



Programa Europeu  
de Educação para o Cinema  
dirigido aos Jovens

# Shelter

Dragomir Sholev

Caderno Pedagógico



## ÍNDICE

## I - INTRODUÇÃO - PÁG. 2-5

- CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES  
UMA PEDAGOGIA DO CINEMA - PÁG. 2
- SINOPSE – FICHA TÉCNICA – CARTAZES - PÁG. 3
- TEMAS PRINCIPAIS DO FILME - PÁG. 4

## II - O FILME - PÁG. 6-11

1. CONTEXTO E O AUTOR - PÁG. 6
  - O CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL DA ERA PÓS-COMUNISTA NA BULGÁRIA - PÁG. 6
  - O CONTEXTO CINEMATOGRAFICO - PÁG. 6
  - O AUTOR: SHOLEV,  
O CINEASTA DE UMA NOVA GERAÇÃO,  
BIOGRAFIA E FILMOGRAFIA - PÁG. 8
2. TESTEMUNHO & DOCUMENTOS - PÁG. 9
  - LOCAIS DE FILMAGEM - PÁG. 9
  - O EXTERIOR / INTERIOR - PÁG. 9

## III - ANÁLISES - PÁG. 12-20

- CAPÍTULOS DO FILME - PÁG. 12
- UMA QUESTÃO DE CINEMA - PÁG. 14
- ANÁLISE... DE UMA SEQUÊNCIA:  
À MESA DE JANTAR - PÁG. 16
- ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA:  
NA PARAGEM DE AUTOCARRO - PÁG. 18
- ANÁLISE DE UM PLANO:  
NO TELHADO DO BUNKER - PÁG. 20

## IV - CORRESPONDÊNCIAS:

## ORDEM E ANARQUIA - PÁG. 21-27

- DIÁLOGO ENTRE FILMES DA COLECÇÃO CINED:  
IL POSTO, O SANGUE E SHELTER - PÁG. 22
- PONTES COM OUTRAS ARTES - PÁG. 24
- ACOLHIMENTO AO FILME:  
OLHARES CRUZADOS - PÁG. 26
- ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS - PÁG. 27

CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES  
UMA PEDAGOGIA DO CINEMA

O CinEd dedica-se à transmissão da Sétima Arte enquanto objecto cultural e material que ajuda a compreender melhor o mundo. Para tal, foram desenvolvidos métodos de ensino comuns com base numa selecção de filmes produzidos pelos países europeus que são parceiros do programa. A abordagem foi concebida para ser adaptada ao nosso tempo, caracterizado por mudanças rápidas, grandes e contínuas na forma como vemos, recebemos, transmitimos e produzimos imagens. Estas imagens são vistas em vários ecrãs distintos: desde as telas de cinema aos televisores, computadores, tablets e smartphones. O cinema é uma arte ainda jovem, e o seu fim já foi previsto inúmeras vezes. Claramente, estas previsões eram infundadas.

Estas mudanças estão a afectar directamente o cinema e, desse modo, a sua transmissão deve tê-las em conta, especialmente a crescente fragmentação da visualização de filmes em diferentes ecrãs. As publicações CinEd propõem e afirmam uma abordagem pedagógica sensível, indutiva, interactiva e intuitiva, que proporciona conhecimentos, ferramentas de análise e o potencial diálogo entre imagens e filmes. As obras são consideradas em diferentes escalas, como um todo, em fragmentos e com diferentes temporalidades - fotogramas, planos, sequências.

Os cadernos educacionais convidam os alunos a envolverem-se livremente e de forma flexível com os filmes; e um grande desafio é compreender e relacionar-se com as imagens cinematográficas usando diferentes abordagens: descrição, um passo essencial para qualquer processo analítico, e a capacidade de extrair e seleccionar imagens, organizar, comparar e confrontá-las. Isto inclui imagens do filme que está a ser discutido e de outros, bem como imagens de todas as artes visuais e narrativas (fotografia, literatura, pintura, teatro, desenhos animados...). O objectivo é que as imagens não sejam passageiras, mas que façam sentido verdadeiramente; o cinema, desta forma, é uma arte sintética especialmente valiosa na medida em que constrói e reforça a perspectiva das gerações mais jovens.

**Autor:** Vassilena Vassileva é crítica de cinema (estudou na Academia Nacional de Teatro e Cinema da Bulgária e na Universidade de Stirling, no Reino Unido), argumentista e interveniente em vários programas para jovens relacionados com o cinema e outras artes.

Faz parte da equipa CinEd Bulgária desde Dezembro de 2016.

**Contribuições:** Ralitsa Assenova, prof. Arnaud Hée, Maya Dimitrova

**Agradecimentos:** Ivan Badzharov, Isabelle Bourdon, Nathalie Bourgeois, Mélodie Cholmé, Marica Kolcheva, Elena Mosholova, Agnès Nordmann, Léna Rouxel, Nikolay Todorov

**Coordenação geral:** Institut français

Coordenação pedagógica: Cinémathèque française / Le Cinéma, Cent ans of jeunesse

**Design:** Alexandra Elezova

**Copyright:** CinEd / Institut français

## SINOPSE

Uma equipa de pólo aquático viaja de autocarro por uma estrada fora. O treinador fala ao telefone e descobre que o seu filho não voltou para casa depois de sair na noite da passada sexta-feira. Tenta acalmar a sua esposa. O autocarro deixa-o num bairro periférico de habitação social e ele volta para casa, que se encontra vazia. A sua esposa liga-lhe novamente e ele volta a tentar ligar para o filho mas sem sucesso. Juntamente com a esposa, vão à esquadra da polícia e dão-no como desaparecido. Voltam para casa e encontram o filho e uma rapariga que desconhecem. O filho comporta-se como se nada tivesse acontecido. Os pais tentam entender o comportamento de Rado. A mãe acha que a rapariga é a sua nova namorada. A campainha toca e é um novo personagem que entra na história. Chama-se Tenx. Rado deixa-o entrar, perante o olhar surpreendido do pai, que fica paralisado junto á porta.

Os três jovens vão para o quarto de Rado, enquanto a mãe prepara algo para comer e tenta acalmar o pai. Sentam-se todos à mesa para jantar. Discutem os seus pontos de vista sobre a vida, ideologicamente diferentes. A tensão entre o pai e Tenx cresce. Finalmente, o pai dá um estalo na cara de Tenx o que deixa todos perplexos. Tenx reage limpando o sangue do nariz na toalha da mesa. Depois, sai a correr mas antes derruba os troféus desportivos do pai no chão. Courtney vai atrás dele e Rado segue-os, depois de escapar à mãe. Os pais ficam em choque total. Tentam conversar com o irmão de Rado por Skype, ou pelo menos é o que eles pensam. Pouco antes, Courtney tinha criado uma conta para a mãe e adicionado quem pensava ser o irmão de Rado, Milen. Durante a conversa, percebem que não se trata de Milen, mas de outro exilado ou emigrante com o mesmo nome.

Enquanto isto, Rado alcança Tenx e Courtney, que o deixam acompanhá-los com relutância. Sentam-se no telhado duma garagem miserável (provavelmente a casa de Tenx). Dizem a Rado que a vida punk não é para ele, que ele tem uma casa, uma família e um canivete enorme.

Na casa dos pais, o telefone toca: é a polícia. Encontraram Rado e ele está na esquadra. Os pais correm para o ir buscar e esclarecer a situação. Esqueceram-se de telefonar para a polícia a reportar que já o tinham encontrado. Levam Rado para casa. A família vai no autocarro em silêncio. De repente, o telefone toca, é Milen...

## CRÉDITOS

**País:** Bulgária

**Idioma:** Búlgaro

**Data de Estreia:** 20 de Setembro de 2010  
(San Sebastian Film Festival)

**Produtora:** Klas Film

**Duração:** 88 min.

**Cor:** cor

**Formato:** 2.35 : 1

**Ano:** 2010

**Elenco:** Tsvetan Daskalov, Yanina Kasheva, Kaloyan Siriiski, Irena Hristoskova, Silvia Gerina

**Realização:** Drago Sholev

**Produção:** Rossitsa Valkanova

**Argumento:** Razvan Radulescu, Melissa de Raaf, Drago Sholev

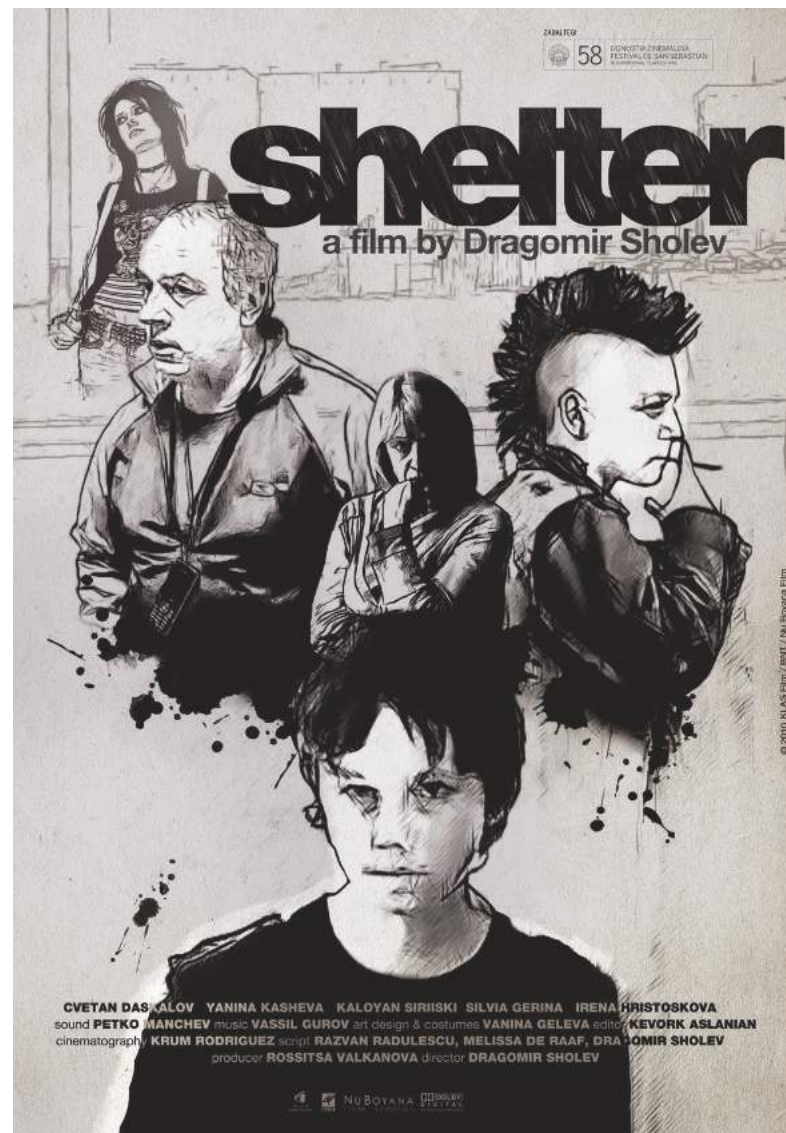
**Direção de Fotografia:** Krum Rodriguez

**Guarda-roupa:** Vanina Geleva

**Montagem:** Kevork Aslanyan

**Música original:** Vassil Gurov

**Som:** Petko Manchev



INTERIOR /  
EXTERIORMOSTRAR /  
ESCONDERCORES  
E APARÊNCIAPONTO DE  
VISTA DE RADOJOVENS / ADULTOS  
– O CONFLITO DE GERAÇÕES

Tenx, um punk com uma poupa bem grande, toca à porta da casa de Rado. O jovem corre para abrir, mas o seu pai, que o encontrou um pouco mais cedo em casa, é mais rápido que o filho.

