



Programa Europeu
de Educação para o Cinema
dirigido aos Jovens

O Emprego Il Posto

Ermanno Olmi

CADERNO PEDAGÓGICO



ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO pg. 02

- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **pg. 02**
- Porquê este filme? **pg. 03**
- Ficha Técnica **pg. 03**
- Temas em Jogo **pg. 05**
- Sinopse **pg. 05**

II. O FILME pg. 06

- Contextos – As mudanças na sociedade italiana no princípio dos anos 60 **pg. 06**
- O autor: Ermanno Olmi **pg. 08**
- O cinema de Olmi **pg. 09**
- Filmografia **pg. 09**
- Filiações **pg. 10**
- Testemunhos: Olmi fala sobre o seu cinema **pg. 11**

III. ANÁLISE pg. 12

- Capítulos do filme **pg. 12**
- Questões de cinema **pg. 16**
- Análise de uma sequência: A marcha para o trabalho **pg. 18**
- Análise de um fotograma: A submissão do candidato **pg. 20**
- Análise de um plano: A aproximação do casal **pg. 21**

IV. CORRESPONDÊNCIAS pg. 22

- O cinema no trabalho: imagens-ricochete **pg. 22**
- Diálogos entre filmes da Colecção Cined **pg. 25**
- Pontes com outras artes: a paisagem urbana **pg. 28**
- Acolhimento do filme: dois pontos de vista sobre o filme **pg. 31**

V. ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS pg. 33

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 – fotograma, plano, sequência.

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.

Este caderno pedagógico foi organizado por:

O autor: Vincenzo Ardito, com estudos em marketing e comunicação e diploma da Accademia del Cinema Ragazzi di Enzitetto (Bari), é realizador e formador. Entre as suas numerosas colaborações, citam-se *Save the Children* de Itália, Ministério da Instrução Pública, Autoridade de Protecção para a Infância e Adolescência, Departamento para o Desenvolvimento e Coesão Económica, Confcommercio, Itália.

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

Coordenação geral: Institut Français

Coordenação pedagógica: Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Copyright: CinEd / Institut français / Cooperativa sociale Get

Este caderno pedagógico é dedicado exclusivamente a fins não comerciais. Não pode ser parcial ou totalmente utilizado para qualquer benefício financeiro, sob pena de ficar sujeito a processo judicial.



Cartaz Italiano

PORQUÊ ESTE FILME?

O **Emprego** apresenta vários elementos típicos do cinema do 'mestre' Olmi: a preferência por cenários rurais e suburbanos, o elogio da simplicidade, o choque entre o indivíduo e a sociedade, os amores de juventude.

Olmi descreve o percurso de Domenico, um jovem comum, que troca a vida provinciana pelo frenesim da metrópole, marcada por fortes desenvolvimentos económicos e sociais.

Através de um trabalho de câmara calmo e incisivo, Olmi observa, sem condenar, o mundo dos adolescentes, a timidez quase patológica de Domenico por oposição à desenvoltura de Antonietta 'Magali', os escritórios e os intermináveis corredores da empresa.

O **Emprego** surge na sequência do neo-realismo e pertence ao princípio do Novo Cinema Italiano, preocupando-se com

a história do constrangimento e da fricção entre tradição e modernidade. 'Il Posto' é, obviamente, o posto de trabalho procurado por um jovem que se muda dos subúrbios para Milão. O filme segue o processo de selecção para este 'posto' com um tom grotesco e muito melancólico.

Entre as características mais surpreendentes do filme estão, talvez, o desenho de som e as sequências de cariz documental, fundamentais para criar a tridimensionalidade do espaço.

O recurso ao dialecto regional, os actores não profissionais, o tom grotesco, a relação entre as personagens e o contexto urbano são elementos que contribuem para tornar O **Emprego** num filme incontornável do cinema italiano, respeitando as regras da tradição e, ao mesmo tempo, manifestando um olhar internacional e intemporal.

FICHA TÉCNICA

Título original: Il Posto

País de origem: Itália

Ano: 1961

Duração: 93 min.

Cor: Preto e branco

Género: Drama

Realização: Ermanno Olmi

Argumento: Ermanno Olmi

Produtor: Alberto Soffientini

Produção: Titanus, The 24 Horses

Distribuidora (Itália): Titanus

Direcção de fotografia: Lamberto Caimi

Montagem: Carla Colombo

Banda sonora: Pier Emilio Bassi

Direcção de arte: Ettore Lombardi

Actores e personagens:

Loredana Detto: Antonietta Masetti;

Sandro Panseri: Domenico Cantoni;

Tullio Kezich: avaliador psicotécnico

Mara Revel: senhora do refeitório

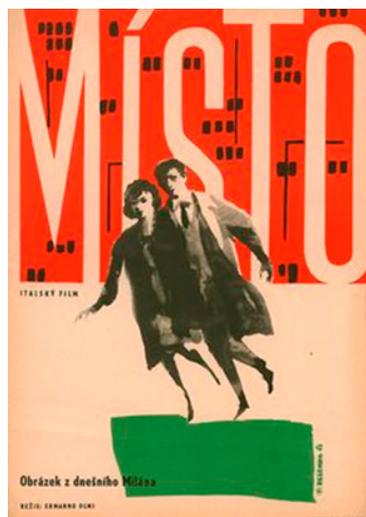
Prémios:

Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia:

Prémio da Crítica;

David di Donatello 1962: Melhor Realizador;

Seminci 1962: Espiga de oro



Cartaz Checo



Cartazes Alemães



TRANSFORMAÇÃO
DA SOCIEDADE

ALIENAÇÃO
NO TRABALHO

A MULHER

O CASAL



GEOMETRIA

ARQUITECTURA

TEMAS EM JOGO

TRANSFORMAÇÃO DA SOCIEDADE

O filme passa-se em 1961, ano em que foi filmado, durante o chamado *boom* económico que alterou radicalmente a sociedade italiana. Muitos emigrantes vieram dos campos para as grandes cidades industrializadas (neste caso, Milão) em busca de postos de trabalho em novas empresas que tinham acabado de abrir portas.

ALIENAÇÃO NO TRABALHO

Na imagem acima, num corredor longo e vazio, marcado pelas portas de vários escritórios onde trabalham os funcionários, surge uma figura de costas para a objectiva, contrastando com a figura minúscula de Domenico ao fundo do corredor. Estes elementos sugerem o estado de alienação causado pelo *boom* económico. Nessa época, o objectivo principal de vida era trabalhar numa empresa para melhorar a condição económica, sendo o trabalhador literalmente absorvido pelo emprego. Este tópico está bem presente no filme e constitui um dos cerne narrativos mais importantes da personagem de Domenico.

O CASAL

Domenico e Magali são, para a época, jovens 'modernos': não são noivos, nem casados. Estão a viver a primeira fase do amor de forma muito simples, terna e doce, apenas através de olhares e gestos. No entanto, a sua relação não poderá concretizar-se, devido à timidez de Domenico e à influência do contexto social, que impede a união das duas personagens.

ARQUITECTURA/GEOMETRIA

A arquitectura dos edifícios industriais e a maneira como são enquadrados pelo realizador enfatizam as suas geometrias rígidas e imponentes.

O cuidado do realizador com a arquitectura e a geometria industrial sublinha as mudanças que a sociedade italiana estava a atravessar durante esse período histórico.

A MULHER

O filme representa as mulheres de forma muito emancipada, especialmente no que toca à personagem de Magali, mas também na atitude desembaraçada da mãe de Domenico e das raparigas que tomam a iniciativa durante a festa de Ano Novo da empresa.

SINOPSE

Meda, província de Milão. É Inverno, estamos no princípio dos anos sessenta. É um dia especial para a família Cantoni (constituída por marido, mulher e dois filhos): Domenico, o primogénito, deve apresentar-se a uma entrevista de trabalho numa grande empresa de Milão. A cidade está em pleno crescimento e há muitas obras em curso. Na sala de espera para a entrevista, os anónimos candidatos perscrutam-se com temor e respeito recíproco. Nos intervalos entre os exames, o tímido Domenico conhece Antonietta, cuja alcunha é Magali. A jovem está a candidatar-se a um trabalho de secretária. Bebem um café, conversam, partilham confidências. Depois da entrevista, dão um passeio pelas ruas movimentadas do centro da cidade. Os dois separam-se perto da estação de comboios, onde a jovem exprime a sua simpatia por Domenico. O rapaz é contratado pela empresa e entra, assim, na vida adulta: compra uma gabardina nova, atravessa pela primeira vez a entrada dos trabalhadores, percorre os longos corredores da área de escritórios, tem a sua primeira reunião com o chefe de departamento, cumpre os primeiros recados. Domenico recebe as dicas de um velho e experiente recepcionista para poder orientar-se na empresa. Quer voltar a encontrar Magali e procura por ela no refeitório, chegando a esperar por ela à saída da empresa: tudo em vão. No dia seguinte, vestido de estafeta, cruza-se casualmente com ela nos corredores e descobre que foi contratada como dactilógrafa. Magali convida-o para a festa de Ano Novo da empresa. Na noite do dia 31 de Dezembro, Domenico apresenta-se sozinho na festa, recebe uma garrafa de espumante e senta-se à espera de Magali. Faz amizade com um casal mais velho, aceita um convite para dançar e, pela primeira vez, deixa-se levar pelo ambiente da festa. No entanto, Magali nunca aparece. Ao regressar à empresa, depois das festas, Domenico descobre que um funcionário faleceu e que terá de substituí-lo. Ocupa o seu lugar numa mesa no canto mais escuro do escritório e, assim, começa um novo ano de dúvidas e esperanças.

