fatale*, preocupa-se apenas com o seu benefício pessoal, abandonando Pierrot quando este deixa de lhe ser útil.

Neste sentido, a fuga, no barco que deveriam ter apanhado juntos, é bastante representativa (9).

CONFRONTO ENTRE MULHERES

Em ambos os filmes, as personagens femininas parecem estar mais em colusão com o contexto criminoso do que as personagens masculinas. Veronica chega a entender que deve respeitar as regras do jogo, moldando o seu carácter a partir destas e servindo-se da sua feminilidade, apesar de imatura. Ao enfrentar Bernardino, ela sente-se tentada a usar uma arma, mas acaba por desistir.

Marianne está presa a uma fantasia leviana, macabra e louca: demonstra um profundo desinteresse pelas regras e corrompe a realidade num impulso fatalista que autoriza qualquer recurso, podendo ser vítima e carrasco ao mesmo tempo (9) (10).



FOTOGRAMA 9 - PEDRO, O LOUCO



FOTOGRAMA 10 - PEDRO, O LOUCO

O REALIZADOR VISÍVEL VS INVISÍVEL

A abordagem dos realizadores distingue os dois filmes ainda mais do que os seus conteúdos. Godard realizou "Pedro o Louco" em 1965, numa altura em que o movimento da Nouvelle Vague tinha conseguido uma plena expressão, teorização e experimentação. O filme foi muito influenciado por uma ideia de cinema inovadora, que desconstrói e brinca com a linguagem de forma declarada. O realizador declara a sua presença através de escolhas audazes, como um plano fora de contexto de um néon (11), ou escalas inaturais, que cortam o corpo da atriz a meio (12). A ilusão da ficção é repetidamente suspensa, seja através de olhares na câmara (13), seja de declarações dirigidas ao espectador (14). Ao contrário, Di Costanzo esconde o seu olhar de maneira a aproximar o mais possível a ficção à realidade.

O conto escrito e encenado por Di Costanzo não apresenta qualquer conforto: limita-se a ilustrar.



FOTOGRAMA 11 - PEDRO, O LOUCO



FOTOGRAMA 12 - PEDRO, O LOUCO



FOTOGRAMA 13 - PEDRO, O LOUCO



FOTOGRAMA 14 - PEDRO, O LOUCO

Não há actos de heroísmo, apenas submissão ao sistema. Cada imagem está carregada de densidade do real, sugerindo uma peça que nunca chega a aproximar-se do teatro. O resultado final é um filme seco, sem embelezamentos ou decorações, que nos apresenta uma captura directa da vida quotidiana (15).



FOTOGRAMA 15 – O INTERVALO

Por conseguinte, “O Intervalo” é desprovido de qualquer comentário musical, enquanto que “Pedro, o Louco” é acompanhado por uma banda sonora agressiva, sempre evidente, que acompanha arbitrariamente o desenrolar da acção. Um exemplo disso é a cena do roubo do carro (16) com o qual se lançarão ao mar.



FOTOGRAMA 16 - PEDRO, O LOUCO

Godard faz citações constantes. As pinturas que preenchem os planos (17, 18, 19, 20) manifestam o seu olhar e tradição cultural. A sua cultura permite-lhe estabelecer ligações entre o cinema, a pintura, a música e a literatura: Velázquez, Picasso, Renoir, Van Gogh, Poe, Joyce, Celine, Queneau, Michel Simon, Aragon, Nicholas Ray, etc. Estes nomes são ligados por um filme que começa como um drama psicológico transformado em policial, divaga pelo musical, parte para a aventura e mistura todos os registos no final.



