



Programa Europeu
de Educação para o Cinema
dirigido aos Jovens

COMO PASSEI O FIM DO MUNDO

CĂTĂLIN MITULESCU

Roménia 2006



ÍNDICE

I – INTRODUÇÃO

- 1 • CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema
- 2 • Editorial
- 3 • Ficha técnica
- 4 • O que está em jogo no filme
- 5 • Sinopse

II – O FILME

- 1 • Contexto – A indústria cinematográfica romena antes dos anos 2000 – O Novo Cinema romeno dos anos 2000 (a Nova Vaga romena)
- 2 • O autor
- 3 • Filmografia
- 4 • Como passei o fim do mundo na filmografia de Cătălin Mitulescu
- 5 • Filiações
- 6 • Testemunhos

III – ANÁLISES

- 1 • Capítulos do filme
- 2 • Questões de cinema – Música – O modo convencional / O burlesco ou a singularidade poética / Viver num estado de graça
- 3 • Elementos narrativos, espectacular versus antiespectacular
- 4 • Análise de um fotograma
- 5 • Análise de um plano
- 6 • Análise de uma sequência

IV – CORRESPONDÊNCIAS

- 1 • Imagens em eco – Espiar
- 2 • Diálogos entre filmes da Colecção CinEd – Representação das tensões amorosas em Como passei o fim do mundo e em Uma pedra no bolso (Joaquim Pinto, 1988) – Sequências em que se dança – Relacionamento
- 3 • Pontes com outras artes – O realismo na pintura; Representação de pessoas comuns / Claro-escuro; O que é o claro-escuro? / O claro-escuro na história da pintura; A iluminação de Rembrandt na fotografia e no cinema
- 4 • Acolhimento do filme (pontos de vista)

V – ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS (pistas de trabalho nas aulas)

CINED UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

CinEd dedica-se a uma missão de transmissão da 7.^a arte como objecto cultural e apoio para compreender o mundo.

Para tal, foi elaborada uma pedagogia comum, a partir de uma colecção de filmes provenientes da produção de países europeus parceiros do projecto. A abordagem quer-se adaptada à nossa época, marcada por uma mutação rápida, importante e contínua na maneira de ver, receber, difundir e produzir as imagens. Estas últimas são vistas numa multiplicidade de ecrãs: do maior – o das salas – aos mais pequenos (até aos smartphones), passando, claro, pela televisão, pelos computadores e pelos tablets. O cinema é uma arte ainda jovem a que já foi predita várias vezes a morte; mas não podemos deixar de constatar que as predições nunca se realizaram.

Estas mutações repercutem-se no cinema, e a sua transmissão deve ter em conta nomeadamente a forma cada vez mais fragmentada de visionar os filmes, a partir dos diferentes ecrãs. As publicações CinEd propõem e afirmam uma pedagogia sensível e indutiva, interactiva e intuitiva, que oferece saberes, ferramentas de análise e possibilidades de diálogo entre as imagens e os filmes. As obras são encaradas em diferentes escalas, no seu conjunto, evidentemente, mas também por fragmentos e segundo diferentes temporalidades – a imagem fixa, o plano, a sequência.

Os cadernos pedagógicos convidam a apoderarmo-nos dos filmes com liberdade e flexibilidade, sendo uma das apostas principais a relação inteligente com a imagem cinematográfica, segundo múltiplas vias: a descrição, etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de extrair e de seleccionar as imagens, de as comparar, de as confrontar – as do filme em questão e as de outros, mas igualmente todas as artes de representação e da narrativa (a fotografia, a literatura, a pintura, o teatro, a banda desenhada...) – o objectivo é que as imagens não se escapem, mas que façam sentido; o cinema é, neste aspecto, uma arte sintética particularmente preciosa para construir e reforçar o olhar das jovens gerações.

Autor do caderno – Iulia Alexandra Voicu
Itinerários pedagógicos – Andreea Mihalcea
Tradução portuguesa – Raul Henriques
Coordenação geral: Institut Français
Coordenação pedagógica: Cinémathèque Française / Cinéma, cent ans de jeunesse
Coordenação em Portugal: Os Filhos de Lumière
Copyright: CinEd / Institut français / Os Filhos de Lumière

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.

EDITORIAL

Como passei o fim do mundo, primeira longa-metragem do realizador Cătălin Mitulescu, tem um lugar à parte no contexto do Novo Cinema romeno dos anos 2000. Filmado de um modo que engloba vários estilos cinematográficos, é uma encantadora crónica sobre o período do fim do comunismo na Roménia, do ponto de vista de um rapazinho e da sua irmã adolescente.