CONTEXTOS

AS MUDANÇAS NA SOCIEDADE ITALIANA NO PRINCÍPIO DOS ANOS 60



Em Itália, no princípio de 1960, um rápido e intenso desenvolvimento industrial transformou o estilo de vida, os hábitos da população, o aspecto das cidades e a paisagem. Foi o chamado 'boom económico,' que determinou alterações radicais de cariz económico, social e produtivo.

Itália deixou de ser um país essencialmente agrário para se transformar numa nova potência industrial europeia, comparável à Alemanha, Inglaterra e França. Esta transformação foi possível graças à sobreabundância de mão-de-obra, determinada pelas migrações em massa dos camponeses das regiões pobres do Sul para as novas fábricas e centros urbanos do Norte.

Os sectores mais dinâmicos foram os que receberam apoio financeiro durante a reconstrução pós-Segunda Guerra Mundial: isto é, os sectores metalúrgico, mecânico e químico. Os produtos das novas indústrias, geralmente de boa qualidade e vendidos a preços competitivos, foram amplamente exportados para os mercados internacionais.

As duas cidades mais emblemáticas destas mudanças culturais, sociais e, sobretudo, industriais, foram Milão e Turim.

Em Turim havia a Fiat (Fábrica Italiana de Automóveis de Turim), a maior empresa italiana de produção de automóveis da época. O automóvel foi um dos símbolos do *boom* económico: o modelo 500 produzido pela Fiat 'invadiu' as estradas italianas e revolucionou a logística dos transportes.

Milão viveu um autêntico milagre económico: entre 1951 e 1961, o número de trabalhadores aumentou de 545 000 para 841 000, ou seja, um aumento de 54%. Não foi por acaso que os cineastas Vittorio de Sica e Cesare Zavattini decidiram intitular o seu filme de 1952 *Miracolo a Milano* (Milagre em Milão).

Por outro lado, Turim foi também destino de um amplo fenómeno migratório devido à grande necessidade de mão-de-obra no sector industrial. Além dos trabalhadores originários da região de Piemonte, a cidade tinha uma taxa de imigração tão alta que se tornou na terceira cidade do Sul depois de Nápoles e Palermo, gerando graves problemas de integração (considere-se que, entre 1951 e 1967, a população passou de 719 000 para 1 125 000 habitantes).

Os imigrantes do Sul foram recebidos com hostilidade e desprezo pelos habitantes locais, por vezes até com verdadeiro racismo: muitos anúncios imobiliários especificavam a recusa de qualquer arrendatário originário do Sul.

A diferença de cultura e mentalidade manifestava-se também nas gerações mais jovens. Nas escolas do Sul, muitas crianças não aprendiam o italiano institucional, mas o dialecto local. Consequentemente, ao serem instaladas nas escolas do Norte, tinham imensa dificuldade em comunicar com os professores e com os novos colegas, que, por sua vez, se esforçavam pouco para facilitar uma verdadeira integração.

O Emprego conta uma das histórias de mudança e transformação da época: Domenico, o protagonista do filme, recusa-se a prosseguir o trabalho do pai no campo e muda-se para a grande cidade, Milão, para procurar o seu 'posto' numa empresa.

AS MUDANÇAS DA SOCIEDADE ACOMPANHADAS PELO CINEMA

O Emprego foi muito influenciado pelo neo-realismo italiano, movimento nascido no final da Segunda Guerra Mundial após o fim da ditadura de Mussolini e da sua política cultural de censura, dirigida através do controlo preventivo de qualquer publicação, da supressão aleatória da liberdade, da perseguição política e judiciária e da agressão física aos opositores do regime.

O neo-realismo não foi um movimento cultural e literário definido por um manifesto (como no caso do Futurismo) ou por características partilhadas (como o Hermetismo italiano dos anos 30), mas, uma tendência ou um 'clima' da cultura e narrativa italianas dos anos 40 e 50.

No prefácio ao seu primeiro romance *O Atalho dos Ninhos de Aranha*, o autor Italo Calvino argumenta que o neo-realismo não foi uma escola, mas um conjunto de vozes, em grande parte periféricas, que proporcionaram uma redescoberta de várias ideias diferentes sobre Itália, muitas delas até então desconhecidas pela literatura. Por conseguinte, tratou-se de um redireccionamento, levado a cabo por vários autores, em

direcção a uma renovação de temáticas, conteúdos e linguagem da literatura e do acto de 'fazer' literatura. Esta exigência coincidiu com a mudança da situação política italiana e com a transição do fascismo para a república, através da experiência dramática da Segunda Guerra Mundial e da sangrenta luta de libertação.

A produção neo-realista caracteriza-se por uma tentativa sem precedentes de descrever a realidade contemporânea de um país perante tumultos monumentais. O cuidado com o real e a redescoberta de pequenos mundos regionais e locais (anteriormente antagonizados pela propaganda do regime) juntam-se à vontade de prestar um testemunho ético e civil através da forma do romance e da narração.

A partir dos anos 50, a poética neo-realista começou a tornar-se ultrapassada, apesar de ter alastrado ao cinema.

Os filmes neo-realistas recorrem frequentemente a actores não profissionais e são filmados quase exclusivamente em exteriores ou locais reais, nos subúrbios e no campo. Costumam contar a vida do dia-a-dia sem filtros, através das caras e das histórias de pessoas comuns.

Do ponto de vista linguístico, deu-se importância aos dialectos que o nacionalismo



fascista considerava deletérios. Os grandes filmes do neo-realismo são multilingues: pense-se nas obras-primas de Rossellini (*Roma, Cidade Aberta; Libertação*), de De Sica e Zavattini (*Sciuscià; Ladrões de Bicicletas*) e de Visconti (*A Terra Treme*). Pela primeira vez na história do cinema nacional, o dialecto assumiu a dignidade do italiano institucional e de outras línguas, dando também origem a alguns títulos [como nos casos de *Sciuscià e Paisà (Libertação)*]. A proposta linguística e poética do neo-realismo não durou muito tempo, tendo sido sacrificada a favor da uniformização do cinema industrial.

Além dos nomes acima referidos, houve muitos outros autores ligados ao neo-realismo italiano: alguns tiveram extensas carreiras, outros contribuíram com poucas obras ou,



frequentemente, apenas com uma. Entre eles, lembram-se os nomes de Aldo Vergano, Luigi Zampa, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Gillo Pontecorvo, Antonio Lattuada, Pietro Germi, Renato Castellani, Michelangelo Antonioni, Francesco Maselli, Curzio Malaparte e Francesco Rosi.

O SURGIMENTO DOS NOVOS CINEASTAS – 1960-1961

A partir de meados dos anos 50, o cinema italiano começou a deixar para trás as preocupações do neo-realismo, passando a enfrentar temáticas existenciais e adoptando estilos e pontos de vista mais introspectivos do que descritivos. Surgiu, assim, uma nova vaga de cineastas.

O maior de todos foi, talvez, Michelangelo Antonioni. A tetralogia constituída por *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961), *O Eclipse* (1962) e *O Deserto Vermelho* (1964) demonstrou a sua capacidade para subverter os elementos habituais da narração cinematográfica, despistando a tradição e as expectativas dos espectadores através de representações visuais de estados de espírito inexprimíveis.

Entre 1960 e 1962, a produtora Titanus (a mais proeminente da altura) decidiu investir em autores jovens, permitindo-lhes realizar filmes de baixo orçamento em liberdade.

No resto do mundo surgiram fenómenos artísticos semelhantes, como, por exemplo, a *Nouvelle Vague* em França, com a diferença de que, em Itália, esta mudança foi favorecida e estimulada pelos próprios produtores.

Multiplicaram-se as estreias na realização (cerca de uma centena, entre 1960 e 1965), permitindo o surgimento de novos realizadores e autores determinados a alterar as 'regras do jogo' e a iniciar uma renovação expressiva em Itália.

Ressaltam-se aqui, entre outros, Ermanno Olmi, Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Elio Petri, Lina Wertmuller e Giuliano Montaldo.

O AUTOR: ERMANNO OLMI

Ermanno Olmi nasceu em Bergamo em 1931, filho de uma família camponesa e profundamente católica. Em 1933, os seus pais mudaram-se para Milão, onde o pai conseguiu um trabalho nos caminhos-de-ferro, vindo a morrer uns anos mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial. Desde muito jovem, Olmi desejava estudar artes dramáticas, mas, arranjou um trabalho na empresa Edison (onde a mãe também trabalhava) para pagar as contas.

O seu trabalho consistia em organizar as actividades recreativas dos trabalhadores e documentar o método de produção industrial. Por esta razão, fundou a Secção de Cinema da Edison e realizou cerca de trinta documentários técnico-industriais.

O período passado na Edison influenciou os seus primeiros filmes de ficção, quer nas temáticas, quer no recurso a actores não profissionais, no olhar neo-realista da narração e no estilo.

O Emprego representa perfeitamente o estilo narrativo do realizador. O historiador de cinema Gianpiero Brunetta afirma: «o olhar de Olmi faz pensar numa lupa pela forma como ressalta gestos e caras, evidenciando a perda de referências, a dificuldade de adaptação às novas regras da Itália pós-*boom*, o sentido do fim e de um novo início. O seu olhar possui a capacidade natural de representar o ser humano como medida das coisas».

O Emprego recebeu elogios da crítica e do público, tendo sido premiado no Festival de Veneza.

O cuidado com o dia-a-dia e com as pequenas coisas da vida confirmou-se na obra seguinte, *Os Noivos* (1963), uma história íntima ambientada no meio operário. A seguir, Olmi realizou *...E venne un uomo* (1965), filme biográfico sobre o papa João XXIII, com quem partilha as origens da vila de Bergamo e que retrata sem patranhas hagiográficas. Após um período marcado por obras menores (*Un Certo Giorno*, *I Recuperanti*, *Durante l'Estate*, *La Circostanza*), Olmi venceu a Palma de Ouro no Festival de Cannes com o filme *A Árvore dos Tamancos*, em 1977.