FOTOGRAMA 17 - PEDRO, O LOUCO



FOTOGRAMA 18 - PEDRO, O LOUCO

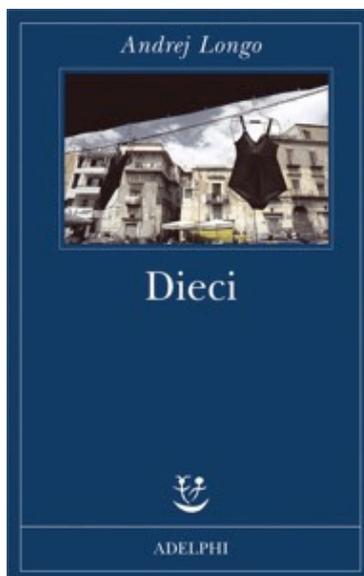


FOTOGRAMA 19 - PEDRO, O LOUCO



FOTOGRAMA 20 - PEDRO, O LOUCO

3. COMPARAÇÃO ENTRE AS ARTES: A CIDADE E A DECADÊNCIA LITERATURA



O filme de Di Costanzo permitiria ligações com muitos géneros de literatura, desde a fábula até aos contos modernos, mas, no sentido de encontrarmos um elo entre os conceitos discutidos na secção “Correspondências”, decidimos focar-nos na colectânea “Dieci”, de Andrej Longo.

Este livro junta dez contos dedicados à vida quotidiana de Nápoles: histórias duras e reais que expõem a crueldade da rotina, assim como a força e as esperanças que caracterizam Nápoles hoje em dia.

De forma semelhante ao Decálogo de Kieslowski, com o qual partilha a sensibilidade laica, cada capítulo simboliza um mandamento católico, que, ao longo da história, acaba por se revelar hipócrita e irrealizável. A cidade é contada sem filtros e deixa uma marca reconhecível nas vidas de todas as personagens.

O encontro entre Salvatore e Veronica poderia ser uma destas histórias: trata-se de um intervalo na vida da cidade, que, perto do fim, reforça o princípio de que “não existe outro Deus” além do chefe criminoso do bairro.

A curta-metragem “Ammore”, de Paolo Sassanelli, adapta um dos contos incluídos no livro, apresentando uma personagem feminina muito parecida com Veronica.

Di Costanzo não inventa nada. A realidade que conta, tal como aquela descrita por Longo, é igualmente conhecida e oculta por um silêncio cúmplice.

DIECI – ANDREJ LONGO - ADELPHI (2007)

«A Vanessa é bem feitosa. Quando usa as meias pretas e a saia curta de couro parece mesmo uma mulherzinha.

Vê-la a andar na rua de saltos altos e olhos pintados dá a volta à cabeça, ainda que tenha catorze anos e se ria como uma criança. Sempre que lhe digo:

«Vané, és linda demais».

Ela responde: «Tens ciúmes, é?»

Sim, é verdade, tenho ciúmes. É normal. Mas a questão não é essa. O facto é que ela é demasiado vistosa, cada dia que passa se torna mais bela, e, mais cedo ou mais tarde, haverá um problema qualquer, eu sei, mas não digo nada, porque não quero dar a entender que estou preocupado.»

FOTOGRAFIA



MIMMO JODICE, PENSÃO DOS POBRES, NÁPOLES, 1999

Di Costanzo não foi o único artista a deixar-se fascinar por edifícios abandonados. O fotógrafo Mimmo Jodice, por exemplo, investigou este tipo de espaço no contexto napolitano. Outros fotógrafos retrata-ram a decadência e o abandono em contextos urbanos, deixando que a imagem falasse por si.

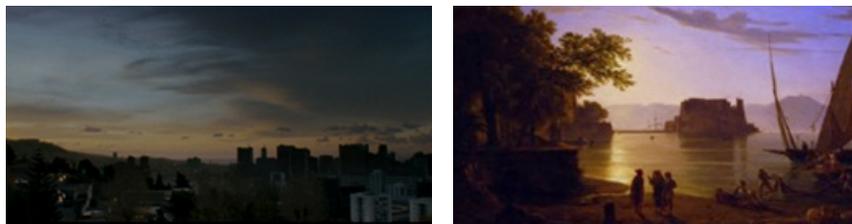
Tanto no filme de Di Costanzo, como nas fotografias de Jodice, o local transforma-se em personagem.