A primeira fala de Tenx é: "Eu trouxe bebida".

# TEMAS PRINCIPAIS DO FILME

## INTERIOR / EXTERIOR

A cena ilustra um dos principais conflitos de Shelter -a oposição entre o interior e o exterior. No enquadramento, vemos Tenx à frente da porta de entrada (do lado de fora), o pai na soleira da porta, apoiando-se com a mão (no limite), cria uma barreira à entrada da casa e Rado do outro lado da barreira (no interior), frente à porta e frente a Tenx e ao novo mundo que se abre para ele neste momento da sua vida.

O espaço da casa dos pais de Rado é claustrofóbico, como a composição do enquadramento. De imediato, a criança desliza por baixo do braço do pai para deixar entrar Tenx – uma escolha de mise-en-scène do realizador para nos fazer sentir este conflito.

## MOSTRAR / ESCONDER

A posição de cada um dos personagens é claramente visível. Distinguimos o corpo do pai e o de Tenx, cheio de força, antes de atravessar a fronteira das suas ilusões existenciais, como descobriremos posteriormente. Tenx faz parte de um mundo marginal, mas o pai de Rado é o verdadeiro personagem marginalizado que o filme nos revela. Rado encontra-se aqui em 'amorço' à direita do enquadramento e mergulhado na sombra. A sua posição de observador e testemunha cria uma identificação com ele e a sua consciência. Encontra-se entre dois mundos distintos.

## O PONTO DE VISTA DE RADO

A personagem do filho de 12 anos acaba de entrar na adolescência. O jovem situa-se entre duas existências distintas; ele observa, fala pouco, olha, escuta e desliza entre elas: a do pai -guardião da ordem doméstica; e a de Tenx -símbolo da anarquia e do mundo livre do exterior.

Muitas vezes, no filme, somos espectadores a partir do seu ponto de vista: a câmara adopta, literalmente, a sua maneira de ver o contexto que o rodeia.

## JOVENS / ADULTOS – O CONFLITO DE GERAÇÕES

Shelter mostra a oposição radical entre a geração dos pais e a dos filhos. Os primeiros dão mostras de incompreensão, os segundos de uma cólera contra os mais velhos, como se os culpassem do mundo que herdaram deles. A posição dos corpos de Tenx e do pai no enquadramento sugere uma oposição clara. Ambos são personagens fortes no filme. O pai (o adulto) é aqui o símbolo da ordem patriarcal e Tenx (o jovem perturbador) é o arquétipo da rebelião e da provocação. É uma ameaça vinda do exterior para provocar agitação e a destruição da ordem no interior. Cara a cara, à porta, eles interagem pela primeira vez. Ao mesmo tempo, metafórica e literalmente este é um dos raros momentos do filme em que as personagens se olham directamente nos olhos. Rado está por detrás deles e assim as três figuras são postas numa estrutura de pirâmide clássica. Cada um deles ilustra o seu próprio espaço através da tonalidade da luz e caracteriza-se por uma configuração dramática que tem a personagem do meio como ponto principal do conflito (ao mesmo tempo, com Rado e com Tenx).

## CORES E APARÊNCIA

A informação sobre a identidade dos protagonistas e a natureza dos seus conflitos já são claras através das roupas, saturadas de códigos sociais e culturais. O pai também está vestido com um uniforme que expressa a sua filiação - o famoso “fato de treino” da Bulgária. Por um lado, é o símbolo do desporto do qual é treinador de profissão, como é identificado em todo o filme. Por outro, a roupa é, ao mesmo tempo, um sinal de pertença a um grupo social e cultural (maior). Carregam uma mensagem importante – o pai muda-a frequentemente, mas o tipo de roupa é sempre o mesmo. Tenx é caracterizado pelo azul frio da entrada (o mundo exterior). O pai fica posicionado na luz amarela fria do apartamento (interior), e essa lógica cromática mantém-se até ao fim do filme. Esta gama fria corresponde à atmosfera chuvosa e triste a que se junta, quer o conjunto de prédios cinzentos, quer a subcultura punk-rock, quer ainda o sentimento geral de desespero e marginalização.



## CONTEXTO E O AUTOR

### CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL DA ERA PÓS-COMUNISTA NA BULGÁRIA (ANOS 90 E 2000)

Em 9 de Novembro de 1989, o muro de Berlim foi destruído e Todor Zhivkov (o líder comunista búlgaro durante 35 anos) renunciou ao cargo de secretário-geral do Comité Central do Partido Comunista no dia seguinte. Assim, o 10 de Novembro de 1989 é considerado como uma data importante para a nova história búlgara e para as mudanças que então se perspectivavam. Vários dias depois, a 18 de Novembro de 1989, dá-se a primeira manifestação civil, levada a cabo por organizações informais em frente ao templo monumento St. Alexander Nevsky, em Sofia. Milhares de cidadãos entusiasmados vieram protestar contra a "nomenclatura", pela democracia, por eleições livres e pela protecção dos direitos humanos. O partido comunista não é mais o único, alguns novos partidos são formados, apresentando assim alternativas possíveis.

As manifestações continuam e multiplicam-se durante esse período, uma grande pressão é exercida pelo povo sobre a Assembleia Nacional e rapidamente as primeiras eleições democráticas têm lugar a 10 de Junho de 1990. O sentimento geral era eufórico, principalmente com a ideia de criar uma nova ordem social e económica.

Mas, no início de 1997, a Bulgária está num estado caótico. Sofia passa por alguns dias de bloqueio das principais ruas e os transportes públicos são suspensos por causa da turbulência económica no país, que deixou milhões de pessoas à fome e no limite da pobreza total.

O governo de esquerda renuncia o que leva a novas tentativas de reforma, de estabilização e de privatização das grandes empresas estatais; ao regresso dos bens confiscados durante



Primeira manifestação civil em 18 de Novembro de 1989, Sofia.



Manifestação, 1990. Fotografia de Ivan Bakalov.



Manifestação, Junho de 1997.



Manifestação, Julho de 2013.

o regime comunista, etc. No início dos anos 2000, a Bulgária inicia negociações para a sua admissão à União Europeia em que entra sete anos depois.

A época pós-totalitária é um grande desafio para a população búlgara, já que deve fazer face a uma herança de modelo social profundamente enraizado durante os tempos do regime. Era, em particular, o tempo de um controlo totalitário reforçado, onde quase tudo era proibido. Para passar em seguida a condições completamente novas ligadas ao mercado ultra-liberal, nem sempre adaptado ao progresso do país.

O que conduz a uma vida quase esquizofrénica, porque mais de metade da população foi levada a acreditar em ideais diferentes que muitas vezes falharam. Há uma rápida redistribuição da riqueza, mas uma grande parte do poder económico permaneceu nas mãos de pessoas pertencentes ao aparelho comunista e aos serviços secretos. Alguns políticos tornaram-se oligarcas e continuam a sê-lo ainda hoje. Novas manifestações contra uma parte dessa oligarquia e a corrupção tiveram lugar em 2013 e duram vários meses. Podemos observar claramente uma perda geral de fé no poder político do país e uma recusa dos diferentes modelos e pessoas que a população viu desfilar no decurso dos anos [desde a queda do regime comunista].

Em Shelter, é proibido falar sobre "política à mesa" e apenas ouvimos o nome de Boiko Borissov uma vez. O pai de Rado votou nele como muitos outros búlgaros. Borissov é, realmente, o herói de muitos: ex-guarda-costas do líder comunista Todor Zhivkov, o seu caminho para o poder foi rápido e eficaz. Assim, na Bulgária, a transição fez-se do "poder do povo" para o "poder da máfia".

### A QUESTÃO DA EMIGRAÇÃO

Após o colapso do regime comunista e durante o período de mudanças na Bulgária (anos 90 e 2000), assistimos a uma emigração maciça de jovens de gerações instruídas, em busca de uma vida melhor no estrangeiro - na Europa Ocidental e nos Estados Unidos.

Esse processo de emigração começa no início dos anos 90 com uma primeira vaga de emigrantes que se estabelecem nos EUA, Canadá, França ou Alemanha (antes da admissão da Bulgária na União Europeia), que deixam o país sobretudo por razões económicas, prontos a aceitar o primeiro emprego que apareça. Famílias inteiras emigraram logo após Novembro de 1989. De facto, durante o regime comunista era impossível viajar, excepto para os países "irmãos" (Rússia, Cuba, Alemanha de Leste..) após a sua queda muitas pessoas quiseram beneficiar das fronteiras livres, mesmo que tenha demorado até que elas o sejam realmente.

A segunda vaga importante de emigração ocorreu em meados dos anos 90 e no início dos anos 2000 - os imigrantes são na maioria homens de meia idade. Muitos deles encontram um refúgio temporário na Alemanha, na Holanda ou em Espanha, onde trabalham e enviam de volta à Bulgária parte do seu salário todos os meses, para sustentar as suas famílias. Pequenas cidades ou vilas inteiras despovoam-se porque muitas pessoas estão a emigrar junto com familiares ou amigos, a nível regional. Actualmente, segundo alguns dados não-oficiais, os búlgaros que vivem em Chicago são 300.000, o mesmo em Espanha,

150.000 na Alemanha e quase 2.000.000 em todo o mundo. Segundo algumas pesquisas, a população da Bulgária diminuirá em quase 28% nos próximos 35 anos e a população cigana aumentará significativamente.