A Árvore dos Tamancos retrata a vida dos camponeses no vale do Pó, representados por actores não profissionais que falam no dialecto de Bergamo. O filme representa um olhar poético e, ao mesmo tempo, realista sobre o mundo rural, absolutamente desprovido de comentários sentimentais, características que confirmam o seu valor.

Dez anos depois, o claustrofóbico e angustiante *Por Muitos Anos e Bons* valeu-lhe o Leão de Prata no Festival de Veneza. No ano seguinte, venceu o Leão de Ouro graças a *A Lenda do Santo Bebedor*, adaptação de um conto escrito por Joseph Roth. O argumento foi da autoria do próprio realizador e do crítico de cinema Tullio Kezich.

Os seus filmes mais recentes (como *A Profissão das Armas*, *Cantando por Detrás das Cortinas*, *Centochiodi* e *Torneranno i Prati*) demonstram grande sabedoria e capacidade de encantar, revelando uma mestria rara em gerir o *plateau* e os seus meios expressivos, e colocando o realizador ao mesmo nível dos grandes autores do passado.

Ermanno Olmi faleceu em 2018, aos 86 anos.

O CINEMA DE OLMI

Não há um único filme óbvio na carreira de Ermanno Olmi: tudo o que fazia manifestava a sua busca por um sentido profundo. As suas primeiras obras contam a passagem da civilização agrária à industrial e focam-se na interioridade das suas personagens e dos seus mundos.

Na segunda parte da sua carreira, Olmi abordou temáticas mais universais, como a relação entre a guerra e a paz, o silêncio dos intelectuais, a aceitação da doença e da morte e a insuficiência dos livros e da cultura como pontos de referência absolutos.



FILMOGRAFIA SELECCIONADA

Il tempo si è fermato (1958)

O Emprego (1961)

Os Noivos (1963)

E venne un uomo (1965)

Un certo giorno (1969)

Durante l'estate (1971)

La circostanza (1974)

A Árvore dos Tamancos (1978)

Camminacammina (1982)

Por Muitos Anos e Bons (1987)

A Lenda do Santo Bebedor (1988)

Il segreto del bosco vecchio (1993)

A Profissão das Armas (2001)

Cantando por Detrás das Cortinas (2003)

Tickets (2005) – em co-realização com Abbas Kiarostami e Ken Loach

Centochiodi (2007)

A Aldeia de Cartão (2011)

Torneranno i prati (2014)

FILIAÇÕES

DOS SUBÚRBIOS À CIDADE



Giovanna 1962 – Pontecorvo



O Emprego 1961 – Olmi



Da Treviso a Torino 1973 – Scola

O OLHAR ATRAVÉS DA VITRINA



Greve 1925 – Eisenstein



O Emprego 1961 – Olmi



Sonhos de ouro 1981- Moretti

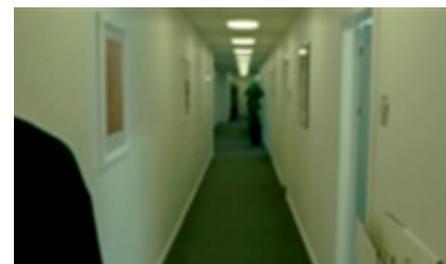
ALIENAÇÃO NO TRABALHO



Mi piace lavorare (mobbing) 2001



O Emprego 1961 – Olmi



O grande chefe 2007 – Von Trier

O OLHAR DAS MULHERES



Mónica e o desejo 1953 - Bergman



O Emprego 1961 – Olmi



Paris nous appartient 1960 - Rivette

O INÍCIO DO RELACIONAMENTO



Mónica e o desejo 1953 - Bergman



O Emprego 1961 – Olmi



Da Treviso a Torino 1973 – Scola

TESTEMUNHOS: OLMI FALA SOBRE O SEU CINEMA

Apresentamos aqui algumas declarações de Olmi sobre a sua carreira: “A minha formação industrial foi a base da minha relação com o cinema. Desde os meus primeiros documentários, tentei representar o mundo do trabalho através da observação do homem e das suas relações pessoais. As minhas três primeiras longas de ficção mantiveram esta temática e documentaram as mudanças que ocorreram entre os anos 50 e 60, do início ao fim do *boom* económico.”

“O meu cinema corresponde à minha maneira de olhar e viver. Quando entro numa sala, presto pouca atenção ao conjunto, porque o que me interessa verdadeiramente são os pormenores, os grandes planos. Através dos detalhes, compreende-se a essência de uma existência. Eu filmo sempre as caras. Acho que a cara humana não fornece apenas a síntese de um indivíduo, mas, sim, da história universal.”

“Nunca procuro inspiração no cinema, mas na realidade e na minha vida, de maneira que o cinema, para mim, é apenas um instrumento para viver comigo próprio e com os outros.”

CAPÍTULOS DO FILME



1. Genérico

Domenico finge dormir enquanto o seu pai se prepara para ir trabalhar. O pai fala com a mulher sobre a entrevista de trabalho de Domenico.

(de 0' a 2'43")



2. A casa

Domenico discute com o irmão na cozinha.

(de 2'44" a 4'09")



3. A viagem para a cidade

Domenico sai de casa com o irmão. O irmão apanha boleia de um tractor que passa. Domenico vai à estação e entra num comboio. Olha os outros passageiros com curiosidade.

(de 4'10" a 7'09")



4. A empresa e a espera pela entrevista

Domenico entra na empresa e pede indicações ao rececionista.

Entra numa sala de espera cheia de candidatos, outros jovens como ele, que acabaram de sair da escola secundária e estão à procura de emprego. Há poucos adultos. Fazem a chamada dos candidatos até todos saírem da sala...

(de 7'10" a 12'10")



5. Em direcção ao local da entrevista

O grupo sai do edifício e passa pela rua em direcção ao local da entrevista. A mãe de um candidato segue o grupo.

(de 12'11" a 12'52")



6. Os exames

Os candidatos têm de resolver um problema de matemática. Domenico parece confuso e olha à sua volta. Um rapaz entrega rapidamente o problema resolvido. Eventualmente, todos os candidatos entregam as suas folhas, à excepção de um homem mais velho, que está claramente em dificuldade. Todos olham para ele.

(de 12'53" a 17'02")



7. No restaurante, durante a hora de almoço

Domenico entra num restaurante para almoçar. As mesas estão todas ocupadas. Senta-se ao lado de outras pessoas. Enquanto está a comer, repara numa rapariga que já tinha visto durante o exame. Vai até ao balcão para pagar a conta.

(de 17'03" a 18'56")



8. Um passeio pela cidade

Domenico sai do restaurante e segue a rapariga até à montra de uma loja. Olham um para o outro e começam a conversar. Dão um passeio juntos. Páram em frente a uma montra onde está exposto um impermeável: a rapariga parece gostar da peça. Entram num café.

(de 18'58 a 22'46")



9. No café

Pedem um café ao balcão. A rapariga senta-se numa mesa. Domenico fica em pé e olha para os outros clientes.

(de 22'47" a 24'52")



10. A correr de volta para a empresa

Os jovens passeiam pela cidade e reparam nas várias obras em curso. Apercebem-se de que a hora do almoço está quase a acabar e começam a correr, dando as mãos.

(de 24'53" a 26'51")



11. O exame psicotécnico

O exame é conduzido por dois médicos de bata e está dividido em duas partes, uma colectiva e outra individual. Domenico reage com timidez às perguntas dos médicos.

(de 26'52" a 29'47")



12. O fim da entrevista e o regresso a casa

Domenico sai do edifício e espera pela rapariga. Cumprimentam-se formalmente e afastam-se juntos. Domenico faz companhia a Magali enquanto espera pelo autocarro. Segue um pouco distraído pela estação de comboios, cantando uma canção romântica em voz alta. Apercebe-se de que perdeu o último comboio e tem de voltar a pé para casa. Não parece incomodado, continua a cantar até chegar à porta de casa.

(de 29'48" a 35'32")



13. Novamente em casa

O resto da família já está sentada à mesa de jantar, à sua espera. Querem saber como correu a entrevista. Domenico conta o que se passou.

(de 35'33" a 36'32")



14. As compras para o emprego

Domenico volta à loja onde viu o impermeável elogiado por Magali, mas a mãe quer que experimente modelos mais económicos.

(de 36'33" a 37'21")



15. Em casa, depois das compras

Domenico está deitado na cama, pensando em Magali. Vemos um novo impermeável por cima de uma cadeira.

(de 37'21" a 38'16")



16. O primeiro dia de trabalho

De manhã cedo, quando ainda está escuro, Domenico e o pai saem de casa para irem à cidade. Viajam de transportes públicos.

(de 38'17" a 40'09")



17. A empresa e o posto de trabalho

Domenico chega ao edifício da empresa e entra numa sala de espera. Cruza-se com Magali, acompanhada pela mãe, e falam com entusiasmo sobre a sua selecção. Pouco depois, entra um funcionário, que começa a atribuir funções aos presentes. Domenico dirige-se para o local indicado.

(de 40'10" a 40'24")



18. O responsável pelo pessoal

Domenico atravessa um longo corredor à procura da pessoa responsável pelo pessoal. Depois de uma breve entrevista, descobre que terá a função de estafeta, embora temporariamente. Uma secretária acompanha-o ao seu escritório. Algumas funcionárias comentam a sua chegada.

(de 40'25" a 52'00")



19. Nos escritórios

Dentro de uma enorme sala, cada funcionário se senta na sua secretária para trabalhar. Estão a ser controlados pelo chefe de departamento.

(de 52'03" a 54'55")



20. A vida dos funcionários

Um funcionário trabalha num manuscrito. Uma mulher corta o cabelo ao marido. Os clientes de um café ouvem um cantor amador. Uma mulher de meia-idade janta sozinha.