GUIDO GUIDI, 1983

PINTURA – NÁPOLES NO CINEMA E NA PINTURA

Na história da arte, os cenários napolitanos inspiraram muitos pintores pela beleza e variedade da paisagem. Algo de mágico paira sobre esta antiga cidade, que, hoje como outrora, não deixa de ser representada. “O Intervalo” começa com um plano da paisagem urbana, não definindo precisamente onde se vai passar a história, dando, antes, a sensação de uma belíssima pintura. Partilha a mesma luz e atmosfera da obra de Anton Sminck van Pitloo, pintor holandês que construiu a sua identidade de artista entre Roma e Nápoles.



A LUZ NATURAL

A experiência do realizador no documentário foi muito relevante, especialmente na gestão da fotografia.

O director de fotografia aproveita a iluminação natural o mais possível, tal como certos pintores que dedicaram os seus esforços à reprodução fiel da luz.

A luz fria pode transmitir um sentimento imediato de melancolia ou uma sensação de calma antes da tempestade. Este tipo de luz tem um impacto suave sobre as figuras e os ambientes, atribuindo-lhe um tom de tristeza.

Este efeito verifica-se mesmo se a luz for reproduzida artificialmente, como nas pinturas de Van Meegeren.

A luz diegética lateral, projectada a partir de uma fonte situada fora de campo, tem origens e efeitos igualmente pictóricos.

Encontramos um caso antecedente nos estudos de Caravaggio sobre a iluminação: nas suas pinturas, uma fonte de luz escondida ilumina lateralmente o sujeito. Este tipo de luz reforça o contraste e tem um efeito altamente dramático.



HAN VAN MEEGEREN,
"MULHER QUE LÊ"



CARAVAGGIO – DAVID COM A CABEÇA
DE GOLIAS (ROMA)



UMA LUZ FRIA ILUMINA O CORREDOR.



IMAGEM 1 – O INTERVALO (2012) DE L. DI
COSTANZO Bernardino, o chefe criminoso do bairro.
Apesar de ser o motor da acção, desempenha o seu
papel apenas no fim.

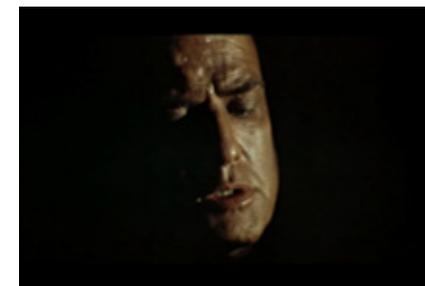


IMAGEM 2 – MARLON BRANDO EM APOCALYPSE
NOW (1979) DE FRANCIS FORD COPPOLA
O coronel Kurtz torna-se num desertor e procura
abrigo na selva do Camboja, onde chefia uma
legião de soldados-súbditos.

Não podemos deixar de mencionar um dos grandes planos mais memoráveis da história do cinema: o do coronel Kurtz (Marlon Brando) em "Apocalypse Now" de F.F. Coppola, cujo vulto emerge literalmente das sombras. Tal como Kurtz, a personagem de Bernardino é o motor da acção, sendo responsável pelo início do enredo e pela intervenção do protagonista. Ambos são vilões que evitam o conflito até ao momento final do ajuste de contas, do qual saem vencedores ao "corromperem" irremediavelmente os protagonistas.

A comparação entre os dois fotogramas abaixo levanta uma consideração interessante: ambos foram realizados por dois dos maiores directores de fotografia italianos, Luca Bigazzi ("O Intervalo") e Vittorio Storaro ("Apocalypse Now"), representantes de duas gerações e linguagens diferentes, neste caso, ligados pela mesma técnica e tradição.