Muitos jovens competentes nas suas profissões deixaram o país nas últimas décadas: principalmente por razões económicas, mas também por causa de um sentimento exasperante de um interminável período de transição para a verdadeira democracia. Podemos sentir essa evasão desesperada dos jovens também em Shelter: o irmão mais velho de Rado vive no estrangeiro, nos Estados Unidos, onde trabalha e a única relação com a sua família é através do telefone ou Skype.

### A CLASSE MÉDIA NÃO-EXISTENTE

Por razões económicas, mas também por causa de toda essa parte da população que vive no estrangeiro, a classe média na Bulgária é subdesenvolvida; a diferença entre os oligarcas extremamente ricos e os pobres, sobretudo nas cidades, é flagrante.

Os pais de Rado fazem parte de uma geração, produto da noção socialista de classe média, segundo a qual muitas pessoas eram forçadas a deixar as suas aldeias para trabalhar nas fábricas. A maioria delas foi instalada no tipo de apartamento que podemos ver em Shelter, um pequeno apartamento de três assoalhadas num grande edifício de habitação social, construído, como muitos outros, para uso temporário.

É claro que muitas pessoas continuam a viver neles mesmo após a queda do regime, mas muitas outras decidiram rapidamente instalar-se nas grandes cidades ou no estrangeiro, levadas pela oportunidade de escolher um local de residência, o que não era possível durante a época comunista (havia uma autorização de estadia para as grandes cidades, atribuídos por um trabalho ou por casamento).

Outras características dessa pseudo classe média são a incapacidade de identificar e lutar pelos seus direitos; a falta de consciência de que têm agora uma escolha, por exemplo, votar ou não, ou ainda a possibilidade de escolher a anarquia como Tenx fez.

O tipo de habitação e a educação das crianças (que pode unicamente ser “boa” ou “má”) são os indicadores principais para a classe média e veremos esses valores em Shelter; o filme transmite algo do passado que faz parte do presente. O realizador Dragomir Sholev diz: “Quando ouço alguns críticos dizerem que Shelter parece retro, eu entendo isso como um elogio. Eu realmente queria que parecesse retro, mas com uma nova abordagem – algo como “neo-retro”. O cinema sela uma experiência que permanece docemente no passado. Para mim, o cinema sempre foi um meio que pode expressar a nostalgia. E quanto mais o sentirmos, melhor é.”

### O CONTEXTO CINEMATOGRAFICO

Após a queda do comunismo, durante os anos 90, o cinema búlgaro passou por uma mudança radical, não apenas relativamente ao processo de produção (uma passagem complicada do monopólio estatal na produção cinematográfica para o modelo económico liberal na produção, distribuição e marketing), mas também esteticamente falando, do realismo socialista para novas formas de expressão.

De maneira geral, os filmes realizados neste período não atraíram muitos espectadores na Bulgária e em muitos casos continuam desconhecidos, mesmo se do ponto de vista actual esses filmes propõem uma perspectiva única sobre a vida durante esse período. Mas essa tendência começou a mudar lentamente com uma nova geração de cineastas emergentes: Zornitza Sofia e o seu filme *Mila from Mars* (2004) e todos aqueles que se estreariam nos anos seguintes - Kamen Kalev, o Irmãos Chouchkov, Dragomir Sholev, Kristina Grozeva e Petar Valchanov, Dimitar Kotsev-Shosho. Eles continuaram o legado deixado no final dos anos 80 por Ivan Cherkelov, Ljudmil Todorov, Petar Popzlatev e Krasimir Krumov, etc..

Embora não possamos definir de uma nouvelle vague búlgara, como por exemplo, na Roménia, com realizadores como Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu, Cristi Puiu ou Radu Jude, etc. podemos assinalar certos aspectos e temas que são predominantes no cinema contemporâneo búlgaro. Os cineastas têm frequentemente estilos demasiado individuais para reuni-los num grupo estético formal, mas podemos, no entanto, mencionar alguns temas que as suas obras têm em comum. Por exemplo, eles exploram os problemas geracionais daqueles que cresceram depois e durante o colapso do comunismo, os seus filmes tratam dos jovens e dos seus problemas actuais. Tratam igualmente de questões como o beco sem saída social e político, a falta de alternativas, a emigração, o abuso de drogas...

Um bom exemplo é a primeira longa-metragem de Kamen Kalev, *Eastern Plays* (2009), o primeiro filme oficialmente seleccionado para o Festival de Cannes desde o ano de 1990; de facto, este filme mudou a visão no seio do cinema búlgaro e demonstrou que um filme pode ser feito sem subsídios estatal, ao contrário de muitos dos seus antecessores. É uma co-produção franco-búlgara sobre o abuso de drogas e a incapacidade de responder às expectativas sociais; é um filme sobre marginais, mistura realidade com ficção e aponta para os pontos quentes da vida social da época. Infelizmente, o actor não profissional que interpreta a personagem principal (Hristo) não pôde ver o filme terminar nem subir os degraus em Cannes. Morreu entretanto de overdose o que chocou a sociedade búlgara.

O filme seguinte a ter sucesso nos festivais internacionais é *Shelter* (2010), de Dragomir Sholev. Ele explora os problemas sociais através da vida quotidiana de uma família comum que vive num vulgar bairro social, lidando com circunstâncias incomuns que revelam a grande falta de comunicação entre gerações. É o primeiro filme búlgaro a ser seleccionado para o prestigiado Festival de San Sebastian.

Por volta de 2010, muitos filmes importantes foram estreados, como, por exemplo, *Ave* (2011), de Konstantin Bojanov, com Ovanes Torosyan, um actor que se tornou importante para a nova geração de cineastas tal como Anjela Nedyalkova, que em seguida também conseguiu numerosos papéis, incluindo em *Trainspotting 2* (2017), de Danny Boyle. *Ave* explora temas semelhantes aos de *Eastern Plays*, mas com uma abordagem diferente, a de um road-movie. É um filme sobre jovens deixados à sua sorte para combater e ultrapassar os desafios da vida.



Num género muito diferente, os filmes *Mission London* (2010), *Tilt* (2011), *HDSP* (2010) e *Forecast* (2008) contribuíram igualmente para a renovação do cinema búlgaro, mas numa estética 'hollywoodesca' que conseguiu atrair a atenção do grande público.

Mais recentemente, a primeira longa metragem do par Kristina Grozeva e Petar Valhanov, *The Lesson* (2014), teve um grande sucesso não somente na Bulgária, mas a nível europeu e internacional, o que mudou a percepção do cinema búlgaro. O filme conta a luta quotidiana de uma professora numa pequena cidade búlgara, forçada por circunstâncias adversas a tomar medidas extremas. O filme, baseado numa história real, é realizado num estilo realista.

O par criativo lançou já a sua segunda longa-metragem, *Glory* (2016), e uma terceira longa está em produção para formar uma trilogia inspirada em fait-divers encontrados nos jornais.

A estreia da realizadora Ralitzia Petrova, *Godless* (2016), é, segundo ela, um testemunho do motivo pelo qual dois milhões de búlgaros saíram do país. É uma estetização não verbal dos infortúnios sofridos por grande parte da população que vive em cidades mais pequenas. É um conto sombrio sobre uma assistente social que rouba os cartões de cidadão dos idosos de que é suposto cuidar; uma descrição rude da vida nas regiões marginalizadas do país e uma visão lúgubre da condição humana em geral. *Godless* ganhou o prestigiado Leopardo de Ouro do Festival de Locarno, o principal prémio da competição internacional num dos mais importantes festivais de cinema da Europa.

Há uma grande tradição no cinema documental búlgaro, mas, em 2004, o filme *Georgi and the Butterflies* marcou o início de uma nova era nesse género. Este documentário conta a história de um psiquiatra e director de um centro de cuidados para pessoas com deficiência intelectual, situado na cidade de Podgoumer. Este primeiro filme da produtora Agitprop conquistou mais de 70 prémios em todo o mundo.

Entre os outros filmes desta produtora: *The Mosquito Problem and other stories* (estreia mundial em Cannes, 2007), *Corridor #8* (estreia mundial na Berlinale em 2008), *The Boy Who Was a King* (2011), *Love & Engineering* (2014), etc. Os cineastas que fazem parte da Agitprop têm um estilo narrativo que mistura realidade e situações surrealistas, o que cria um carácter visual único nas suas obras.

## O AUTOR SHOLEV, O CINEASTA DE UMA NOVA GERAÇÃO

### BIOGRAFIA E FILMOGRAFIA



Dragomir Sholev nasceu em 1977, em Roussé. Estudou cinema de animação e depois realização na Academia Nacional de Cinema e Teatro da Bulgária. Trabalhou como assistente de realização em muitos filmes e realizou mais de 250 anúncios publicitários, telediscos e curtas-metragens, quer na Bulgária, quer na Europa e na Ásia.

A sua primeira curta-metragem *Family* ("Semeistvo", 2002) conta a história de duas crianças, seguida do filme de animação *Xaeahepa* (2003). A seguir realiza *I Have To Tell You Something* (2004), acerca de uma jovem que foi obrigada a fazer um aborto pelo namorado, enquanto mente à sua mãe dizendo que tinha ido a uma viagem pelas montanhas. A sua curta-metragem seguinte *Before Life, After Death*

(2005), é um filme de guerra, sobre um oficial que executa os últimos prisioneiros de guerra à frente das suas próprias tropas. *The Mediator*, (*Posrednikat*, 2008) é a história de um rapaz que vive entre as duas casas dos pais divorciados e que nunca consegue encontrar um lugar para guardar a sua bicicleta.

A sua primeira longa-metragem, *Shelter*, é muito pessoal, mas não autobiográfica. Ele construiu-a com base em memórias do seu passado. Jovem, Sholev, foi fortemente influenciado por bandas punk e pela autoridade de uma determinada figura punk da cidade onde cresceu. O realizador tem também uma ligação pessoal com a música que escolheu para o filme. Um ano após a finalização de *Shelter*, a sua paixão pelo punk-rock levou-o a fazer o documentário *Now and Forever* (2011), centrado na digressão das três bandas búlgaras de punk mais influentes: *Control*, *Hipodil* e *Review*. O vocalista da *Review* (figura proeminente na cena musical alternativa búlgara), Vasil Gurov, é o autor da música original de *Shelter*.

Pode-se dizer que todos os filmes de Sholev, desde as suas curtas-metragens até *Shelter*, estão de uma forma ou de outra ligados ao tema do diálogo intergeracional. Actualmente, trabalha na sua segunda longa-metragem, igualmente ligada aos problemas dos jovens, mais concretamente à história de um rapaz de 13 anos, que sofre bullying todo o tempo por parte dos seus colegas de turma.