O realizador convida-nos desde logo a sentir empatia pelas personagens de Lali e Eva, o que pode ajudar os jovens espectadores a começarem a questionar-se e a começarem as suas próprias pesquisas ligadas ao contexto histórico no qual a acção se desenrola: o período que precede a revolução de 1989, essa viragem tão marcante na história da Roménia. O modo como funcionava esse sistema político opressivo e as consequências que ele teve sobre a vida das pessoas é particularmente posto a claro neste filme, através da representação das relações entre diferentes pessoas de uma mesma comunidade: personagens que representam a autoridade (os professores, os pais) e as que a ela estão submetidas (as crianças). O acento tónico é colocado sobre um dos períodos da vida que as Artes gostam especialmente de abordar e de representar: a infância e a adolescência.

As duas personagens principais, uma adolescente e o seu irmão mais novo, vão experimentar – com uma incrível ligeireza de espírito – uma a descoberta do seu primeiro amor e a outra os sonhos ingénuos de uma criança que imagina poder resolver os problemas do mundo adulto. A subjectividade do seu ponto de vista é restituída por Cătălin Mitulescu, um realizador que era ele próprio adolescente em 1989. Cătălin Mitulescu faz parte dos representantes do cinema de autor romeno. O cinema de autor é um sector no seio da indústria do cinema, a qual produz filmes dirigidos a um público o mais amplo possível, a fim de garantir, antes de tudo o mais, um enorme êxito comercial. Hollywood produz maioritariamente este tipo de filmes, cuja produção é dotada de grandes orçamentos, beneficiando além disso de um marketing em consonância... O cinema de autor, por seu turno, é financiado seja por fontes independentes seja por fontes públicas (por exemplo o CNC – Centro Nacional da Cinematografia, na Roménia, ou o ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual, em Portugal). O cinema de autor insere-se em diferentes correntes artísticas, emprega actores que não são necessariamente célebres (os espectadores vão muitas vezes ao cinema para ver filmes – grande público – em cujo elenco figuram celebridades), tem o desejo de provocar uma reflexão nas pessoas que vão ver os filmes, e o ponto de vista do autor é um aspecto muito importante desse cinema. O cinema de autor assume o facto de não ser necessariamente visto por muitas pessoas, mas Cătălin Mitulescu tem o real desejo de tocar e de cativar a maior quantidade possível de público. Foi essa vontade de seduzir que o guiou na maneira de trabalhar o argumento, a música, as canções, a decoração, bem como na escolha dos actores, profissionais e não-profissionais. Tudo foi pensado para representar aquele período com um certo perfume de nostalgia.

FICHA TÉCNICA

Produção: Roménia – França – 2006, 35 mm, cor

Duração: 1 h 46 min

Orçamento estimado: 1 500 000 €

Estreia romena: 15 setembro 2006 (espectadores)

Realização: Cătălin Mitulescu

Argumento: Andreea Vălean, Cătălin Mitulescu

Primeiros assistentes de realização: Bogdan Mustată, Ciprian Panaite

Segundo assistente de realização: Mihai Ardelean

Terceiro assistente de realização: Andrei Ștefănescu

Produtores: Cătălin Mitulescu, Daniel Mitulescu, In-Ah Lee, Philippe Martin, David Thion

Produtores associados: Andreea Vălean, Raffaele Donato

Produtores executivos: Martin Scorsese, Wim Wenders

Director de produção: Florentina Onea, Helene Bastide

Imagem: Marius Panduru

Montagem: Cristina Ionescu

Som: Yves Marie Omnes, Stephane Thiebaut

Decoração: Daniel Răduță

Figurinos: Monica Răduță, Ana Plesea, Smaranda Iftime

Maquilhagem: Nolwenn Goupil

Assistente maquilhagem: Maria Trifu

Assistente montagem: Cristian Nicolescu

Montador de som: Claire-Anne Langeron, Sebastien Pierre, Arnaud Rolland

Montador de música: Curtis Schwartz

Efeitos especiais: Thomas Brettschneider, Oliver Kaehler, Axel Klostermann, Lo lacono

Director de casting: Emil Slotea

Consultor musical: Nicu Alifantis

Música original interpretada por: Alexander Bălănescu, violino – Evelina Petrova, acordeão – Chris Laurence, baixo