4. ACOLHIMENTO AO FILME: DOIS PONTOS DE VISTA SOBRE O FILME

CRÍTICA ITALIANA

A defesa do cinema documental tornou-se um lugar-comum também em Itália, onde costuma veicular uma agressão contra o cinema oficial, ou seja, “romano”. Este estaria comprometido pela influência das duas forças principais da cultura da capital e as suas “salas de estar”: o jornalismo (televisivo, mas não só) e a classe política enquanto “casta”, apesar da sua recente e constante renovação de caras (mas não de costumes). Fazer documentários é coisa fácil: não são necessários muitos meios e custam pouco. Mas, exibi-los fora de um restrito grupo de amigos não é assim tão fácil. Acima de tudo, o documentário veio instituir um bom subterfúgio para a ansiedade criativa de uma ou duas gerações, sempre na moda, e, por conseguinte, mais reivindicativas e politizadas do que as outras.

Não é esse o caso de Leonardo Di Costanzo, que dedicou toda a sua vida ao documentário, primeiro como estudante, e, depois, como professor, desde Nápoles até à França e ao Camboja. Foi o resultado de uma vocação que se alimentou, de maneira cuidadosa e exigente, das experiências e teorias mais rigorosas produzidas em França, nos EUA e no Canadá, durante a época da Nouvelle Vague. Constam de registos de eventos normais, embora significativos, que pretendem compreender as suas origens e razões, levantando, ao mesmo tempo, questões sobre o modo de trabalhar o documentário e a relação entre meios e fins. Partilham uma preocupação constante com o sentido das escolhas formais, cuja relevância acaba sempre por ultrapassar a mera forma – tal como foi notavelmente “documentado” em “Cadenza d’Inganno”, uma obra quase à Pirandello na recusa da personagem principal em fazer parte de um documento, em tornar-se objecto em vez de sujeito, pretexto em vez de protagonista... Trata-se, finalmente, de um conflito com a realidade, que recusa qualquer manipulação artística e ainda menos se sujeita à presunção do “autor”, seja ele jornalista ou sociólogo. Foi, talvez, graças ao exemplo de Wiseman que Di Costanzo aprendeu a ter paciência, compreensão e respeito pelo tempo da vida e pelo estabelecimento da confiança. As poucas obras que Di Costanzo terminou (entre elas, “A Scuola”, “Prove di Stato”, “Odessa”) adoptaram a forma exigida pelas coisas (ou pessoas) que estavam a ser filmadas sem que estas tivessem consciência disso. O produto final (o filme montado e acabado) tornou-se, assim, no meio de expressão das coisas e pessoas filmadas, de maneira a transmitir a sua experiência. Cada vez que as suas personagens tentam impor-se – num gesto de narcisismo típico de quem quer explicar as suas razões aos outros –, o contexto ganha um relevo ainda maior. Por isso, o que é (propositadamente) mais memorável nos filmes de Di Costanzo é o contexto dos eventos, mais do que as personagens em si, especialmente quando estas ocupam, de plena consciência, um lugar institucionalmente “importante”

(numa escola ou junta de freguesia...). O realizador age com pleno respeito pelas personagens e pelo ambiente onde vivem, documentando sem falsificações nem embelezamentos as suas tentativas de intervenção, mediação, negociação e, onde for necessário, melhoramento da realidade. Esta pressão colocada sobre a realidade é, portanto, uma característica basilar do documentário, representando, talvez, a sua verdadeira natureza, mesmo quando parece afirmar o contrário.

Estas demonstrações de absoluta sinceridade autoral prepararam a chegada de Di Costanzo à ficção, concretizando-se numa primeira obra mesurada e adulta, que, por assim dizer, exclui mesmo a impressão da ficção. O registo documental não influi muito em “O Intervalo”, excepto nas poucas cenas em que vemos a agitação e vida de Nápoles através do olhar mudo dos protagonistas. No entanto, a experiência anterior do realizador é evidente na sua atitude perante o espaço físico e no respeito pelas personagens, representadas, neste caso, por dois excelentes jovens actores que coincidem com os seus papéis em idade, sentimentos, origem social e dilemas a enfrentar. Estes encenam uma realidade que lhes pertence, que, de alguma maneira, os põe em causa. “O Intervalo” tem a solidez de uma peça teatral, quase à Pinter: apoia-se num argumento rigoroso e perfeito na construção, na competência do director de fotografia Bigazzi e, finalmente, na ausência de qualquer comentário musical (desde sempre, a muleta indispensável do cinema italiano para assistir a fragilidade de textos e intérpretes).