## FILIAÇÕES

A principal inspiração de Shelter é Leon Tolstói. Sholev expressa-o assim: "Segundo Tolstói, há dois temas importantes que vale a pena tratar: o primeiro é a guerra e o segundo é a família. Ele escreveu Guerra e Paz sobre o primeiro e Anna Karenina sobre o segundo". Quase todos os seus filmes exploram as relações familiares, excepto a curta-metragem Before Life After Death, que se passa nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial. É possível ver as relações familiares como um campo de batalha onde a vitória e a perda só são possíveis quando são partilhadas.

Sholev reconhece outras influências para o filme Shelter, como, por exemplo, Elephant, do cineasta norte-americano Gus Van Sant; para o espectador isso é especialmente visível no trabalho de uma câmara que desliza para capturar a alma dos seus objectos. O realizador inspira-se também num género particular do cinema búlgaro, o cinema para crianças, e muitos dos seus filmes para crianças tratam questões importantes através da comédia, o que os tornou muito populares durante o regime comunista, e mesmo depois. Outra influência importante para Sholev é John Cassavetes e, especialmente, o seu trabalho com os actores. Sholev disse que enquanto filmava Shelter estava na posse de um livro de Cassavetes sobre as técnicas que o realizador americano usava com os actores, experimentando aplicá-las no plateau do seu filme

Por fim, para Dragomir Sholev, "a melhor inspiração vem da vida real". Isso explica o estilo dos seus filmes próximo do real. Ele escolheu trabalhar com um argumentista romeno para a sua primeira longa-metragem, e podemos ligar este último à estética da nouvelle vague romena.

## TESTEMUNHO E DOCUMENTOS

O exterior (ver p.24 – Pontes com outras artes - Arquitectura)

## ESCOLHER OS LOCAIS DE FILMAGEM

Os monumentais prédios dos bairros sociais habitados à época pelo orgulhoso proletariado e pelos seus sonhos de um futuro melhor, transformaram-se no pano de fundo de comédias com um humor agreste, não só na Bulgária, mas em todos os países pós-comunistas. Agora, essas habitações estão ocupadas por pessoas desiludidas, com os sonhos desfeitos.

Os blocos de apartamentos de betão construídos em massa, são, ao mesmo tempo, visíveis e invisíveis, como cicatrizes na face da cidade: visíveis porque as casas se deterioram progressivamente; invisíveis porque o motivo da deterioração não é automaticamente identificado - não é por causa de uma guerra ou de uma forma de segregação.

Estes subúrbios construídos durante o regime como alojamento temporário tinham como objectivo criar infra-estruturas de acolhimento para a crescente migração interna em direcção às cidades. A ideia era industrializar e mecanizar, à imagem dos países

ocidentais e tentar fazer melhor que eles; a longa migração em direcção às cidades, era simbolicamente um acesso à nova ordem. O filme trabalha em ligação com estas dimensões a diversos níveis: ideológico, simbólico, estético e sociológico. Eles estão ligados à narrativa e ao propósito global: a oposição entre jovens e velhos, presente e passado, interior e exterior.

O filme explora esses problemas através da sua relação com o espaço e o tempo. A antinomia entre o mundo exterior e o mundo interior é igualmente visível através das decisões tomadas pelos personagens e a sua passagem do espaço aberto para o fechado. O espaço aberto parece muito limitado por causa das escolhas cinematográficas (contrapicados), e as cenas interiores parecem claustrofóbicas. Isso cria um sentimento de fechamento, uma verdadeira metáfora da estagnação da alma e do espírito.

## O EXTERIOR

O bairro de Teva é um bairro da classe trabalhadora na pequena cidade mineira de Pernik, construído durante o comunismo sobre uma colina, entre uma floresta e um campo. Falta uma verdadeira infra-estrutura para o seu desenvolvimento. O local foi escolhido pelo seu lado representativo, Mesmo se Pernik, se situa perto de Sofia, os exteriores podiam ser situados em qualquer cidade búlgara ou em muitas das cidades da antiga Europa comunista. Esta escolha mostra que esta mesma situação familiar podia acontecer em todo o lado e que há muita gente que enfrenta o mesmo tipo de problemas, vivendo em condições similares. Eis porque a escolha da localização não é aleatória, ela é directamente portadora da história do filme.



1. Bairro de Teva, o exterior..

## O INTERIOR

Como é perceptível nas imagens abaixo, embora o apartamento pareça real, na verdade não o é. É um décor construído em estúdio. O apartamento foi pensado como qualquer apartamento num prédio semelhante. O organização dos quartos é clássica neste tipo de arquitectura; nada fora do que era habitual. O sentimento de real vem sobretudo da grande atenção aos detalhes e o interior é pontuado por elementos que caracterizam o passado. Se bem que a Bulgária tenha passado para um novo modo de vida, no sentido social e político, muita gente carrega no seu quotidiano o peso do passado. Um bom exemplo disso é o forno "Rahovec" (na cozinha), que ainda pode ser encontrado em muitas casas na Bulgária. O quarto de Rado é também o típico de um adolescente - cheio de posters de bandas musicais, um computador e duas camas (para ele e o irmão), tal como o papel de parede, um elemento muito importante em muitas das casas búlgaras.

As técnicas cinematográficas usadas para criar este ambiente no apartamento são uma combinação de vários elementos: a composição dos planos, os movimentos de câmara, as luzes e a montagem. De facto, a composição dos planos rodados em interior transmite um sentimento de claustrofobia e de fechamento. Isso está em parte ligado à escolha das cores e da luz no plateau; a iluminação discreta definida por cantos escuros e sombras profundas criam uma atmosfera globalmente sombria.

O facto de o filme ter sido rodado em estúdio facilitou a instalação de carris para que a câmara se possa mover com facilidade e seguir os personagens no enquadramento. Esses planos designam-se planos dolly, quer dizer, planos filmados com uma câmara fixada num suporte que se desloca, dolly (imagens 2 e 3).



2. O décor de Shelter. A iluminação é instalada para dar uma atmosfera realista à cena.



3. A organização das takes e dos movimentos de câmara na rodamem da cena da refeição.

## NO DÉCOR



4



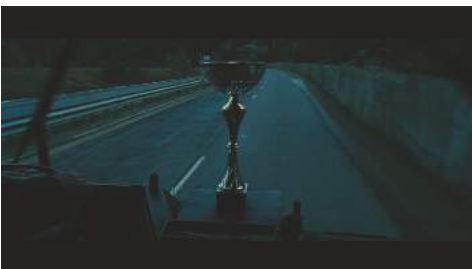
5



6



## CAPÍTULOS DO FILME



1. Uma camioneta segue na estrada. Vemos uma taça. Os adolescentes na camioneta dormem.  
(00:00:00 — 00:02:00)



2. Chove e a camioneta continua a andar. O treinador dos jovens e pai de Rado está ao telefone. Sai da camioneta, no meio da estrada.  
(00:02:00 - 00:04:02)



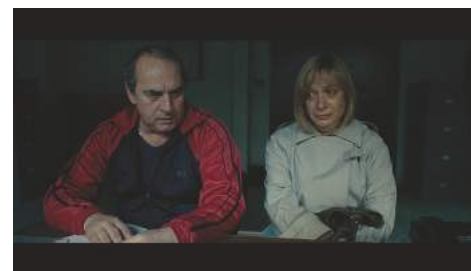
3. O apartamento. O pai fala ao telefone enquanto vai de um quarto para o outro, à procura de Rado.  
(00:04:50 — 00:07:40)



4. O pai abre a porta da garagem e entra no seu carro. Acende um cigarro e relaxa no assento.  
(00:07:40 — 00:08:29)



5. A mãe e o pai, sentados no autocarro, junto à janela. Continua a chover. A câmara aproxima-se deles enquanto falam.  
(00:08:30 — 00:08:50)



6. Os pais entram na esquadra da polícia. Tentam explicar o desaparecimento do filho.  
(00:11:09 — 00:18:56)



7. Estão de novo no autocarro, de pé, rodeados de muita gente. A mãe não se sente bem e prefere sair.  
(00:19:00 — 00:19:26)



8. A câmara segue o pai enquanto sobe as escadas. Detém-se um instante e vê pela janela a sua mulher sentada num banco à chuva. Continua a subir, seguido pela câmara.  
(00:20:58 — 00:24:21)



9. O pai entra em casa e vê uma rapariga despida na casa de banho, a falar com alguém no outro quarto.  
(00:24:22 — 00:29:59)

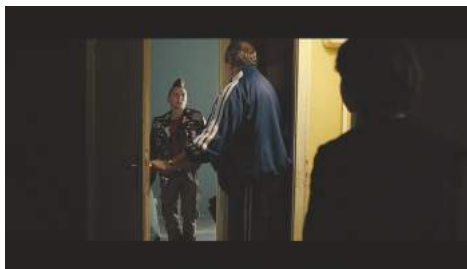


10. Os pais preparam comida na cozinha enquanto os jovens estão no quarto de Rado.  
(00:30:36 — 00:32:59)





11. Courtney veste-se e maquilha-se no quarto de Rado. Rado faz-lhe perguntas.  
(00:33:00 — 00:35:12)



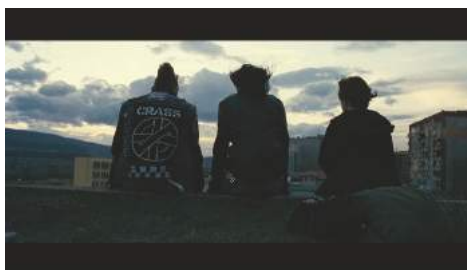
12. Tocam à campinha. O pai vai abrir e descobre com espanto um punk, que Rado convida rapidamente a entrar. Os dois vão para o quarto de Rado.  
(00:35:13 — 00:48:02)



13. Jantar à mesa. A conversa é sobre assuntos variados: desporto, política, a electricidade. Os pais apercebem-se que Tenx vive numa garagem. A tensão continua a crescer.  
(00:48:03 — 01:01:59)



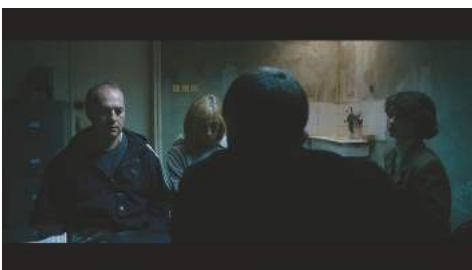
14. O pai dá uma bofetada a Tenx, que começa a sangrar do nariz. O punk sai do apartamento, atirando os troféus do pai para o chão. Courtney e Rado seguem-no.  
(01:02:00 — 01:04:50)