(de 54'56" a 59'40")



21. Na empresa

Num dos escritórios, uma funcionária está a chorar. Os seus colegas e o chefe de departamento comentam a situação. Domenico continua sentado a trabalhar ao lado de um colega. Uma campainha começa a tocar para assinalar a hora do almoço. Todos os presentes saem do escritório apressadamente.

(de 59'41" a 62'49")



22. O refeitório da empresa

Domenico senta-se numa mesa com os colegas e olha em volta, procurando Magali. Uma colega informa-o de que há dois turnos para almoçar, dependendo do escritório e da função.

(de 62'50' a 64'15")



23. Fim do dia de trabalho

Domenico está à espera de Magali em frente da empresa, mas não a vê. Chove torrencialmente. Domenico afasta-se com relutância.

(de 64'16" a 65'20")



24. A farda

Domenico chega à empresa de bom humor, envergando a farda de estafeta. Recebe o primeiro ordenado. Durante uma pausa, na casa de banho, observa-se ao espelho. À saída da empresa, espera novamente por Magali. Vê-a rodeada por colegas e não tem coragem de se aproximar. Volta para casa sozinho. As ruas ostentam decorações de Natal.

(de 65'21 a 68'52")



25. O postal

Domenico senta-se à secretária e escreve um postal de Boas Festas para Magali. Entrega-o no departamento onde ela trabalha. Ao voltar para o seu lugar, cruza-se acidentalmente com Magali. Os dois tentam conversar, mas são várias vezes interrompidos pelas colegas da rapariga. Magali convida-o para a festa de Ano Novo da empresa e ele aceita com entusiasmo.

(de 68'53" a 71'33")



26. Em casa

A família acaba de jantar. O pai está a ler o jornal. A mãe está a lavar a louça. O irmão sai da cozinha. Domenico e a mãe trocam olhares cúmplices. Quando o pai se afasta brevemente da cozinha, Domenico aproveita a sua ausência para sair de casa e correr para a festa da empresa. O pai queixa-se da excessiva liberdade do filho.

(de 71'34" a 73'01")



27. A viagem para a festa

Domenico entra a correr no eléctrico que vai até ao centro da cidade. Domenico fica de pé a olhar pela janela, esperando a sua paragem.

(de 73'02" a 74'00")



28. A festa de Ano Novo da empresa

Domenico entra no salão, ainda vazio, recebe uma garrafa de espumante e senta-se sozinho. Um casal mais velho convida-o a juntar-se à sua mesa. Uma orquestra começa a tocar e, aos poucos, o salão começa a encher-se. Domenico olha repetidamente para a entrada, à espera de Magali. A festa cresce devagar, enquanto vários casais dançam no centro do salão.

Domenico recusa todos os convites, mas, por fim, uma mulher insiste de tal modo que ele se sente obrigado a dançar. Todos brindam ao Ano Novo e continuam a dançar.

(de 74'01" a 88'09")



29. No escritório

Os funcionários e o chefe de departamento olham para uma secretária vazia no escritório. O seu ocupante faleceu.

(de 88'09" a 88'25")



30. Casa do funcionário falecido

Vemos um quarto vazio e ordeiro, desprovido de objectos pessoais.

(de 88'26" a 88'43")



31. No escritório

A secretária do funcionário falecido está a ser limpa. Os seus pertences são guardados numa caixa e colocados por cima de um armário, onde serão esquecidos.

Quando Domenico ocupa o seu novo lugar, um colega queixa-se de ter mais direito a essa secretária por razões de senioridade. Os funcionários ocupam rapidamente as restantes secretárias, enquanto Domenico se resigna à verticalidade do sistema de que inexoravelmente faz parte.

(de 88'44" a 92'03")



32. Genérico final

(de 92'03" a 92'58")

QUESTÕES DE CINEMA

O DUPLO



(37'04") (Fotograma 1)

A temática do duplo manifesta-se em vários momentos ao longo do filme, por exemplo, na cena (Fotograma 1) em que Domenico e a mãe entram numa loja de roupa masculina para comprar um novo impermeável. Dentro da loja, há um manequim vestido com o impermeável mais caro e na moda.

A temática do duplo no cinema pode manifestar-se visual e narrativamente: a mesma personagem pode viver duas vidas separadas, mas paralelas, consciente ou inconscientemente; duas pessoas parecidas podem assumir a mesma identidade; deformações físicas podem tornar a personagem irreconhecível; há casos de dupla personalidade e até de super-heróis que levam uma vida dupla, escondendo-se do resto do mundo.

Realizaram-se muitos filmes sobre esta temática. *The Case of Becky*, de Frank Reicher, de 1915, desenvolve a temática do duplo servindo-se da dupla personalidade da protagonista. Também as várias adaptações para o cinema do conto de Robert Louis Stevenson, *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*; o filme *Partner* (1968) de Bernardo Bertolucci, adaptação do conto *O Duplo* de Fiódor Dostoiévski; os replicantes de *Blade Runner: Perigo Iminente* (1982), filme realizado por Ridley Scott e adaptado de um conto de Philip K. Dick; *Zona de Perigo* (1983), realizado por David Cronenberg a partir do romance homónimo de Stephen King; e, finalmente, o mais recente *Cisne Negro* (2010) de Darren Aronofsky.

O duplo de Domenico é o manequim, pois, encarna tudo o que ele gostaria de ser: é bonito, alto, independente, não tem de lidar com uma mãe opressiva e veste o impermeável que



(Fotograma 2)

Magali tanto gostou. Infelizmente, Domenico vê-se obrigado a desistir da peça e a comprar um artigo mais barato e menos belo.

A segunda ocasião em que Domenico enfrenta o seu duplo ocorre perto do fim do filme. A personagem sofreu uma evolução gradual, representada simbolicamente pelo Fotograma 2, em que admira a sua imagem reflexa no espelho: Domenico veste finalmente o impermeável desejado, tendo conseguido comprá-lo com o seu primeiro ordenado. Envergando também o chapéu de estafeta, a sua pose é rígida. No entanto, mesmo o seu duplo, de aspecto adulto e elegante, irá falhar em concretizar a relação com Magali, quer por culpa do destino, quer da sua inexperiência.

O SOM

A banda sonora de **O Emprego** foi completamente reconstruída em pós-produção através dos processos de dobragem e mistura de som. Por esta razão, o som (seja o da cidade em transformação, seja o da 'marcha militar' dos funcionários) não é apenas um dado sensorial: assume uma importância narrativa.

O grande ecrã do cinema favorece uma experiência sinestética e viva, graças à combinação de imagens, sons, barulhos, melodias e ritmos diferentes. Tudo contribui para a criação de um simulacro credível da realidade e do nosso dia-a-dia: tal como a realidade não pode prescindir do som, o cinema também não. Até o cinema mudo tinha alguma forma de comentário sonoro, quer através de acompanhamento musical ao vivo, quer pelo ritmo 'musical' das curtas-metragens de comédia física (*slapstick*), antes das primeiras palavras 'faladas' por Al Jolson no filme *O Cantor de Jazz* (1927) – mesmo que o



actor estivesse a representar um estereótipo racial.

A partir de 1930, o desenvolvimento de técnicas para a gravação de som directo, isto é, no *plateau*, trouxeram credibilidade e uma nova força vital à invenção cinematográfica, que estava a aproximar-se do seu trigésimo quinto aniversário.

A noção de 'som sincronizado' foi adoptada pelos países anglo-saxónicos desde muito cedo, enquanto que, em Itália, reinou um regime menos rigoroso até, pelo menos, aos anos setenta. Esta diferença deve-se também à prática da dobragem. Por razões culturais e políticas, desde o nascimento e exportação do cinema sonoro, as películas internacionais distribuídas em Itália foram sempre dobradas, determinando a abertura de estúdios especificamente dedicados à gravação de diálogos e a criação de uma 'escola nacional' de dobragem, favorecida pelo recurso a renomados actores de teatro.

Começou, assim, a chamada 'idade de ouro' da dobragem italiana, momentaneamente enfraquecida pela imposição de uma taxa de dobragem pelo regime fascista em 1938, o que levou as distribuidoras americanas a interromper as exportações dos seus filmes até ao final da Segunda Guerra Mundial. Por conseguinte, os cineastas italianos acostumaram-se a trabalhar de forma muito livre relativamente à montagem. Por exemplo, os realizadores neo-realistas costumavam dar falas sem nexos aos actores não profissionais para depois escreverem os diálogos que seriam dobrados em estúdio por actores profissionais (independentemente de não haver correspondência com os lábios).

O Emprego é completamente desprovido de acompanhamento musical, sendo a banda sonora constituída apenas pelos sons da cidade e pelos diálogos dos actores, em estilo neo-realista.

A ausência de música extradiegética não constitui uma fraqueza. O desenho e a mistura dos sons da cidade, das obras e do posto de trabalho fornecem uma camada narrativa suplementar que cativa o espectador e cria uma sintonia emotiva com as personagens.

A cena final do filme exemplifica esse poder. O grande plano de Domenico é associado ao barulho de uma impressora à manivela, um som repetitivo, seco, irritante, que marca o passar do tempo. Esse barulho, juntamente com o olhar perdido de Domenico, origina um sentido fortemente dramático.



ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA A MARCHA PARA O TRABALHO

(de 12'17" a 14'07")

CONTEXTO

Algumas das temáticas do filme são: o *boom* económico, a migração para a cidade, a procura de trabalho e a divisão do núcleo familiar.

O realizador apresenta ao espectador cenários e situações que se repetem ao longo do filme e descreve uma nova classe de trabalhadores provincianos e camponeses fascinados pelo frenesim da cidade e a grandeza das empresas.

Um dos cenários mais significativos é o corredor do edifício central da empresa, onde os candidatos devem fazer um exame escrito. A cena é filmada como se se tratasse de uma verdadeira marcha de soldados a seguirem um general, rumo ao seu destino – quiçá o sonhado posto de trabalho que lhes permitirá entrar na recém-nascida sociedade consumista.