“O Intervalo” é um filme de extraordinária qualidade dramática, graças à sua apresentação desafectada da terrível chantagem enfrentada por uma juventude negligenciada e sem referências familiares, que não tem direito ao ritmo de crescimento e desconstracção dos seus contemporâneos. Enquanto os documentários de Di Costanzo costumam deixar a última palavra ao espectador, neste caso, o realizador encontra um equilíbrio orgânico entre a narração e o julgamento sobre a realidade: penso que o Autor surge precisamente nesta convergência. A mensagem do filme é evidente sem, por isso, se tornar esmagadora. O enredo é verosímil e complexo ao mesmo tempo. A grandeza do filme deve-se a uma investigação cuidadosa e delicada sobre o horror da realidade, conduzida com respeito e entrega, servindo-se dos jovens protagonistas e dos seus movimentos de fuga e perseguição recíproca. Eles estão familiarizados com o horror, cientes de serem prisioneiros, e não conseguem encontrar saídas, partindo do princípio de que estas existam. De acordo com Di Costanzo, ninguém vai ajudá-los nesta busca e a sua tentativa está destinada ao fracasso. Qual será o futuro de Salvatore e Veronica na nossa sociedade? O que mais surpreende neste filme, pequeno e grande ao mesmo tempo, é a sua universalidade: através de uma história dedicada à adolescência em Nápoles (talvez a mais difícil de viver no país), consegue falar sobre todos os adolescentes e todas as violências sofridas pelos adultos, através dos seus arbítrios, imposições, ensinamentos, licenças e ‘comunicações’. É uma questão moral, sem dúvida, mas também política e (porque não?) estética.

Goffredo Fofi

CRÍTICA FRANCESA

“O Intervalo” representa uma novidade para Leonardo Di Costanzo, pois, trata-se da sua primeira obra de ficção após uma comprovada e emocionante filmografia documental: “Prove di stato”, “Un cas d’école”, “Odessa”, “Cadenza d’Inganno”. O resultado final não é muito diferente: o foco continua a ser a relação de amor e ódio entre o realizador e Nápoles.

A partir das primeiras horas da manhã, o sol resplandece sobre os subúrbios de Nápoles. Pai e filho preparam a sua barraquinha, como se fosse um ritual quotidiano: mas, tudo está prestes a mudar.

Salvatore, o filho, um rapaz gorducho, é afastado do seu dia de trabalho para, como um guarda, vigiar Veronica, uma rapariga refém do chefe criminoso do bairro. O asilo abandonado de Capodichino, um grande edifício em ruínas, torna-se palco da convivência singular e forçada entre os dois adolescentes. São diferentes em tudo: ela é exuberante, ele é tímido; ela é subversiva, ao ponto de namoriscar com o chefe criminoso de um clã adversário (como Romeu e Julieta em versão mafiosa), ele é introvertido e submisso.

O filme possui, desde o início, uma inegável sensação de realidade na maneira como capta os corpos e as personagens, manifestando o prazer e desejo de filmar do realizador. A tensão cinematográfica da imagem faz pensar no trabalho do casal Cozzi-Frimmel (“La Pivellina”) e está ligada ao “olhar do documentarista” - Leonardo Di Costanzo faz parte dos Ateliers Varan – apesar de, desta vez, não estar à câmara. No entanto, “O Intervalo” não se limita ao registo realista, deslizando aos poucos por um tom poético muito convincente que transporta as personagens para uma realidade à parte.

Estaremos seguros de que é o filme que se adapta ao edifício em ruínas e não o contrário? Às vezes, este parece mexer-se e desenovelar-se como um organismo em transformação. Existem, igualmente, referências à estrutura dos contos de fadas (uma princesa prisioneira), assim como à história de “Alice no País das Maravilhas” – o filme é composto por uma multidão de níveis, mais ou menos acessíveis.