Actores: Dorothea Petre (Eva), Timotei Duma (Lali), Marius Stan (Tarzan), Marian Stoica (Silvică), Alexandru Becheru (Alexandru, alcinha Vomică), Cristian Văraru (Andrei), Mircea Diaconu (o pai de Eva), Carmen Ungureanu (a mãe de Eva), Grigore Gonta (Ceausică), Cristian Nicolaie (Nucu), Jean Costanin (Nea Florică), Valentin Popescu (o professor de música), Nicolae Praidă (Titi), Corneliu Tigancu (Bulba), Florin Zamfirescu (o director da escola profissional), Adrian Rosu (Oase)



Um filme sobre
a passagem à idade
adulta

Adultos
e crianças

A vida durante
o comunismo

Claro-escuro
e luz



Actores profissionais
e actores não-profissionais

Realidade versus
imaginação

O QUE ESTÁ EM JOGO NO FILME

UM FILME SOBRE A PASSAGEM À IDADE ADULTA

A transição da infância para a idade adulta deu origem a um género literário e cinematográfico dedicado a esse período da vida. A adolescência, o primeiro amor, o fosso entre gerações, os problemas na escola, um claro interesse pela música são algumas das convenções que se encontram nos filmes sobre a passagem para a idade adulta. Este género de filme é extremamente popular no mundo inteiro, e muito especialmente em Hollywood. As mudanças que se produzem na vida de Eva (mudança e depois abandono da escola, primeiro emprego; início da sua vida sexual e desenvolvimento de uma relação ambígua com um outro jovem) fazem parte do seu processo de maturação. O modo como Lali, seu irmão mais novo, é testemunha de todas estas mudanças faz parte do seu próprio processo de iniciação.

ADULTOS E CRIANÇAS

Mesmo não sendo particularmente amargos, os pais dos dois jovens são resignados. Vivem no medo, não têm esperança, as suas próprias personalidades foram aniquiladas por um longo sistema opressivo. Alguns jovens, como Eva, não se deixam atingir por esse código asfixiante imposto pela sociedade. Outros, como Lali, sentem fortemente a atmosfera que os rodeia e, de certo modo, ficam por ela impregnados. Lali tenta resolver os problemas dos adultos à sua maneira, ingenuamente. Todavia chegará a um ponto de “não-retorno”, num dado momento do filme, quando tenta suicidar-se com o ferro de engomar.

CLARO-ESCURO E LUZ

A luz e a cor do filme foram pensadas segundo várias direcções: muitas sequências têm um azul-acinzentado dominante (parecido com o que o olhar humano vê nos espaços fechados – sejam ou não iluminados – ou com o que o olhar veria quando chove, ou quando o Inverno chega), e muitas outras sequências utilizam a luz do pôr do Sol, muito fotogénica. A ausência de luz artificial nas cenas de interior (ver Testemunhos) poderá ser manifestação de influência da linha artística escolhida por alguns filmes inscritos na Nova Vaga romena.

A outra opção estilística consiste em o realizador ter construído o filme a partir da subjectividade das suas recordações sobre um período histórico (ver Testemunhos).

REALIDADE VERSUS IMAGINAÇÃO

O realizador introduz regularmente sequências que podem ser reconhecidas como sendo fugas à convenção realista na qual a maior parte do filme é rodada. Observando alguns elementos introduzidos por Cătălin Mitulescu que parecem pertencer à realidade na qual se desenrola a acção do filme, mas que dela não fazem parte, o espectador pode dar-se conta de que está a ver uma sequência sonhada ou fantasiada pela personagem Lali, e impregnada da sua visão subjectiva e ingénua.

ACTORES PROFISSIONAIS E ACTORES NÃO-PROFISSIONAIS

O realizador Cătălin Mitulescu decidiu trabalhar com actores profissionais, já com uma certa experiência no cinema ou no teatro (a maioria dos adultos deste filme), mas igualmente com bastantes actores não-profissionais (a maioria dos jovens). Dorothea Petre (Eva) era ainda uma estudante, contudo já com um papel principal no seu activo na longamragem Ryna (2006, de Ruxandra Zenide). Timotei Duma (Lali), Alexandru Becheru (Alex, por alcunha Vomică), Cristian Văraru (Andrei) e muitos dos alunos do filme viviam ali a sua primeira experiência como actores. O realizador decidiu trabalhar com actores não-profissionais, como nos filmes neo-realistas italianos (dos anos 1940), mas escolheu construir um filme clássico.

A VIDA DURANTE O COMUNISMO

Os sonhos de Lali trazem a marca de Ceausescu, o líder comunista da Roménia até 1989. O contexto histórico no qual se desenrola a acção do filme – o último ano de comunismo na Roménia – tem efeitos sobre a vida das personagens do filme: os pais de Andrei são detidos como dissidentes, Andrei e Nunu fogem ilegalmente do país, Ceausica só obtém medicamentos para Lali porque tem relações privilegiadas na esfera política.