(Fotograma 1)

A PROFUNDIDADE DOS ESPAÇOS

A sequência começa com um plano de um corredor longo e vazio, marcado pelas portas de vários escritórios. Os candidatos aparecem ao fundo no plano e aproximam-se da câmara, colocada no extremo oposto do corredor, sublinhando a profundidade e o tamanho da empresa por oposição à pequenez dos sujeitos.

Os candidatos seguem em frente, todos ao mesmo ritmo, marcado pelo som dos seus passos.



(Fotograma 2)

AS MUDANÇAS NA SOCIEDADE



(Fotograma 3)

A sociedade está a mudar e, com ela, os hábitos e as normas de relacionamento. Os candidatos saem do edifício da empresa e passam ao exterior, marchando sempre ao mesmo ritmo. Este momento encena um confronto entre duas gerações, pois, Domenico é interpelado por um transeunte.

Trata-se de um homem mais velho que está a passear o seu cão. Este fica maravilhado com o grupo de jovens e fala com Domenico em dialecto regional. Esta conversa marca a estranheza do evento e representa a distância entre as duas gerações.

OS GRANDES ESPAÇOS, A GRANDIOSA ARQUITECTURA

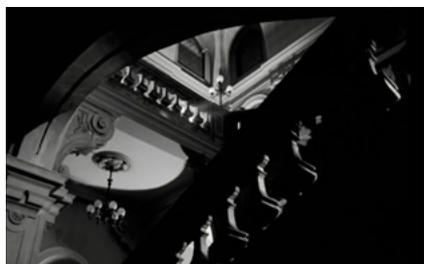


(Fotograma 4)

A grandiosidade dos espaços e a monumentalidade dos edifícios ressalta a distância entre os dois mundos (o antigo e o moderno) de forma visual: já não vemos o campo, os camponeses, os carros puxados por cavalos ou a pequena estação provinciana, mas, edifícios enormes e deslumbrantes.

A subida demorada pelas escadas e a iluminação contrastada sublinham o facto de os candidatos estarem a entrar num mundo que ainda desconhecem.

O posicionamento da câmara amplifica a dimensão da arquitectura do edifício, transmitindo uma sensação de estranheza. A dimensão dos candidatos parece pouco maior do que o corrimão, enquanto o som dos seus passos é amplificado pelo ambiente.



(Fotograma 5)



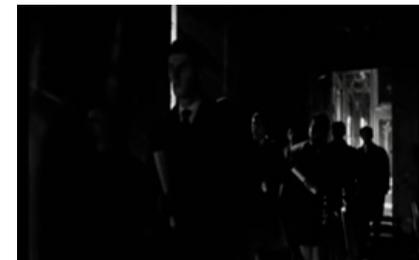
(Fotograma 6)

Mais uma vez, o realizador serve-se da grandeza dos ambientes para contrastar a simplicidade da vida no campo com o luxo da grande cidade.

A INCERTEZA SOBRE O FUTURO



Fotograma 7



Fotograma 8

A marcha dos candidatos está prestes a chegar ao fim. A última sala antes do local do exame é quase completamente escura: apenas um raio de luz passa por uma janela entreaberta. A câmara permanece fixa num plano geral, enquanto os sujeitos passam à frente da objectiva. Este ponto de vista parece realçar a ansiedade e o medo dos candidatos relativamente ao processo de selecção para o emprego que lhes permitirá ganhar a sua emancipação e o reconhecimento da nova sociedade consumista.

O SONHO DE UMA MÃE

O candidato mais jovem é acompanhado pela mãe, que fica para trás numa sala completamente vazia. O realizador decide concentrar-se nesta figura.

O enquadramento picado enfatiza a pequenez da mulher por oposição à majestade da sala e, por conseguinte, da empresa.

A mãe olha à sua volta, deslumbrada com a beleza do ambiente, e aproxima-se de um dos espelhos que decoram a sala.

O seu olhar no espelho representa os pensamentos, anseios e projeções da mãe em relação ao filho. A personagem é dominada pela incerteza e, ao mesmo tempo, pela esperança de que o filho consiga o posto de trabalho. Este momento é filmado num grande plano, cujo enquadramento é motivado por razões mais emotivas do que descritivas.



Fotograma 9

A câmara posiciona-se, então, nas costas da mulher. Uma grande parte do enquadramento é ocupada pela moldura do espelho, no entanto, a atenção do espectador foca-se na cara da mulher e na sua expressão cismada.

ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA

Fotograma tirado aos 48'05"



CONTEXTO

Domenico passou nos exames e foi contratado pela empresa. Tem uma breve conversa com Magalì sobre a sua selecção. Um empregado chama o seu nome e leva-o ao departamento da direcção técnica da empresa. Uma secretária acompanha Domenico ao escritório do chefe de departamento. O rapaz senta-se à espera que lhe seja atribuída uma função.

A SUBMISSÃO DO CANDIDATO

O ponto de vista da câmara revela algo de surreal e anti-naturalista, pois, sublinha a submissão de Domenico e manifesta a vontade do realizador de transportar o espectador para o interior do cenário, subvertendo os esquemas clássicos de planificação. Domenico está sentado no escritório de um engenheiro, o chefe de departamento. Trata-se de um fotograma muito interessante, pois, a composição do enquadramento e a direcção do realizador deixam entender perfeitamente o estado de espírito das personagens, tal como o seu papel na história. Domenico está posicionado no centro e a sua figura é muito mais pequena do que a do engenheiro. Apesar de estar virada de perfil e posicionada no lado esquerdo do enquadramento, a imagem do engenheiro exerce um

grande poder. A condição de inferioridade de Domenico assume também uma componente física, pois, este está sentado abaixo do engenheiro.

Enquanto falam, o engenheiro bebe um café sossegadamente. Mais uma vez, este gesto manifesta o seu poder sobre Domenico: em primeiro lugar, porque o rapaz não tem direito a um café; em segundo lugar, porque parece sugerir a banalidade da entrevista. Por outro lado, Domenico está visivelmente desconfortável, como podemos entender pelo seu olhar assustado e temeroso.

Este simples fotograma evidencia claramente a vontade do realizador de estabelecer uma hierarquia rígida entre as personagens, servindo-se da composição e da decoração de arte, assim como da actuação dos próprios actores. A submissão de Domenico é, assim, inequívoca.

O engenheiro nunca olha directamente para o candidato: preocupa-se apenas com o livro por cima da sua secretária e com a chávena de café (outro símbolo de superioridade). Domenico mal consegue fazer-se entender e mantém constantemente um ar angustiado.

As diferentes atitudes das personagens representam, mais uma vez, as mudanças em acto na sociedade, encenando os novos equilíbrios e relações de uma sociedade industrial e capitalista baseada na posse do poder.

ANÁLISE DE UM PLANO

A APROXIMAÇÃO DO CASAL

De 26'31" a 27'10"

CONTEXTO

Domenico e Magali bebem um café durante a hora de almoço e ficam a olhar para as obras de construção da linha do metro.

Apercebem-se de que estão atrasados e começam a correr pelas ruas da cidade em transformação.

UMA OUTRA DIMENSÃO

Este plano leva o espectador para outra dimensão. O barulho da cidade, do trânsito e das obras é substituído pelo chilrear dos pássaros. Já não vemos gruas, eléctricos ou automóveis, mas, dois jovens rodeados pela natureza. O plano parece pertencer a um filme diferente, talvez a uma obra expressionista dos anos 20. O enquadramento parece quase uma pintura pela sua força sugestiva: a corrida dos jovens, as mãos dadas e os sorrisos fazem pensar em dois amantes felizes, vivendo o seu amor despreocupadamente.

Esta sensação tem vida breve. O transporte para outra dimensão, o amor, a fuga, são interrompidos no momento em que o casal volta para a rua. Neste intervalo, o realizador quis mostrar ao espectador um possível filme alternativo, dando a ilusão do nascimento de um amor ligado a outro cenário, outro tempo e outro estilo.



1



2



3



4

O PRINCÍPIO DO AMOR

Trata-se de um momento muito forte do ponto de vista emotivo, porque o realizador consegue contar a relação entre Domenico e Magali através de poucos planos: ele ajuda-a a atravessar a estrada, dão as mãos e voltam a correr para a empresa.

Durante a corrida, a câmara foca-se nas mãos e nos sorrisos cúmplices.

Este momento parece iniciar uma belíssima história de amor, mas, é bruscamente interrompido pela intervenção de um transeunte, que censura o atrevimento de Domenico.

Este género de situações irá repetir-se constantemente ao longo do filme, impedindo a união dos dois jovens.

O CINEMA NO TRABALHO

IMAGENS-RICOCHETE

Com estas comparações, estamos a ilustrar a representação do local de trabalho na história do cinema. No fotograma de **O Emprego**, vemos o plano geral de um escritório onde os funcionários trabalham nas suas secretárias perfeitamente alinhadas. A proposta do filme *Play Time – Vida Moderna*, de Jacques Tati, é ainda mais exagerada na sua linearidade e frieza futurista, isolando os trabalhadores em pequenos cubículos.



O Emprego, Ermanno Olmi, 1961



Play Time – Vida Moderna, Jacques Tati, 1967

Estes fotogramas representam o mundo do trabalho através de uma ironia grotesca. No fotograma de **O Emprego**, vemos um funcionário a limpar a gaveta da sua secretária. No entanto, tudo o que dela retira acaba em cima da secretária de um colega. No outro fotograma, tirado de *Tempos Modernos*, Charlie Chaplin arma uma grande confusão na linha de montagem de uma fábrica.