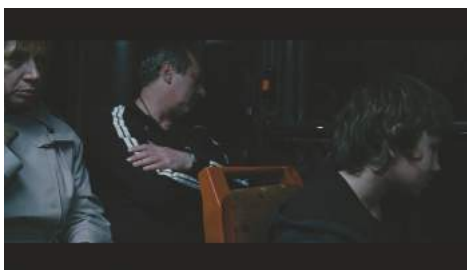
15. Rado corre atrás de Courtney e Tenx. Eles finalmente aceitam-no como um deles.  
(01:04:51 — 01:07:21)



16. Os pais falam por Skype com o seu filho Milen que está nos EUA. Até se aperceberem que não é ele, mas outro com o mesmo nome.  
(01:07:22 — 01:11:35)



17. Os pais vão de novo à esquadra. Desta vez, Rado está lá. Os pais levam Rado para casa.  
(01:12:00 — 01:18:00)



18. A família vai silenciosa no autocarro. O telefone toca e é Milen.  
(01:18:01 — 01:19:59)



19. Genérico final.  
(01:20:00 — 01:22:44)

## UMA QUESTÃO DE CINEMA

### À Mesa

Para aprofundar a questão, poderão ver o filme pedagógico “À mesa”, disponível na plataforma CinEd. Poderão também consultar o capítulo (in Diálogo entre filmes da Coleção CinEd) dedicado à comparação entre três filmes em torno do tema ‘à mesa’: O EMPREGO, O SANGUE E SHELTER



**Time code: de 00:48:07 a 00:58:12**

Sentamo-nos frequentemente à mesa no cinema; podemos mesmo considerar que é uma espécie de cliché. Percebemo-lo por razões dramáticas: a mesa permite reunir os personagens num dispositivo muito codificado onde os olhares dos protagonistas se cruzam ou não, onde os corpos estão próximos ou afastados. A mesa pode também ser um local de confronto ou mesmo de colisão; Ela tem também uma carga simbólica cristã muito forte, uma vez que remete para a Última Ceia, a última refeição de Jesus, rodeado pelos apóstolos. Um longo segmento de Shelter – 15 minutos – decorre à volta da mesa. É, no início, um momento de reunião dos personagens que de resto são sempre percebidas separadamente – quer através das divisórias, quer pela soleira da porta do apartamento, ou entre o interior e o exterior deste último. Este momento vai permitir cristalizar toda a tensão acumulada até essa altura.

Esse segmento longo não é uniforme, pelo contrário, podemos identificar várias partes e a evolução da mise-en-scène induz uma progressão dramática habilmente orquestrada.

**1 – 00:48:07 – 00:49:58**

Constituição progressiva da mesa e do movimento à sua volta (na cozinha); o cara a cara entre o pai e Tenx proporciona um sentimento de profunda alteridade e conflito irremediável. A disposição final da mesa é muito significativa: os pais estão de frente para os dois jovens, o filho ao centro, é visto de costas. O quadro inclui todos os protagonistas ao jogar com a profundidade de campo; a mise-en-scène é fiel ao filme até esse momento: a continuidade do plano sequência.

**2 – 00:49:59 – 00:53:17**

Quando a refeição começa, a câmara aproxima-se dos protagonistas. O plano desliza de forma fluida e fixa-se finalmente no pai, enquadrado pelas costas de Tenx e Courtney. No contracampo deste plano, nota-se que os olhares não convergem: o pai liga a televisão, a mãe está ocupada, Rado olha no vazio para o exterior, Tenx e Courtney estão ocupados a comer; a reunião em torno da refeição parece já ilusória. A montagem está mais presente, mesmo que a duração dos planos permaneça razoavelmente alongada; ela isola as duplas (Tenx-Courtney, pai-mãe) e Rado sozinho. Esse isolamento dos diferentes protagonistas ao redor da mesa introduz a conflitualidade através da mise-en-scène – em particular aqui, os olhares e a disposição dos corpos. O confronto torna-se verbal quando o assunto da política é abordado, uma maneira também de trazer à tona o fosso geracional: não falar de política à mesa, como a mãe relembra, aparece como um atavismo do período comunista em que a lei do silêncio prevalecia.

**3 – 00:53:18 – 00:56:16**

O que precede este momento é afirmado do ponto de vista formal e dramático. A mise-en-scène individualiza os personagens em enquadramentos mais fechados, como indica o grande plano do pai no início desta parte; a montagem é mais presente, a duração dos planos é mais breve. A palavra (aqui a questão do doping no desporto como anteriormente a política) soma-se a uma mise-en-scène que revela oposição e conflito. Também notamos a recorrência do ponto de vista de Rado; a sua percepção de costas significa que a sua consciência é lugar de um conflito interno - está espacialmente disposto entre os pais e os amigos, símbolo do seu dilema. De resto, Rado desaparece frequentemente do enquadramento ou fica no seu limite. Dragomir Sholev põe portanto directamente face a face as duas gerações, representadas pelos dois duos (Courtney e Tenx / os pais).

**4 – 00:56:17 – 00:58:12**

(cf. Análise de sequência, no próximo capítulo)



## ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

### CONTEXTO DA SEQUÊNCIA - O “FILHO PRÓDIGO” ESTÁ DE VOLTA A CASA. O JANTAR. (00:56:17 — 00:58:12)

Após um longo dia de preocupação, a família está finalmente reunida (à excepção do irmão mais velho Milen, que está nos EUA). Mesmo se Rado está de volta, nem tudo está em ordem. Rado convidou dois amigos com um ar estranho, vestidos de forma bizarra e até têm nomes estrangeiros, Courtney e Tenx.

A mãe está feliz que o seu filho esteja de volta e faz o jantar para todos. O pai, pelo contrário, está completamente atordoado e não consegue acreditar no que está a acontecer. Ao partir para o seu jogo na sexta-feira, deixou uma criança em casa e agora ele encontra um jovem. Esta sequência aumenta a tensão para chegar ao clímax do conflito, que se desenrola na próxima sequência (00:58:13 — 01:03:00).

O espectador está à beira de descobrir o choque entre dois personagens de mundos diferentes que se encontram à mesma mesa prestes a trocar violências verbais. Estes dois mundos raramente têm a possibilidade de interagir um com o outro. O mundo do pai é o do cidadão normal, que obedece às regras da sociedade, paga a electricidade e acredita nas eleições. O outro – o de Tenx – é o mundo do rebelde, do anarquista que se opõe a todo o sistema estabelecido.

Esta oposição é representada através de cada elemento da linguagem cinematográfica.

### MISE-EN-SCÈNE

#### A DISPOSIÇÃO DOS PERSONAGENS EM REDOR DA MESA

A disposição dos personagens à volta da mesa tem uma importância fundamental e sugere múltiplas interpretações. Eles estão sentados dois a dois: os pais de um lado, os convidados do outro e Rado ao meio. É igualmente uma divisão simbólica em relação às ideias que defendem e aos mundos a que pertencem. Os pais decidiram criar os filhos com os valores tradicionais em que acreditam. Tenx e Courtney são adolescentes que rejeitam o mundo dos adultos e lutam por outra organização da sociedade. Rado é o mais novo de entre eles e provavelmente jovem demais para ter ideias firmes sobre a vida, eis porque o encontramos hesitante, ao meio da mesa. A sua posição recorda-nos igualmente a procura de uma resposta justa que se situa frequentemente ao meio e não nos extremos onde estão colocados os dois pares em confronto. O mais novo representa também o dilema de toda uma geração nascida após a queda do regime comunista: seguir as regras ou inventar novas.

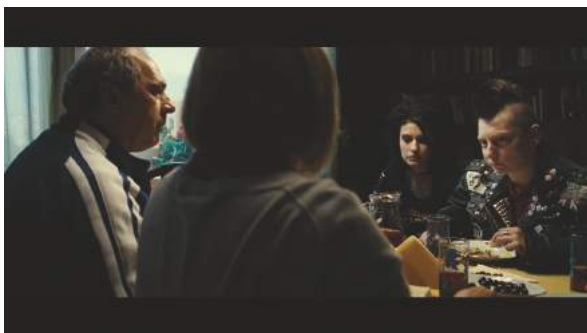


### A LINGUAGEM VISUAL DO FILME

#### O confronto de ideias, duas gerações encontram-se

A imagem visual desta sequência do filme corresponde directamente ao ambiente geral criado à volta da mesa. Os planos, que criam um espaço claustrofóbico, são sobretudo aproximados ou médios, de cores sóbrias, numa espécie de penumbra. A sequência é composta principalmente de planos fixos; a sua composição divide os planos em dois: os que são dedicados aos pais e os que se concentram sobre os jovens e representam assim a oposição central nesta parte do filme. À medida que a conversa progride, os pais ficam a saber que Tenx mora numa garagem (imagem 2). Este facto intensifica as emoções e a câmara acompanha aproximando-se primeiro dos pais (imagem 3) e, depois, com o contracampo de Tenx e Courtney (imagem 4). É a única vez em que a câmara não está fixa nesta sequência. A conversa continua com uma discussão sobre o facto de Tenx não ter electricidade em casa. Rado explica que, se se pagar, pode-se ter electricidade novamente (imagem 7): é a única vez em que o espectador vê a cara dele no quadro. A tensão entre o pai e Tenx continua a crescer. Há uma continuação do campo-contracampo (a mesma composição, como nas imagens 5 e 8) e, finalmente, Tenx ataca directamente o anfitrião, ao afirmar que não passa o tempo todo a reclamar da vida como ele. O pai irrita-se e reage imediatamente a esta provocação. Tenx levanta-se para ir fumar (imagem 9) e Courtney segue-o (imagem 10). Nestes planos, é impossível ver a reacção de Rado ao que está a acontecer; vemos somente a sua silhueta que está sempre no centro. A silhueta é, por definição, uma representação bidimensional do contorno de um objeto e, no caso de Rado, é um contorno da sua jovem personalidade que começa a enriquecer-se, a encher-se de sentido. As duas cadeiras permanecem vazias e põe-se a questão: o que é que ele vai fazer? A mãe pergunta novamente sobre a comida, mas ele levanta-se e vira as costas aos pais (imagem 10). É uma revolta simbólica contra eles, feita gentilmente. Ele declara assim que, de agora em diante, ele vai decidir por si próprio, ou pelo menos lutar pelo direito de decidir.