Este dia tão diferente ocasiona uma relação entre Veronica e Salvatore, coadjuvada pela influência mágica do local (a pintura mural que aparece em certos planos cria uma atmosfera fantasmagórica). O *décor* funciona como um memorial de dor e sofrimento da vida em Nápoles, tanto no passado, como no presente.

Neste sentido, a sequência no telhado é sublime: a partilha entre as personagens e o público carrega-se de um sentimento entre a revelação e a raiva, enquanto as imagens urbanas parecem pinturas.

Salvatore e Veronica descrevem a cidade que condiciona as suas vidas como se fossem peões insignificantes.

O título do filme tem várias interpretações possíveis: pode ser o “intervalo” entre dois corpos e personagens, entre o real e o imaginário, mas, também, um momento de pausa, ou, ainda, uma distância entre duas maneiras de ver a cidade.

Podemos supor que Veronica e Salvatore acabem por se influenciar um ao outro: ela transmite-lhe um espírito rebelde, enquanto ele ensina-a a ajuizar-se.

“O Intervalo” é um “filme sobre a máfia”, mas, a criminalidade organizada fica quase sempre fora de campo, de forma a deixar-nos entender e sentir os ímpetos violentos da cidade: neste sentido, a abordagem de Leonardo Di Costanzo é completamente oposta à de Matteo Garrone, em “Gomorra”. A Camorra aparece apenas no fim, sujeitando novamente os dois protagonistas ao seu domínio. A sensação mágica e encantadora de serem donos de si próprios durou apenas um dia.

Arnaud Hee

PROPOSTAS PEDAGÓGICAS

1. PERCURSOS PEDAGÓGICOS

ANTES DE VER O FILME

*Trabalho sobre o cartaz do filme – Análise da sua composição e estética.

(ver INTRODUÇÃO - Sinopse e Temas em jogo)
(ver ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA)
(ver ANÁLISE - Questões de Cinema)

- O que podemos depreender das personagens e do enredo?
- O filme aparenta pertencer a algum género cinematográfico?
- Que sensações transmite?
- Que elementos semióticos podemos destacar (por exemplo, o local, a distância entre as duas personagens, a sua atitude, as cores do seu guarda-roupa)?
- Qual a relação entre a imagem do cartaz e o título do filme?

* Dentro dos temas abordados pelo filme (a Camorra, Nápoles, a adolescência, etc.), escolher alguns pontos de discussão e pedir aos alunos para exporem a sua opinião sobre os mesmos.

DEPOIS DE VER O FILME

Aconselha-se um percurso em três etapas.

1) CONSIDERAÇÕES: DEBATE EM GRUPO

Não é aconselhável contrariar uma eventual recepção negativa do filme, mas, antes, estimular o debate e colocar questões pertinentes.

* é possível regressar às considerações feitas sobre os cartazes e tentar perceber se foram respeitadas pelo conteúdo do filme.

(Ver Introdução - Sinopse e Temas)
(Ver Análise de uma Sequência, Análise de um Plano e de um Fotograma)
(Ver O FILME - O Filme na Obra do Autor: a estreia na ficção)

- Quais são os momentos mais significativos do filme? Descrevam-nos no contexto do filme. Porque é que são significativos?
- O que contrariou as vossas expectativas?
- As sensações que tinham antes do filme demonstraram-se correctas?
- Qual é o género de “O Intervalo”?

* Reconstruir o percurso das personagens e da história.

- Que tipo de personagem é Salvatore? Tentar descrever a sua biografia.
- Que tipo de personagem é Veronica? Tentar descrever a sua biografia.
- Quais as mudanças sofridas por Salvatore e Veronica ao longo do filme?
- Qual é a situação no início e no fim do filme?
- Quais são as etapas e transformações que levam de um ponto ao outro?
- Como se pode definir o final do filme? Imaginaram um final diferente?

2) CONSTATAR, DESCREVER, ANALISAR

Trabalhar num filme com um percurso tão longo como o de “O Intervalo”, pode suscitar questões muito simples que nos permitem delinear uma reflexão e análise.