O Emprego, Ermanno Olmi, 1961



Tempos Modernos, Charlie Chaplin, 1936

“A MESA” COMO FONTE DE HISTÓRIAS

'A mesa' é o lugar onde se come, mas, também onde se discutem decisões importantes. A 'mesa' sempre foi uma fonte valiosa para desenvolver histórias e representar a estrutura da sociedade contemporânea. Trata-se de um elemento especialmente importante para o cinema italiano e para o neo-realismo, onde costumava ilustrar a vida doméstica das personagens, marcada pela pobreza ou por eventos importantes que se desenrolavam à volta da mesa. Em **O Emprego**, depois da entrevista de trabalho, as personagens sentam-se à mesa de jantar e o pai de Domenico tenta perceber exactamente o que se passou. É um dos momentos mais importantes do filme, pois caracteriza perfeitamente a vida emocional das personagens.

Este momento encena um autêntico ritual: o pai senta-se à cabeceira, a mulher fica à direita do marido, o primogénito senta-se à esquerda do pai e o filho mais jovem fica no lado oposto da mesa. O pai, sentado à cabeceira, representa a sociedade patriarcal da época, em que o homem trabalhava e a mulher tratava da casa e da família. No entanto, o *boom* económico alterou completamente estes rituais e hábitos.



O Emprego, Ermanno Olmi, 1961

Por oposição a **O Emprego**, o outro fotograma pertence a uma das cenas mais conhecidas do cinema italiano: a mítica refeição de esparguete de *Totó Rico e Pobre*, filme irónico e inteligente sobre a fome e a pobreza protagonizado pelo inesquecível comediante Totò.

Um criado bate à porta de duas famílias e começa a preparar a mesa, servindo uma série infinita de comidas deliciosas e uma travessa repleta de esparguete. Totò e os seus companheiros saltam imediatamente para cima da mesa e começam a dançar, a comer voraz e apressadamente, guardando grandes porções de esparguete nos bolsos. O ritual da mesa é completamente subvertido: não há nenhum pai à cabeceira, estão todos de pé, ninguém perde tempo a conversar nem a pegar nos talheres.



Totó Rico e Pobre – 1954

DIÁLOGOS ENTRE FILMES DA COLECÇÃO CINED

CONTEXTO

A colecção Cined apresenta vários filmes com cenas filmadas à volta da mesa de jantar, embora pertençam a tempos e estilos diferentes.

Em todos os casos, uma mesa não serve apenas para consumir uma refeição: as personagens discutem, confrontam-se, exprimem a sua opinião. Por vezes, nem sequer é preciso falar, a linguagem corporal diz tudo.



O Emprego, Ermanno Olmi, 1961



O Espírito da Colmeia, Victor Erice, 1973

CONVERSA À MESA

Estes dois fotogramas, tirados de **O Emprego** e *O Espírito da Colmeia* (dois filmes que contam histórias e decóres muito diferentes) querem comunicar a mesma coisa: uma sensação de desconforto, ponderação e espera das personagens femininas.

As duas imagens mostram uma falta de comunicação. A mãe de **O Emprego** é mantida fora do diálogo entre filho e marido. Gostaria de intervir, mas abstém-se, deixando a palavra ao marido.

A imagem de *O Espírito da Colmeia* transmite a mesma sensação. O pai olha para baixo, isolado no seu mundo interior, enquanto, à sua volta, as filhas trocam olhares e sorrisos cúmplices. A composição dos enquadramentos é semelhante, no sentido de ignorar o que está por cima da mesa em favor das expressões dos actores e do que está nas suas costas. Em **O Emprego**, vemos uma cozinha modesta e a louça pendurada na parede, sublinhando a classe social e económica da família; em *O Espírito da Colmeia*, vemos uma janela com um padrão de colmeia, que deixa entrar uma luz quente e dramática.

CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

A evolução da cidade e as suas transformações são duas das temáticas principais de **O Emprego**. A paisagem urbana renovada no filme de Olmi pode ser comparada às obras no Barrio Chino no início de 2000, filmadas em Barcelona para o filme *En Construcción*. Os velhos prédios do bairro foram demolidos para erguer um edifício residencial. Este evento determina as histórias contadas ao longo do filme.

As personagens de **O Emprego** testemunham as obras durante a sua hora do almoço. Por outro lado, *En Construcción* representa o ponto de vista de quem está a viver as obras na pele: um velho marinheiro, os trabalhadores das obras, um imigrante marroquino poeta e filósofo, e um casal à procura de casa num bairro que está a ser completamente deturpado.



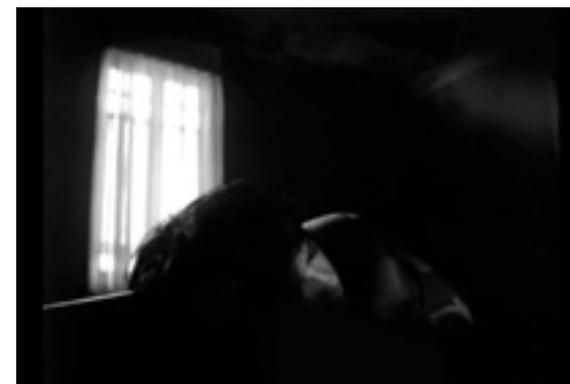
O Emprego, Ermanno Olmi, 1961



En Construcción, Guerin, 2001

A ESCOLHA DO PRETO-E-BRANCO

O Emprego e *O Sangue* são filmes a preto-e-branco, em ambos resultando de uma escolha estilística. Os primeiros filmes a cores foram filmados nos Estados Unidos em 1935. O primeiro filme a cores italiano foi *Totó a Cores*, realizado por Steno em 1952. Nos dias de hoje, o uso do preto-e-branco poderá parecer uma opção pouco interessante para as audiências mais jovens, mas, esta deve ser encarada como um convite à imaginação para preencher o que a imagem não revela. O preto-e-branco pode indicar o passado ou conferir uma elegância *retro*. As suas sombras expressionistas e contrastes marcados afastam-se da realidade que nos rodeia, mas, por isso mesmo, favorecem uma sensação de intemporalidade que torna a estética do preto-e-branco sempre actual.



O Emprego, Ermanno Olmi, 1961

O Sangue, Pedro Costa, 1989

PONTES COM OUTRAS ARTES

PAISAGENS URBANAS ARTE MODERNA

ARTE MODERNA

Prédios desoladores, céus cinzentos, resíduos industriais degradados, cores esplêndidas e ácidas ao mesmo tempo, trevas profundas.

A obra de Sironi exprime o duplo valor do desenvolvimento urbanístico: por um lado, a sua potência e energia construtivas; por outro, o seu duplo obscuro, uma sensação de confusão e solidão perante uma expansão desregulada. A pintura de Sironi representa a cidade de Milão em transformação de forma comparável ao filme de Olmi: apesar de executadas em épocas diferentes, ambas as obras exprimem do mesmo modo a mudança sofrida pela cidade.

Mario Sironi pertenceu ao futurismo, mas, depois da Primeira Guerra Mundial, as suas ideias mudaram para apoiar uma necessidade de ordem estética. Esta segunda fase foi caracterizada por um tom metafísico e pela adopção de uma essencialidade plástica-geométrica.

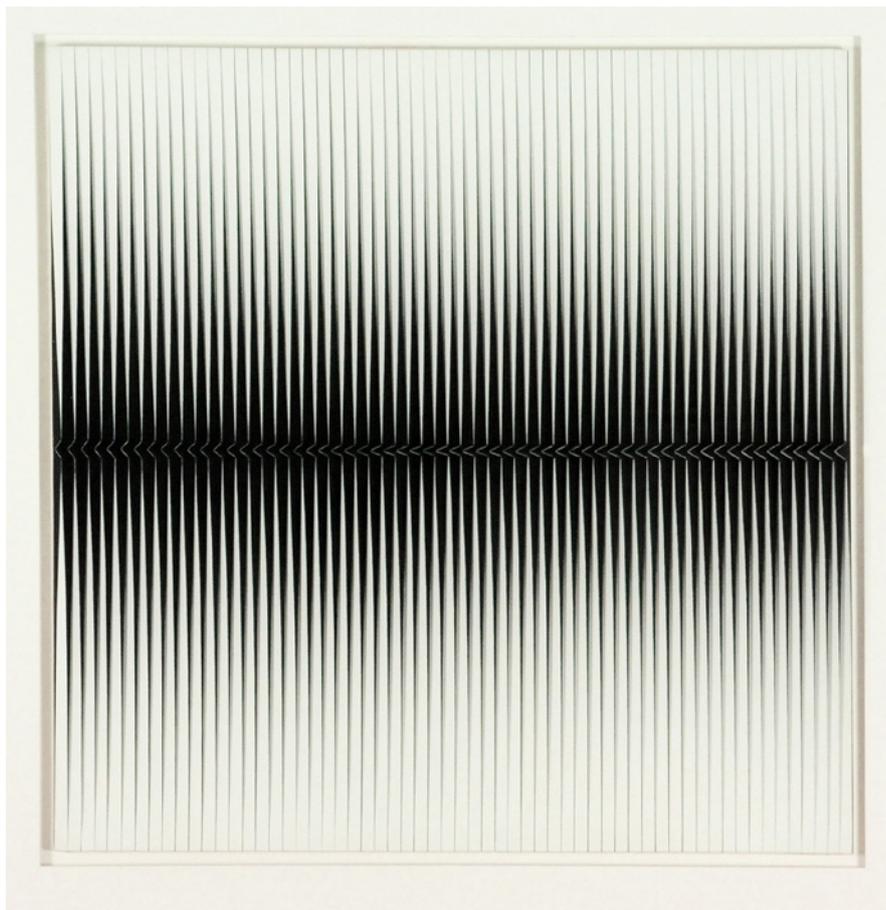


Paesaggio urbano, Mario Sironi, 1940

ARTE E ILUSÃO ÓPTICA – OP-ART

A comparação entre as linhas arquitectónicas das escadas em **O Emprego** e as linhas gráficas da obra de Biasi poderá levar o espectador a ver o filme com outros olhos, a fim de entrar numa dimensão mais profunda e transformadora.