PLANO 2



PLANO 3



PLANO 4



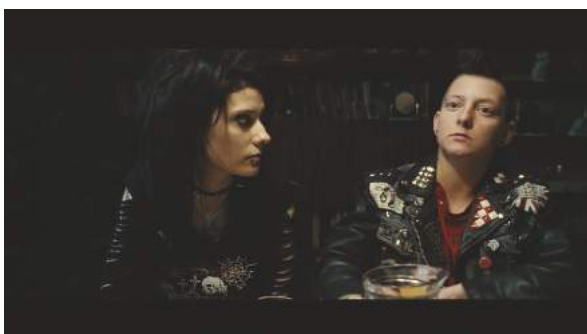
PLANO 5



PLANO 6



PLANO 7



PLANO 8



PLANO 9



PLANO 10

## ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA NA PARAGEM DO AUTOCARRO

O autocarro afasta-se da paragem e revela os dois pais que acabam de sair. Vemos a mãe de costas e o pai de frente para a câmara. O símbolo da anarquia é visível no canto esquerdo da imagem.

Esta imagem fecha o primeiro dos três capítulos do filme. O conflito no casal é marcado de maneira visível. Na composição da imagem podemos distinguir a dinâmica das relações familiares. Os dois pais olham em direcções opostas. Não têm mais nada a dizer um ao outro, e parece que é só o que os rodeia e o hábito o que os liga. A distância crescente entre eles é visível na composição. Têm um ar perdido, um espaço escuro totalmente cerrado rodeia-os. A ausência de horizonte é sublinhada pela pequena linha de luz na parte superior da imagem. Mas a luz é 'eclipsada' pela obscuridade que vem daí para baixo formulando um vazio. Isso reforça o sentimento de fechamento do espaço, criando uma alusão ao mundo que rodeia o casal.

A paragem de autocarro desempenha um papel de abrigo – é o sentido do título do filme – para a família e revela duas pessoas que estão a passar por uma espécie de colapso espiritual. Vemos a cara do pai e a posição do corpo - encolhe os ombros -enquanto vemos a mãe, de costas, tentando evitar a comunicação com o marido. A tensão é tanto mais presente quanto os filhos estão ausentes. Mas continuam juntos, na incapacidade de encontrar uma solução para o problema presente. A posição dos dois corpos e o espaço entre eles contribuem igualmente para o sentimento de tensão entre os dois; o enquadramento é essencialmente composto pela paragem de autocarro evocando uma cela prisional.

No fotograma encontramos a informação que o espectador já conhece: o filho mais novo está desaparecido e o filho mais velho partiu para muito longe. Uma parte da imagem tem uma luz mais clara e a outra, mais sombria, o que reenvia para a dualidade da situação que as personagens estão a viver.

O espaço evoca o conflito familiar que tem lugar neste contexto urbano e em condições anti-utópicas. O símbolo anarquista, disposto na parte lateral esquerda do plano, recorda a convicção do punk Tenx e o seu desejo de ser livre, de participar de uma sociedade sem um governo no poder. De facto, não são os pais que desejam uma mudança, o que constitui também um indicador para o surgimento de novos personagens na história. O símbolo da anarquia é uma representação dos acontecimentos futuros e do drama familiar. Na imagem, vemos igualmente um resto de um velho cartaz de campanha política, que mostra a cara do político no qual o pai vota.



## ANÁLISE DE UM PLANO

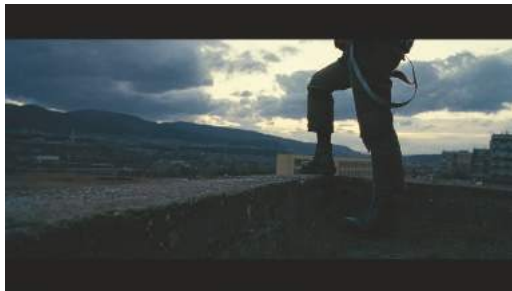
HORIZONTES, NO TELHADO DO BUNKER

(01:06:38 — 01:07:21)

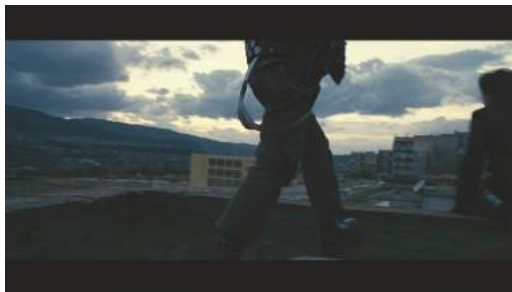
**Contexto:** Esta cena tem lugar no último acto do filme, após a refeição que constitui o nó dramático do conflito entre a geração dos jovens e a dos adultos. Na sequência anterior, Rado, que desertou da casa da família, ficou ao lado dos seus amigos e insiste em segui-los até ao abrigo de Tenx – um bloco de betão delapidado. Acompanhado de música, este plano indica um movimento, com algo de conquistador, assim como o assumir de uma autonomia. Trata-se aliás da única sequência onde os adolescentes estão fora do apartamento, ao ar livre. O plano analisado aqui está perfeitamente ligado ao anterior.

**Descrição:** Rado, Tenx e Courtney encontram-se agora no telhado do abrigo. A câmara encontra-se numa posição baixa, para que uma parte do enquadramento integre o bloco de betão ligando-o ao céu, às colinas circundantes à esquerda e, à direita, a arquitectura ingrata deste bairro de Pernik. O plano começa com metade do corpo de Tenx, realçando a sua posição no espaço; continua com um reenquadramento – uma panorâmica – em que o jovem punk se junta a Rado e Courtney. Sentados de costas sobre o bordo do bloco de betão, o trio contempla a paisagem enquanto conversa. A luz crepuscular reforça a presença do horizonte – um elemento quasi ausente no resto do filme – e indica que se trata do fim desta jornada intensa e particular.

**Espaço privado:** Podemos reconhecer neste lugar onde está empoleirado o trio uma acepção e tradução do título: “Abrigo”. O apartamento da família é um outro abrigo, mas apenas para os pais, para Rado, é mais uma prisão da qual ele quer fugir. Com os pés firmemente plantados no chão, a



1



2



3



4

perna à frente, Tenx domina o horizonte – o enquadramento e o formato 2,35:1 remetem para os grandes espaços dos westerns –, como se essa pequena parcela fosse o começo de uma conquista. Adivinhamos facilmente que esta última se fará contra os adultos e contra a herança que eles deixam aos seus filhos. Este frágil abrigo parece a base de onde o trio se prepara para se lançar no mundo e refazê-lo à sua maneira, a partir de nada. Compreendemos através do diálogo, que o facto de Rado ter coisas (uma família, um cão, um computador um quarto...) é um problema para Tenx, o que sublinha a ideia de tábua rasa necessária à invenção de um futuro novo.

**Inventar o futuro:** A luz do pôr-do-sol não é aleatória, mas tem uma dimensão simbólica: o mundo da geração dos pais está a desaparecer e um outro está por inventar. Trata-se literalmente de refazer o mundo com novas regras, que os personagens esboçam nos diálogos - regras frágeis que são mais as da infância do que as da ideologia nihilista punk. É também, para Rado, uma tentativa de inventar-se uma família de substituição, e o plano apresenta um trio no qual podemos também ver uma referência religiosa: uma Trindade para um novo Credo, muito diferente e nada ortodoxo. Inventar-se poderia passar por um desejo de fuga (sublinhado pelo som fora de campo do avião que passa por cima das suas cabeças, remetendo para a emigração e para o irmão mais velho de Rado), no entanto, os personagens estão ancorados ao seu espaço próximo, mas à margem dele.

O horizonte está diante deles três, mas nem o céu nem o ambiente que os circunda evocam qualquer coisa de claro e aberto.



## IMAGENS EM ECO: ORDEM E ANARQUIA



A



B



C



D

- A - Apropriação de um monumento da época comunista. Lemos em búlgaro “com o tempo”, escrito por baixo da figura do Super Homem. Esta instalação artística levou a outras sobre este mesmo monumento, que se transformou numa verdadeira ferramenta de comunicação com o conjunto da sociedade
- B - “Sê jovem e cala-te” é um cartaz francês de Maio de 1968, época de revolta contra as convenções. Atrás do rapaz está a figura do general De Gaulle, líder francês nessa época.
- C - Imagem do filme Mystery Train (1989), de Jim Jarmusch. Os personagens vagueiam, é o seu modo de vida, é também uma atitude subversiva de recusa de convenções sociais.
- D - Do filme Eastpunk Memory (2012), de Lucile Chaufour, filme que organiza um diálogo entre os arquivos do movimento punk dos anos 80 na Hungria e os testemunhos actuais das pessoas que nele participaram.

## DIÁLOGO ENTRE FILMES DA COLECÇÃO CINED

A FIGURA EM TORNO DO JANTAR (VER ANÁLISE PÁG. 16)

FILMES À MESA: O EMPREGO, O SANGUE E O ABRIGO (SHELTER)

TRÊS FILMES QUE EVOCAM OS PROBLEMAS DA JUVENTUDE ATRAVÉS DA MISE-EN-SCÈNE DE UMA REFEIÇÃO

### A FIGURA DO PAI

Quem é o pai?

A sua função principal é a lei. Ela introduz a ordem social em dois actos principais: o primeiro é a permissão e o segundo, a interdição. O segundo acto é a introdução de O Nome do Pai: a retenção e depois a transformação da agressão natural provocada entre o sujeito humano e a sua imagem (esta imagem pode ser um reflexo da sociedade). O seu papel é, portanto, o de transformar a agressão em comportamento socialmente benéfico, ao propôr ideais que vão funcionar no futuro, na ausência da figura paternal. O principal mecanismo expressivo da função do pai é o castigo e o medo que ele provoca (polícia, religião).

### O NOME DO PAI

Explicação do conceito

É um conceito psicanalítico inventado por Jacques Lacan que, segundo ele, está directamente ligado à psicose. A psicose, faz referência à conclusão do Nome do Pai como um mecanismo que distingue o mundo da loucura e o da normalidade. Aí, onde a loucura não se refere às leis sociais, mas às individuais, a agressividade primitiva de cada um em relação a si mesmo ou em relação à sociedade, manifesta-se através de alucinações ou de delírio; a normalidade é então sinónimo de ordem comum social e simbólica.

O Nome do Pai é esta função arquetípica do Pai em dois actos, que permite e concede acesso à normalidade comumente partilhada e à ordem simbólica. A figura paternal tem sido objecto de inúmeros estudos antropológicos, sociológicos e filosóficos no mundo do pós-guerra.