(Ver O FILME - O Autor – Leonardo Di Costanzo: realizador, documentarista, docente)

(Ver O FILME – O filme na obra do autor: a estreia na ficção)

(Ver O FILME - Testemunhos: Palavras dos actores)

(Ver ANÁLISE - Questões de cinema – mostrar/esconder – o adeus ao documentarista)

* Tendo em consideração que o elenco é composto por actores não profissionais, seleccionados ao longo de um ano de trabalho, pedir aos alunos que caracterizem a sua actuação através de exemplos específicos (dicção, gestualidade, movimentos).

(Ver INTRODUÇÃO – Temas – Os Actores)

- Os actores pareceram-vos profissionais? Porquê?
- Porque será que o realizador quis trabalhar com actores não profissionais?
- Porque é que escolheu estes dois actores?
- O filme teria sido diferente se tivesse sido representado por profissionais? De que maneira?

* O que se diz e o que se ouve

- Qual é o sentido da voz-off no início do filme?
- Qual é o sentido dos aviões que ouvimos constantemente ao longo do filme?
- Qual é o sentido dos animais que vemos ao longo do filme?
- Qual é a opinião dos alunos sobre a ausência de música extra-diegética? Fazer uma proposta de banda sonora alternativa.
- De que forma sentimos a presença da cidade no filme?

* Os *décors*

- Qual o sentido do local principal no contexto do filme?
- De que maneira o local tem influência sobre Salvatore e Veronica?
- Acham que o local tem uma história escondida? Tentem descrevê-la.
- Há algum elemento do *décor* que tenha ficado na memória? Qual e porquê?
- Qual a relação entre o interior, o exterior, os subterrâneos e o telhado do edifício?
- Existe alguma relação entre os elementos naturais (água, ar, fogo, terra) e o local?

3) INTERACTIVIDADE COM OS FOTOGRAMAS, PLANOS E SEQUÊNCIAS

Estimular os alunos a relacionarem-se activamente com as imagens. Podem imaginar-se muitas actividades a partir do conteúdo do caderno pedagógico.

* Trabalho a partir de fotogramas

A partir da secção “Sinopse e Temas”, escolher uma imagem do filme (possivelmente deixada ao critério dos alunos) e identificar os temas nela contidos (ou excluídos).

Escolher uma sequência, estabelecer o seu contexto, descrever a sua composição a partir dos planos (considerando o espaço e a disposição dos corpos, dos adereços, etc.) e explicar as consequências dramáticas da sequência.

A partir da secção “Referências”, escolher uma imagem do filme e estabelecer ligações com outras imagens de media diferentes. Em alternativa, criar ligações entre várias imagens do filme.

* Trabalho a partir de planos

O plano corresponde a uma porção de espaço e tempo isolada e seleccionada para compor uma cena. A sequência é uma unidade dramática relativamente autónoma, composta por várias cenas. A partir da secção “Análise”, comparem planos ou sequências diferentes do filme:

- Qual o início do plano ou da sequência? Qual o fim?
- Quais as mudanças que ocorreram desde o início e o fim do plano ou da sequência?
- De que maneira a *mise-en-scène* e os movimentos de câmara (ou a sua imobilidade) ajudam a contar a evolução da relação entre Salvatore e Veronica?

*Comparar “O Intervalo” a outros filmes da colecção CinEd. Tentar identificar elos de conjugação, tal como o uso de temas semelhantes (por exemplo, “distância”, “olhar”, “conflitos” e “fuga”)? Experimentar estabelecer correspondências.

PERCURSO PRÁTICO

Seleccionar fotogramas em que os protagonistas estão próximos ou distantes. Colocar por ordem cronológica e observar com atenção. Tentar estruturar a história de acordo com estes momentos de proximidade e distância? Quantos são? As personagens estão mais frequentemente próximas ou distantes?



CINED.EU: UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

Cined propõe:

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus para a organização de projecções públicas não comerciais.
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens.
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador/professor, ficha público jovem, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos).

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens.

CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



os filhos de
LUMIÈRE