Biasi foi protagonista de numerosas iniciativas de experimentação artística, especialmente nos anos 60. O seu nome está ligado a uma época de grande popularidade da arte óptico-cinética, graças às suas criações artísticas baseadas em ilusões ópticas. As suas pinturas costumam apresentar superfícies cujo aspecto muda consoante o ponto de observação.



Alberto Biasi, *Orizzontale e Oltre*, 1973



LITERATURA

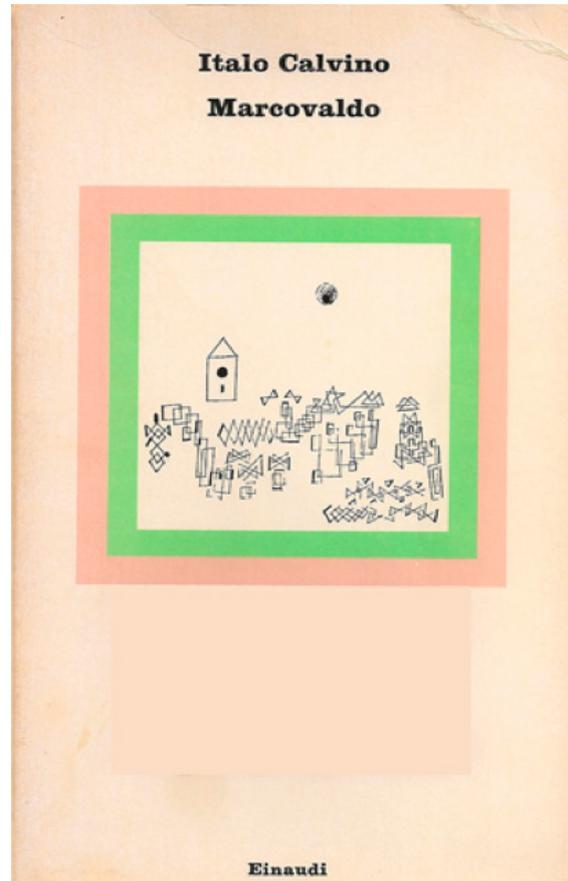
A nossa proposta de ligação com a literatura é *Marcovaldo*, um livro de Italo Calvino.

Trata-se de um conjunto de contos protagonizados por Marcovaldo, uma personagem inocente, parecida com Charlie Chaplin, que vem dos subúrbios para uma cidade industrial dos anos 60.

As histórias podiam passar-se em Milão ou em Turim, mas Calvino escolheu não contextualizá-las especificamente, pois pretendia contar a vida das grandes cidades durante o *boom* económico que atravessou o país.

O local de trabalho do protagonista é tratado da mesma forma: a fábrica é anónima, representado, assim, a ideia de 'fábrica', uma fábrica qualquer, sem personalidade e alienante.

"Uma manhã, enquanto estava à espera do eléctrico que o conduziria à empresa Sbv onde era operário, reparou em algo de insólito perto da paragem, no pedaço de terra estéril e encrostada onde estavam plantadas as árvores da rua: em certos pontos, à volta dos troncos, parecia que houvesse pequenos inchaços que deixavam adivinhar corpos redondos a crescer debaixo da terra. Agachou-se para atar os seus sapatos e olhou mais de perto: eram cogumelos, cogumelos verdadeiros, que estavam a nascer no meio da cidade! Marcovaldo achou que o mundo cinzento e miserável à sua volta se revelava, de repente, generoso e cheio de riquezas escondidas, e que era ainda possível esperar alguma coisa da vida, além do seu salário à hora, das ajudas de custo, dos subsídios familiares e da redução da taxa sobre o pão."



Italo Calvino, *Marcovaldo*, 1963, Einaudi



ACOLHIMENTO DO FILME

DOIS PONTOS DE VISTA SOBRE O FILME

CRÍTICA ITALIANA

Artigo publicado pela revista *Letture*, Janeiro, 1962

O Emprego demonstra que os espectadores não apreciam apenas o entretenimento de massas e a morbidez. O sucesso que o filme tem tido nas salas italianas deve-se não só aos três prémios arrecadados em Veneza (O.C.I.C.; Prémio da Crítica; Taça Cidade de Imola) e à inteligente e legítima publicidade ligada ao nome do realizador (autor de *Il Tempo si è Fermato*, igualmente premiado por inúmeros júris internacionais, mas pouco conhecido pelo público), mas também à empatia do público pela familiaridade da história, contada num estilo simples e cativante.

Trata-se de uma obra fácil e agradável de ver, merecendo, no entanto, um exame atento, pois é fácil sermos desviados pela sua simplicidade aparente e deleitosa.

A estrutura é constituída por três núcleos narrativos.

O primeiro – o principal e mais evidente – conta a história de Domenico: um rapaz dos subúrbios que se muda para Milão para se candidatar a um posto de trabalho numa grande empresa. Consegue o emprego e começa como estafeta, sendo mais tarde promovido.

A temática que rege este núcleo narrativo pode traduzir-se mais ou menos nestes termos: o conseguimento de um trabalho seguro para toda a vida parece um feito desejável (é esta a opinião dos pais de Domenico, do próprio Domenico e dos outros candidatos), mas, a partir do primeiro contacto com o mundo do trabalho apenas nos deparamos com indivíduos insatisfeitos, demonstrando que este estilo de vida não é o mais adequado para garantir a felicidade e a dignidade humana.

Enquanto segue o percurso da personagem adolescente, Olmi parece sussurrar-lhe ao ouvido: «Querias um posto de trabalho! Já vais ver de que se trata.» E, de facto, quando Domenico finalmente consegue conquistá-lo (e é colocado numa secretária que nunca apanha luz do sol), olha em frente com os olhos esbugalhados, sem sorrir, enquanto a manivela da impressora representa, no seu ritmo anónimo, o símbolo da implacável engrenagem que o irá manter prisioneiro para sempre.

O segundo núcleo narrativo está relacionado com o local de trabalho e deduzimos que tivesse uma enorme importância para o realizador, pois, este preocupou-se em retratar minuciosamente vários funcionários através dos seus hábitos (pouco entusiasmantes), dos seus pequenos e grandes dramas familiares, das suas pequenas manias, ilustrando, assim, os limites impostos pela sua existência rotineira.

De acordo com Olmi, conseguir um posto de trabalho numa grande empresa é um objectivo que confere segurança económica, mas, ao mesmo tempo, condena o indivíduo a tornar-se num homem incompleto, limitado e sem fôlego, até infeliz e maldoso.

Repare-se que esta espécie de poema social não condena – numa inversão insólita dos tempos que correm – os dirigentes, mas, sim, os próprios dependentes. Eles fazem parte, mas, ao mesmo tempo, ajudam activamente a construir uma sociedade que os

deprime, deixando-se conduzir passivamente pela rotina diária, pela espera do fim do dia de trabalho, pela secretária mais confortável. Trata-se de uma concepção do mundo do trabalho que, apesar de ter um fundo de verdade, é certamente patética, senão mesmo pessimista, ao ponto de não deixar nenhuma abertura ou possibilidade concreta de melhoria.

O terceiro núcleo narrativo é constituído pela aproximação entre Domenico e Antonietta. Este núcleo possui um peso notável dentro do filme, talvez por ser o mais fascinante, graças à beleza rara e à novidade do tom. O seu é um final amargo. No entanto, o que mais chama a atenção é o facto de começar, desde muito cedo, a desenvolver-se lentamente para depois desvanecer-se completamente, numa progressão que se pode definir autónoma. O encontro é ocasionado pelos exames, podendo perfeitamente ter acontecido mais tarde; extingue-se sem se saber porquê, mas, seja qual for a razão, seria impossível não associá-lo às exigências impostas pelo emprego.

Considerando os três elementos narrativos, os dois primeiros poderiam ser fundidos numa união auto-suficiente, caso o primeiro não estivesse demasiado focado em Domenico e o segundo nos trabalhadores. Valeria o mesmo pelo primeiro e o terceiro, se a história de Domenico perdesse menos tempo com os 'cenários' para desenvolver a personagem de Antonietta ou, vice-versa, se tirasse Antonietta para poder focar-se nos cenários. Desta forma, os elementos só podem ser três; e, sendo cada um deles irreduzível, é impossível chegar a uma união estrutural. Estamos convencidos de que este defeito esteve na origem e na própria concepção do filme. Enlevado pela força das coisas bellíssimas que tinha para dizer, Olmi não se preocupou em escolher uma única, que teria tornado o filme numa rosa em vez de num conjunto de pétalas, oferecendo o flanco a quem quisesse acusá-lo de simplismo.

No entanto, os méritos estéticos e estilísticos de **O Emprego** justificam os quase unânimes elogios da crítica e do público.

Não é impróprio servir-se do termo 'poesia' quando se fala nas obras de Olmi, se este for usado com critério. É uma poesia que já estava presente nos seus documentários industriais, onde o canto genuíno do homem surgia dos canos e dos montes de cimento e de ferro.

Este filme, que se passa no mundo mecânico da indústria, também coloca o homem em primeiro plano. Esta acentuação determina o recurso a um estilo e a uma linguagem que aproximam o tempo cinematográfico do tempo real, registando até os mais pequenos pormenores das expressões e enfatizando os gestos mais usuais e insignificantes, dando valor aos objectos mais comuns e humildes. Pensemos na finíssima descrição da simpatia recíproca entre os dois adolescentes (cujo desenvolvimento é raro e inovador), na esplêndida corrida pelo parque e no pormenor das mãos dadas; ou, então, nos momentos dedicados à vida profissional e pessoal dos empregados, assim como na magnífica sequência da festa de Ano Novo, de efeito desolador, precisamente por causa de todas as personagens que tocam música, cantam, dançam e gritam de alegria.