### A MESA DE JANTAR

Função básica e significado popular

Muito mais do que uma superfície plana sobre a qual se come, a mesa de jantar é o coração da vida familiar. É um lugar para se reunir, conversar e recordar. Os pais lembram-se dos tempos passados ao redor da mesa de jantar quando da sua juventude e desejam recriar essas memórias com os seus filhos. Se outrora era à volta do fogo que se criava um espaço singular, hoje é à mesa sobre a qual jantamos que comunicamos e partilhamos as nossas vidas. É o lugar onde a família se reúne e troca ideias. É aí que alguns processos educativos têm lugar. No cinema, a mesa de jantar é o centro de muitas cenas em filmes importantes que receberam elogios á escala internacional. (imagem 1)



1

### A MESA DE JANTAR EM SHELTER, O SANGUE E O EMPREGO

Análise comparativa de três filmes

A mesa de jantar é a mesa das negociações e o lugar onde a agressão é transformada em ideais pela figura paternal. Vamos analisar e comparar as cenas que se passam à mesa nos filmes: Shelter (2010), O Sangue (1989) e O Emprego (1961). Os filmes foram realizados em três países diferentes: Bulgária, Portugal e Itália, em épocas da história do cinema e em contextos sócio-económicos igualmente muito diferentes. Na Bulgária, é o tempo de reconstrução após o regime comunista e de transição para o capitalismo democrático. Em Portugal, é o fim dos anos 80, um período de crescimento económico, após a adesão à União Europeia em 1986. Para a Itália, é a vida do pós-guerra e o milagre do boom económico nos anos 60.

### O SANGUE

(00:10:24 — 00:11:43)

É a cena em que o pai e o filho mais velho jantam. O pai irrita-se com as perguntas do filho mais novo e levanta-se; por trás dele, vemos o rosto do mais novo na profundidade do campo. Depois, o pai aproxima-se da mesa e diz ao filho mais velho que ele está a crescer rápido demais e sai. A cena é filmada em plano-sequência e há apenas um movimento muito ligeiro da câmara quando o pai se levanta.

O pai e o primogénito estão sentados à mesa e o mais novo encontra-se atrás (doente e deitado no sofá). O filho mais velho está a tentar fazer com que o pai se comporte como tal, mas ele recusa-se e sai da sala. Esta saída simboliza a sua recusa e a sua capitulação como figura paternal.

O filho mais novo chama o pai, o que é sempre um apelo ao restabelecimento da lei e da ordem. Mas este pai está já fora da lei. No filme, há uma reconstrução do mito de Édipo e das suas consequências - o espectador supõe que o filho matou o pai. Esta cena é uma representação densa de todo o retrato da figura paternal.



2



3

### O EMPREGO (IL POSTO)

(01:11:00 — 01:13:00)

O pai é tradicionalista e desempenha o seu papel enquanto tal. É um filme em que a vida familiar é definida pela sua normalidade. Desenrola-se na Itália do pós-guerra onde o pai da nação foi derrubado pelo país que procura reconstruir-se. Os personagens dos filhos estão prontos para essa nova sociedade e participam da organização social; estudam para que possam trabalhar mais tarde. Os dois filhos são extremamente obedientes e vivem estritamente nos limites da lei.

Quando o Ano Novo se aproxima, eles decidem não se submeter à vontade paternal. O pai lembra-se dos velhos tempos e das antigas leis e de como ele não saiu quando tinha a idade deles. Nesta cena, o pai permite delicadamente ao filho que não lhe obedeça. Ele arranja essa “fuga” com a ajuda cúmplice da mãe. A mãe desempenha o papel de mediadora face à desobediência do filho. A cena é muito subtil e não há agressividade ou violência. (imagens 4 e 5)



4



5

### O ABRIGO (SHELTER)

(00:48:07 — 00:01h03)

Durante o jantar, pai mostra-se desadequado de várias maneiras. Primeiro, porque se prepara para reconstituir o papel de pai da época comunista; ele cresceu durante esse período, mas agora precisa de funcionar como pai num ambiente bem diferente. Está raramente de acordo com a sua mulher sendo assim incapaz de garantir o consenso no seio da família. Na cena, observamos que o pai não está sentado no lugar habitual à mesa. O lugar central que é normalmente reservado ao chefe da família na tradição familiar na Europa de leste está agora atribuído ao filho. Esta cena do filme é uma verdadeira negociação entre o antigo e o novo, uma oposição entre o presente e o passado e entre duas ideias conflitantes sobre o mundo – o conservadorismo e a anarquia (imagens 6 e 7).



6



7

## CORRESPONDÊNCIAS

O indivíduo confrontado com a crise social perturba e afecta as relações familiares, especialmente aquelas em que o pai toma o lugar de figura dominante num contexto pós- patriarcal. O patriarca, que já não é o pilar da família, é fraco, brutal ou mentalmente perturbado, morto ou ausente; as suas crianças lidam com essa ausência seguindo o caminho do crime, da crise pessoal ou da emigração. Estas problemáticas estão particularmente presentes no cinema búlgaro dos anos 90, mas continuam visíveis em muitos filmes contemporâneos, com o nova geração de cineastas a inspirar-se neste contexto actual. No final dos anos 90 e no início dos anos 2000, toda uma geração cresce, frequentemente na ausência de uma figura paternal e com o sentimento de falta de um amanhã feito de esperança; os jovens ficam assim desiludidos e tentam encontrar o seu próprio caminho. O impacto da história sobre estas famílias inocentes e muitas vezes vítimas, tal como o aparecimento de frustração entre os pais, são tratados no cinema com uma certa nostalgia. Isto pode ser visto no meio arquitectónico, pela lenta destruição de certos bairros e na rebelião dos jovens contra a sociedade actual, através da arte: a pintura em Eastern Plays de Kamen Kalev, a música em Shelter.

### ARQUITECTURA / URBANISMO

A paisagem cinematográfica da cidade descodifica os traços da dinâmica sócio-económica baseada sobre um sistema de interdependência entre o espaço e o desenvolvimento urbano e social, estabelecida pelas teorias de Henri Lefebvre. O teórico francês desenvolve a teoria da construção da sociedade urbana, fundada sobre conceitos de urbanismo e arquitectura contemporâneos. Segundo ele, a sociedade define e estrutura a economia e a cultura, mas ela constrói igualmente o espaço físico. A sociedade capitalista, neste caso a que está em plena transformação democrática, define e organiza os horários de trabalho e os salários, a forma como nos vestimos e nos comportamos no mundo profissional, mas também a construção de parques, praças, mercados e auto-estradas; a sociedade modela o espaço público em função das suas próprias medidas.

A análise do espaço modelado das grandes cidades é tornada mais pertinente graças à natureza reveladora dos filmes como meio de comunicação junto de sociedades diferentes da nossa. Esta dimensão do cinema tem um papel importante na maneira como um filme se envolve em relação com o mundo que nos rodeia, na maneira como o constrói e o representa.

De facto, as ideias ocidentais sobre arquitectura e urbanismo, em particular as do CIAM (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna) e de Corbusier, foram amplamente desenvolvidas e implementadas por arquitectos e urbanistas que trabalhavam em países comunistas.

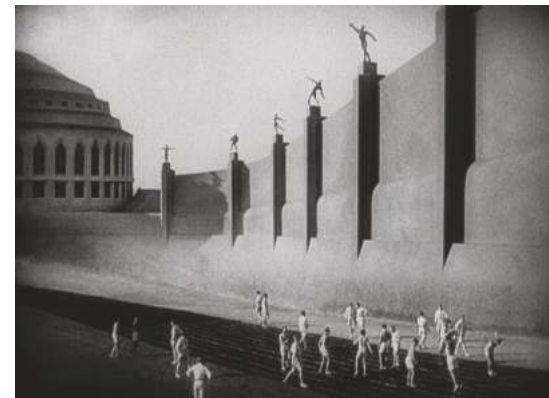
Nos últimos dez anos, um período de revitalização e estabilização desses espaços degradados começou na Europa de Leste. Na maioria dos casos, este foi um projecto de reabilitação massivo, e não a demolição generalizada que alguns previam. Assim, os países da Europa de Leste e da antiga União Soviética têm uma factura dos seus anos comunistas que não serão apagados facilmente, mesmo se novos tipos de edifícios e tendências arquitectónicas contemporâneas se tornaram a nova norma.

### OS EXEMPLOS NO CINEMA

O filme Metropolis, um dos clássicos do realizador alemão Fritz Lang, é um filme que mostra um futuro em que a cidade está estruturada de maneira vertical em função dos diferentes estratos sociais. Esta organização poderia, com efeito, ser reconhecida no contexto actual de muitas cidades...Poderíamos dar alguns exemplos? Acreditamos que esse será o modelo futuro ou já actual das nossas cidades? É um caso interessante a estudar, não apenas porque é um filme emblemático que trata de temas sempre actuais mas também um bom exemplo da função integrada da arquitectura no cinema ([imagens 1 e 2](#))



1. Imagem do filme Metropolis, 1927



2. Imagem do filme Metropolis, 1927.



## A MÚSICA PUNK E O SEU IMPACTO

Nos anos 80, diferentes grupos hippies, beatniks, punks ou metalheads começam a formar-se na Bulgária; o estado comunista caracteriza-os como “grupos perigosos”, “ideologicamente desviantes”, ou ainda de “elementos degradantes”, “degenerados”, etc.

Estes grupos eram criados principalmente por jovens que não queriam submeter-se aos pontos de vista oficiais em questões como: como agir politicamente, como se comportar em sociedade, como se vestir e como passar o seu tempo livre. Esse tipo de comportamento subversivo é característico não apenas da juventude búlgara, mas é inerente às contraculturas da Europa Ocidental, onde essas tendências já existiam.

O punk surgiu inicialmente como uma cena musical radicalmente underground em Nova York no final dos anos 70. A primeira cena punk novaiorquina é frequentemente associada a artistas de avant-garde, como toda uma geração branchée, passando da Factory de Andy Warhol para as decadentes casas nocturnas de East Village. Esta cena, que data de aproximadamente 1974, caracteriza-se pela música underground comprometida, que rejeita a indústria musical, com tendência para apagar as diferenças entre o artista e o público.

Mas o que acontece na contracultura búlgara após a queda do comunismo? É uma era de liberdade total onde pelo menos o sonho dessa liberdade existe; ela resultou por vezes em manifestações de decadência social e moral. Nas ruelas sombrias das cidades, os grupos que eram contra o sistema tinham que decidir o que fazer com as suas vidas, mas isso não era tarefa fácil. Eles posicionavam-se contra um sistema amorfo e era necessário repensar o objecto contra o qual permanecer rebelde.