SINOPSE

Em 1989, na República Socialista da Roménia, Alex, por alcunha Vomică, o namorado de Eva, parte por acaso a estátua do líder Nicolae Ceausescu que se encontra na sua prestigiada escola secundária. O rapaz não assume a responsabilidade do seu gesto, forçando Eva a fazê-lo, ao recusar-se a falar do incidente. Por amor-próprio, ela decide não denunciar Vomică.

A direcção da escola considera que a sua decisão é um acto de rebelião que deve ser punido. Eva é transferida para uma escola profissional e termina a sua relação com Vomică. Um rumor que deixa entrever que o pai de Vomică terá funções na Securităţii, ou numa instituição similar, leva os pais de Eva a implorar-lhe que ela se reconcilie com Vomică. Na sua nova escola, Eva faz um amigo, Andrei, filho de um dissidente detido, e participa na festa de fim de ano, cantando e tocando guitarra. Andrei ajuda-a a cumprir as suas tarefas – de facto, à guisa de trabalhos escolares, eles têm quotas de trabalho manual a preencher – e os dois tornam-se amigos. Durante o Verão, o último enquanto estudantes do secundário, concebem um plano para deixar o país. Por seu lado, Lali, o irmão de Eva, é o organizador de uma conspiração: junto com os seus amigos, pretende derrubar Ceausescu, para se desenvencilhar dos problemas que afectam quase todos os adultos à sua volta. Durante uma cerimónia pagã ligada ao baptismo de um rapazinho do bairro, Eva e Vomică parecem novamente próximos um do outro. Contudo Eva não se desvia do plano que estabeleceu com Andrei, mas depois de nadar até à outra margem do Danúbio, assim ficando fora da Roménia, decide fazer meia-volta. Pelo contrário, Lali parece cada vez mais perto do seu objectivo: é escolhido para recitar um poema durante um evento organizado para o ditador. Eva deixa de ir à escola e, para ganhar um pouco de dinheiro, começa a confeccionar apitos com um vizinho, Florica.

Quando a revolução começa, em Bucareste, Lali participa numa festa dedicada a Ceausescu. Vomică morre durante a revolução e é elevado à categoria de herói. Eva encontra trabalho num barco de cruzeiro, no estrangeiro, de onde envia pastilhas elásticas ao irmão.

CONTEXTO

A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA ROMENA ANTES DOS ANOS 2000

Antes de 1989, a Roménia tinha uma indústria cinematográfica muito desenvolvida, com estúdios que asseguravam tanto a produção de filmes para o grande público como filmes artísticos – ou filmes de autor. A distribuição dos filmes estava muito bem planificada e os filmes beneficiavam de uma forte infraestrutura. Havia mais de quinhentos cinemas no país.

A história da Roménia socialista passou por algumas etapas políticas que tiveram diferentes efeitos sobre a indústria cinematográfica. Nos anos 1950, eram permitidos intercâmbios culturais com a URSS e com os países que estavam sob a sua tutela, para que o realismo socialista se propagasse. O realismo socialista impunha que os protagonistas fossem heróis do trabalho socialista, a direcção ideológica devia ser estabelecida por um partido único e o filme devia ter obrigatoriamente um tom positivo. Tratava-se de uma educação sistemática das massas através dos filmes (e de outros objectos artísticos) para lhes mostrar como a vida devia ser sob o socialismo. Os anos 1960 constituíram um período um pouco mais distendido, marcado por uma abertura ao Ocidente, tanto pela troca de filmes como pela implementação de co-produções. Os filmes começaram a diversificar-se, tanto do ponto de vista estético como do narrativo. Os anos 1970 assistiram ao desenvolvimento de um cinema de espírito nacionalista e, com o desenrolar dos anos, Nicolae Ceausescu edificou o seu culto da personalidade servindo-se, entre outras actividades, da sétima arte.

Os filmes tentavam ilustrar a realidade da Roménia socialista, tendo a maioria deles por protagonistas trabalhadores cuja finalidade era ajudar a sociedade (engenheiros agrónomos, construtores, médicos que acabavam por ser conquistados pelo campo, etc.). Nesses filmes, as personagens eram frequentemente construídas de um modo artificial, unicamente para servir o propósito muito evidente da propaganda. O filme histórico evoluiu na mesma direcção: devia enfatizar os valores do regime e implicitamente a legitimidade de Nicolae Ceausescu como líder infalível da República Socialista da Roménia (o nome oficial do Estado romeno durante a era de Ceausescu).