Esta forma de narração implica uma forma correspondente (poderíamos até chamá-la 'divisionista'?) de criar uma personagem, uma atmosfera, uma história, mas, obriga também a fazer contas aos limites de metragem de um espectáculo cinematográfico. Os méritos da película, nomeadamente, as observações cativantes, a sua vitalidade,

espontaneidade, naturalidade e frescura de representação, devem-se à mesma abordagem responsável pelo já referido defeito de insuficiência estrutural, logo, de simplismo. Se, por um lado, a observação espontânea se deve – como no caso de Olmi – à inspiração imediata e à capacidade de improviso, por outro, a solidez estrutural deve-se a uma demorada e profunda fase de pensamento ao longo da escrita do argumento, tão indispensável quanto menor for a escala de observação e mais improvisada a abordagem de realização. Na incapacidade de incluir estes elementos, este estilo frutuoso e peculiar exclui a possibilidade de abordar histórias de escala mais abrangente ou estados de espírito mais complexos. **O Emprego** evidencia as forças e os limites deste sistema.

As suas qualidades são reforçadas pela perfeita adequação dos elementos figurativos: a fotografia e a planificação nunca buscam o efeito e a iluminação tem uma qualidade 'espontânea'; os cenários são fiéis à realidade; o diálogo respeita a beleza da verdade. Não podemos deixar de mencionar aqui a actuação. Mais uma vez, Olmi recorreu exclusivamente a actores não profissionais. O resultado, como no seu filme anterior, foi surpreendente e confirmou a capacidade de escolha e direcção do realizador. A actuação dos intérpretes, fresca e despretensiosa, elegante e adequada, está em perfeita sintonia com o resto do filme. (S.R.)

Sergio Raffaelli

UMA CRÍTICA INTERNACIONAL

Screen: *A Clerk in Italy: 'Sound of Trumpets' at Two Theaters*

De Bosley Crowther, Publicada no dia 23 Outubro 1963 – *The New York Times*

Ermanno Olmi, o jovem realizador de **O Emprego** (que estreou ontem nas salas da Fifth Avenue e do Cinema II), aprendeu a sua arte realizando documentários e podemos dizer que o fez extraordinariamente bem.

O seu filme, simples e ao mesmo tempo complexo, sobre um jovem da classe operária de Milão que consegue o seu primeiro emprego numa grande empresa, demonstra, sem qualquer dúvida, a sua experiência documental. Tem um estilo vivo, realista, pictórico e incisivo. A câmara torna-se num observador desinteressado desde o primeiro plano, mantendo-se sempre na mesma posição, sem se aproximar das emoções das personagens, e a linha narrativa recolhe simplesmente os factos, a verdade.

Olmi mostra apenas excertos dos momentos cruciais. A sequência do dia da entrevista de trabalho é estranha e confusa: o protagonista acorda de manhã, vai até a cidade de comboio, confronta os outros candidatos, tem de passar exames ridículos, conhece uma rapariga, dão um passeio juntos e acaba por se apaixonar por ela.

Alguns dias mais tarde, regressa à cidade para saber o resultado da entrevista e voltar a ver a rapariga. Descobre que os dois foram contratados e destacados para departamentos diferentes. A sua primeira função é um trabalho de estafeta, permitindo-lhe testemunhar mais de perto a rotina dos funcionários.

Durante a cena da festa de Ano Novo da empresa, enquanto Domenico espera inutilmente pela chegada da rapariga, temos acesso ao passado do protagonista. O filme acaba com a sua promoção a funcionário.

É só isto: uma história simples sobre um rapaz que começa a sua carreira no mercado

de trabalho com o melhor emprego que se pode desejar (aparentemente).

Por detrás das centenas e centenas de dados 'documentais' sobre o rapaz e sobre as pessoas que este conhece encontra-se o verdadeiro objectivo intelectual do filme: compreender a juventude e as suas ansiedades, medos e entusiasmos, ainda que manifeste uma menor compreensão da personagem feminina.

Olmi dirige os seus actores servindo-se da câmara, dando indicações exactas sobre os seus gestos e olhares. Tudo o que vemos, cada gesto, cada expressão dos dois jovens – e das pessoas à sua volta – contribui para criar a ilusão de estarmos presentes no mundo do filme e testemunharmos o desenrolar das suas vidas.

Quando o espectador se apercebe disso – e começa a sentir empatia pelos jovens e pelas suas experiências, tal como pelos funcionários com as suas vidas insignificantes – ganha uma profunda compreensão da terrível monotonia e rotina que silenciosamente subjuga os colarinhos brancos e leva os jovens a esquecerem-se do 'antigamente'.

Olmi tem o mesmo talento de Vittorio de Sica para dirigir os actores, começando por Sandro Panzeri, cuja expressão triste faz lembrar o falecido Gérard Philippe. A sua capacidade natural para representar o humor e os caprichos da personagem principal levam o espectador a pensar que o conhece realmente.

Há que mencionar também Loredana Detto (mulher do realizador), muito eficaz no papel evasivo da rapariga.

Os outros actores não são mencionados, mas são todos perfeitos. Gostava apenas de ressaltar o homem de meia-idade presente na festa de Ano Novo da empresa: uma autêntica jóia.

No entanto, hesito em elogiar excessivamente o realizador baseando-me apenas neste filme. Olmi tem intenções modestas e uma escala limitada, revelando, no entanto, uma maneira de fazer cinema capaz de descrever a poesia do dia-a-dia e sugerir os desejos frustrados e as ironias cruéis das vidas das personagens. O filme acaba com a carga visual e sonora de uma impressora à manivela, cativa do seu movimento constante e monótono.

As ideias para o trabalho pedagógico baseiam-se nos princípios do *CinEd* e destinam-se a tornar o cinema mais acessível para alunos a partir dos 6 anos de idade. Algumas secções e metodologias são também úteis para outros grupos etários. O filme é tornado acessível de uma forma sensível e intuitiva, com o objectivo de promover uma pedagogia de recepção. A finalidade do debate não é encontrar respostas, mas estabelecer uma relação com a obra de arte, estimular a sensibilidade para o detalhe, desenvolver competências de expressão e incentivar o diálogo. Os materiais pedagógicos estão relacionados com as **Fichas do Aluno**, destinadas aos mesmos.

I. ANTES DE VER O FILME

- * Cartazes do filme – Análise e comparação estética – Façam uma comparação entre os vários cartazes. Quais as diferenças entre eles? O que transmitem? – O que dizem os cartazes sobre as personagens e o enredo? – O filme parece pertencer a um género específico? – Quais os elementos semióticos mais relevantes? – Qual a relação entre a imagem do cartaz e o título?

* Modere o trabalho de análise e comparação sobre as temáticas do filme, nomeadamente: as mudanças na sociedade, a alienação no local de trabalho, etc. Oriente o debate e solicite a opinião dos alunos sobre estes tópicos.

II. DEPOIS DE VER O FILME

Imagine-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.

* O que se diz e o que se ouve

Qual a opinião dos alunos sobre a ausência de música extradiegética? Façam uma proposta de banda sonora alternativa.

Seria possível incluir uma voz *off*? Escolham uma sequência emotiva e experimentem inserir música e voz *off*.

De que forma sentimos a presença da cidade no filme?

* Os cenários

Quais os cenários mais importantes para a narração da história?

Há algum cenário mais importante do que outros?

Há algum adereço que tenha ficado na memória? Qual? E porquê?

Quais os momentos mais importantes do filme? Descrevam-nos e coloquem-nos no contexto do filme. Porque são importantes?

* Reconstruir o percurso das personagens e da história. Que tipo de personagem é Domenico? Tentem descrever a sua biografia.

Que tipo de personagem é Magali? Tentem descrever a sua biografia.

Quais as mudanças sofridas por Domenico e Magali ao longo do filme?

Qual a situação no início e no fim do filme?

Quais as etapas e transformações que levam de um ponto a outro?

Como se pode definir o final do filme? Proponham um final diferente.

2) Constatar, Descrever, Analisar

* Tendo em consideração que o elenco é composto por actores não profissionais, peça aos alunos para caracterizarem a actuação através de exemplos específicos (dicção, gestualidade, movimentos).

Será que todos os actores actuam da mesma maneira?

Que tipo de linguagem é adoptada pelos dois protagonistas?

Escolham duas ou três sequências e analisem de que forma as emoções das personagens se tornam visuais (através de silêncios, olhares, ritmo, montagem...).

3) Interactividade com os Fotogramas, Planos e Sequências

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

* Trabalhos a partir de fotogramas

A partir da secção **Sinopse e Tópicos**, escolham uma imagem do filme (possivelmente deixada ao critério dos alunos) e identifiquem os tópicos nela contidos.

Escolham uma sequência, estabeleçam o seu contexto, descrevam a sua composição a partir dos planos (considerando o espaço e a disposição dos corpos, dos adereços, etc.) e expliquem as consequências dramáticas da sequência.

A partir da secção **Referências**, escolham uma imagem do filme e estabeleçam ligações com outras imagens de *media* diferentes. Em alternativa, criem ligações entre várias imagens do filme.

* Trabalhos a partir de planos

O plano corresponde a uma porção de espaço e tempo isolada e seleccionada para compôr 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 encaenação e os movimentos de câmara (ou a sua imobilidade) ajudam a contar a história?

Tradução: Jacopo Wassermann

Paginação: Sónia Rodrigues

Este caderno pedagógico é dedicado exclusivamente a fins não comerciais. Não pode ser parcial ou totalmente utilizado para qualquer benefício financeiro, sob pena de ficar sujeito a processo judicial.

Design Gráfico

Conceito visual: CinEd / Layout: CinEd



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
formação • educação do olhar • educação artística