Por volta dos anos 2000, a situação na Bulgária estava a melhorar apesar de um colapso económico devido à crise, que estrangulou a recém-formada classe média. Ainda há uma grande maioria de pessoas a viverem em condições semelhantes às da família em Shelter. E os jovens ainda encontram refúgio em alguns grupos de contra-cultura, onde encontram ideias e interlocutores interessantes.



3. Imagem do filme The Clockwork Orange (1971), de Stanley Kubrick



4. Imagem do filme SLC Punk (1998), de James Merendino



5. Imagem do filme sobre os Sex Pistols Sid and Nancy (1986), de Alex Cox



6. Imagem do filme The Clockwork Orange (1971), de Stanley Kubrick



7. Cidade da Esperança - o bairro de Castellane, Marselha, França



8. O monumento 1300 Anos da Bulgária, em frente ao Palácio Nacional da Cultura, em Sófia; foi desmontado em Setembro de 2017, antes da presidência búlgara do Conselho Europeu em 2018

## RECEPÇÃO AO FILME: OLHARES CRUZADOS

### FRANÇA

O QUARTO DO FILHO, POR CAMILLE POLLAS

25 DE SETEMBRO 2012

CRITIKAT.COM

O primeiro filme do búlgaro Dragomir Sholev segue várias horas da vida de uma família de classe média e do filho, que lhes está a escapar. Tratamento original, força dos planos e delicadeza do questionamento: Shelter é um sucesso.

Um apartamento de 4 assoalhadas num grande prédio envelhecido na Bulgária. Um casal de quinquagenários, em que o homem é treinador de uma equipa de pólo aquático. Nem ricos nem pobres, seguem uma rotina calma, que ninguém põe em causa. Têm dois filhos, um mais velho que vive nos EUA e outro mais novo, Rado, pré-adolescente, cujo desaparecimento, na manhã a seguir a uma festa, inicia o filme. Os pais estão preocupados, vão à esquadra da polícia e prestam-se ao jogo das descrições, sem estar verdadeiramente de acordo sobre quem fez o quê, sobre quem é o responsável de uma deriva que não se compreende ainda. Os planos são longos, revelando as íntimas complexidades com o desenrolar de cada momento. A câmara não é fixa nem á mão; ela segue lentamente os personagens, assumindo por vezes o que se encontra “ao-lado” com uma bela fluidez, antes de voltar a eles. Há uma tensão, não um suspense, não a calma antes da tempestade, mas a força do real. Chove sempre nesta cidade, as paisagens são cinzentas do outono, embora o mundo não tenha a escuridão monocromática de Béla Tarr e os cinzentos são de uma grande variedade. Em breve, acompanhados pela talentosa mise-en-scène de Dragomir Sholev, o filho e dois dos seus amigos aparecem - punks adolescentes, com um look demasiado estudado para convencer, mas autênticos jovens lobos de rua, que seguem silenciosamente Rado.

Shelter faz pensar num mapa ou numa receita de química. Os personagens representam elementos com propriedades distintas e Dragomir Sholev confronta-os num espaço confinado, mais teatral, mas sem perder as suas saídas para fora do apartamento. Pode-se pensar nas personagens inteiras de Cristian Mungiu em 4 months, 3 Weeks, 2 Days, mais ainda na segura teórica palpável até ao título de Policier, adjectif de Cornéliu Porumboiu. Aqui, Sholev anima com muito mais vigor e potência a vida dos seus personagens. Por um lado, porque ele não pretende representar uma sociedade inteira, por outro lado, porque o seu formalismo de mise-en-scène, tal como de escrita serve tanto o poder da acção como a reflexão. e além disso porque o formalismo na cena e no cenário, serve mais a força da acção do que a mente. Quando os pais voltam para casa, atormentados pelos piores cenários encontram os punks no quarto de Rado que os apresenta com uma naturalidade desarmante. O seu filho é jovem, não usa couro, nem piercings, a diferença de idade e de estilo é óbvia, a maneira de se comportar também. Nada de caricatural, Rado obedece ao seu pai, escuta-o quando ele fala, depois vai placidamente ter com os seus companheiros que bebericam cervejas classificando o que é punk ou não neste quarto cheio de posters trash e carrinhos miniatura de criança. Também, o pai de Rado não é o bruto obtuso

que imaginamos, não exige que os amigos saiam, fala com eles e tenta entender antes de explodir. A mãe está tão feliz de ver o filho vivo e intacto, que improvisa imediatamente uma refeição para todos.

Essa refeição e a situação de coexistência deram o tom para um huis-clos. As figuras desenham-se, evocam subrepticamente um possível Funny Games Underground, mas Sholev não é um apreciadores de jogos de massacres – algo que podemos por exemplo recriminar a William Friedlink, mas essa é uma história totalmente diferente -, ele prefere interiorizar os confrontos. A família de classe média dividida, o filho perdido que tem dúvidas sobre os seus modelos, os punks, a polícia, dividida entre acção e burocracia... Todo este pequeno mundo cria uma crónica, sugere, talvez sem a franqueza suficiente mas não sem beleza, perguntas sobre um mundo que só progride às cegas. (...)

### BULGÁRIA

QUANDO AS CRIANÇAS NOS OBSERVAM, POR YANKO TERZIEV

17 DE JUNHO DE 2011

CAPITAL LIGHT

Shelter é um filme sobre a verdadeira vida elegante e honesto

A verdadeira vida é sempre concreta. E os postulados mais elaborados são resultado de experiências humanas – os acontecimentos de todos os dias, a marcha quotidiana do tempo. Nesta sua primeira longa-metragem já madura – Shelter –, o realizador Dragomir Sholev (recordemos bem este nome) mostra que conhece o valor do concreto.

Um troféu desportivo de aparência grotesca, colado ao pára-brisas de um autocarro, que se desloca numa estrada cinzenta e chuvosa, o que nos dá o sentimento de mergulhar numa nova realidade (ou num filme de David Lynch, se nos deixarmos levar pela canção inicial, Saddest Song, do grupo Morphine). É segunda-feira de manhã, toda a gente dorme excepto um homem de meia idade, vestido com um fato de treino (Tsvetan Daskalov) que está muito inquieto - fala ao telefone com a esposa sobre o filho que não voltou para casa desde sexta-feira. Pouco tempo depois, o motorista do autocarro deixa-o num bairro social muito degradado, um bairro bem afastado do centro da cidade. O filme passa-se nos dias de hoje, mas poderia passar-se há dez ou até há vinte anos...

Shelter é uma observação da vida, um filme dirigido como numa peça de teatro, com um prólogo, um acto principal e um epílogo, todos numerados. É sugerido ao espectador que cada cena da vida é artisticamente trabalhada, cada detalhe e movimento de câmara têm uma importância fundamental e nada é por acaso no enquadramento. Este estilo está em relação directa com o novo cinema romeno e não é por acaso que Razvan Radulescu – A Morte do Sr. Lazarescu (2005), 4 Meses, 3 Semanas e 2 Dias (2007) - é co-argumentista do filme (...)

O pai e a mãe (Yanina Kasheva), atormentada por insónias e lágrimas, passam pela rotina dos procedimentos policiais para relatar o desaparecimento do filho Radostin (Kaloyan Siriiski), de 12 anos. A miséria ao redor e a burocracia são tão grandes quanto o seu desgosto. Abatidos por acusações mútuas e ainda mais alienados (se tal é possível), chegam à paragem de autocarro no seu bairro fantasma, e sós, sob a chuva, olham em direcções diferentes (...)

O filme não fornece respostas fáceis, mas também não mergulha no pessimismo. O que o salva é o humor discreto, o enquadramento irónico e indulgente através do qual o espectador observa dois mundos que se excluem mutuamente. Na sua forma, Shelter é um filme europeu standard. A câmara movimenta-se em longos planos-sequência, entre os objetos e os personagens, a montagem é invisível. A presença do realizador é forte na composição dos planos, na mise-en-scène, na banda sonora (...)

Shelter é um filme inovador na sua forma, a sua importância será progressivamente afirmada. Depois deste filme, o cinema búlgaro já está na Europa. A questão é onde estamos nós.

## ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS

### ANTES DA PROJEÇÃO

- 1 - Mostrar algumas imagens do filme e perguntar aos alunos qual o assunto do filme. Perguntar questões precisas de modo a que eles imaginem histórias a partir dos personagens e dos lugares.
- 2 - Preparar a projecção mencionando os temas importantes do filme; Incluí-los numa discussão.
- 3 - Pedir aos alunos que pensem numa imagem que lhes venha à cabeça depois de ler a sinopse do filme.
- 4 - Mostrar o poster do filme e pedir aos alunos que adivinhem sobre o que será o filme.

### DEPOIS DA PROJEÇÃO

- 1 - A história é parecida com o que os alunos tinham imaginado? Incitar os alunos a comparar os sentimentos que tiveram após a projecção com as expectativas que tinham ao ver o cartaz e as imagens do filme.
- 2 - Perguntar aos alunos se têm propostas para um desenrolar alternativo da história e da conclusão do filme.
- 3 - Pedir aos alunos para escolher um personagem. Incitá-los a encontrar no filme as cenas que o caracterizam, a utilizar os fotogramas do Espaço Jovem Espectador e a analisar a sequência.
- 4 - Pedir aos alunos que representem uma cena do filme. Deixá-los escolher os personagens que vão interpretar de acordo com a sua sensibilidade e características emocionais.
- 5 - Referindo-se aos filmes pedagógicos “À Mesa” e “Conflito” questionar o papel do pai, a sua posição e o seu comportamento à mesa. Em “Conflito”, pode observar-se porque é que o conflito acontece, se poderia ser evitado com comportamentos diferentes. O que é que eles poderiam ter feito, que compromisso?
- 6 - Propor aos alunos procurar ambientes urbanos semelhantes e fotografá-los. Exposições temáticas podem ser realizadas também em colaboração com outros países do projecto.
- 7 - Deixar os alunos escolher livremente algumas imagens inspiradas no filme depois de o descobrirem. Comentá-las comparando com as imagens escolhidas antes da projecção.
- 8 - Observar o cartaz do filme. Perguntar aos alunos se gostam dele ou se gostariam de mudar qualquer coisa? Talvez alguns deles queiram fazer um novo – desenhar, fotografar ou fazer uma colagem.
- 9 - Que diferenças culturais os alunos não-búlgaros encontraram no filme? Há alguma coisa que os tenha marcado particularmente?
- 10 - Pode usar as imagens na secção CORRESPONDÊNCIAS e discutir o que elas representam. Os alunos podem pensar em palavras que relacionam com as imagens. De que maneira as imagens estão ligadas ao filme que acabaram de ver?



## 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