O Estado era o único produtor e financiador. A censura foi instituída, para o regime poder assegurar-se de que a direcção ideológica era respeitada. Os filmes entravam em produção logo que o argumento era aprovado, mas só eram exibidos aqueles cuja versão montada tivesse sido verificada e autorizada. A censura era tão coerciva quanto possível. A liberdade de expressão e a diversificação das formas de cinema sofreram igualmente, e a crítica directa do sistema político era totalmente interdita. Como resposta, os cinéfilos criaram e desenvolveram um código para conseguirem criticar o sistema, utilizando metáforas que podiam manifestar-se como inocentes – na aparência. A situação dos artistas (e dos realizadores) era, como é óbvio, mais difícil – eram submetidos a um controlo escrupuloso. Houve casos de realizadores que obtiveram autorização para abandonar o país (numa altura em que não era fácil obter passaporte), para não causarem mais problemas ao desenvolverem objectos artísticos críticos do sistema (Lucian Pintilie). A outros foi interdito trabalhar como realizadores, pelo menos durante algum tempo (Mircea Daneliuc).

O NOVO CINEMA ROMENO DOS ANOS 2000 (A NOVA VAGA ROMENA)

O período que se enceta com o ano 2000 é importante: a indústria que produzia o cinema de género está moribunda (deixou mesmo de haver filmes para o grande público, ou são muito raros), mas uma geração de jovens realizadores aparece, inscrita na cena do cinema de autor – apelidado pelos críticos Novo Cinema romeno, ou Nova Vaga romena – com um sucesso internacional gigantesco: muitos desses cineastas recebem prémios em festivais como Cannes ou Berlim. Partilham – alguns dos seus filmes – uma estética que se desenvolveu à volta de uma espécie de realismo espaço-temporal, com planos longos (frequentemente planos-sequência) com enquadramentos abertos, cuja complexidade é introduzida pela maneira como o realizador organiza a coreografia entre as personagens, com uma narração na qual nada se passa e com temas ligados a problemáticas sociais. A banda sonora é trabalhada a partir do universo no qual a acção se desenrola (as fontes sonoras podem ser facilmente identificadas no filme: as vozes das personagens, canções murmuradas ou que elas escutam no rádio, ou seja, sons que não parecem ter sido acrescentados na pós-produção) cada realizador (Cristi Puiu, Radu Jude, Corneliu Porumboiu, Călin Peter-Netzer, Cristian Mungiu, Cătălin Mitulescu e outros) possui no entanto uma voz distinta e uma relação com o cinema que lhe é própria. Em 2006, a produção romena conseguiu dez estreias nacionais. Três realizadores romenos estrearam filmes cujo assunto era a revolução romena de 1989: Corneliu Porumboiu, com *A fost sau n-a fost?* (A leste de Bucareste), Radu Muntean com *Hârtia va fi albastră* (O papel será azul), e Cătălin Mitulescu com *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (Como passei o fim do mundo). A Roménia é o único dos países da Europa de Leste que passou por uma revolução violenta, durante a qual o chefe no poder e a sua mulher – Nicolae e Elena Ceausescu – foram rapidamente julgados e condenados à morte. Os cineastas interessaram-se pelo assunto, mas exploraram-no de maneira diversa. Porumboiu decidiu situar a acção do filme nos nossos dias e vai questionar, num tom amargo, o modo como as pessoas que viveram esse período se referem ao acontecimento. Radu Muntean faz uma radiografia do caos organizado, através do olhar de alguns soldados, e situa-se ao lado dos que estavam presentes nos locais quentes da revolução. Revolução essa que termina tragicamente para os protagonistas, que são mortos em consequência de um erro de comunicação (Radu Muntean situa esse momento logo no início do filme, para em seguida nos mostrar o desenrolar da acção e os acontecimentos que precedem essa tragédia).

Nesse novo contexto cinematográfico, Cătălin Mitulescu traz ao ecrã um filme sobre a passagem à idade adulta; a história de Eva e do seu irmão mais novo Lalililu durante os meses que precederam a queda de Ceausescu. O seu filme distingue-se dos outros dois antes referidos por uma perspectiva burlesca, pelo ponto de vista original do realizador sobre o mundo que precedeu o mês de Dezembro de 1989 e pelo seu modo de o traduzir cinematograficamente. Como *Como passei o fim do mundo* não é um filme totalmente clássico; há por exemplo muitos diálogos que não são rodados em contra-campo, mas que incluem, ao contrário dos dois outros filmes antes referidos, elementos do cinema clássico: grandes-planos, planos de duração convencional (bem mais curtos, se comparados com os planos dos outros dois filmes), etc. O realizador filma várias sequências com a luz do crepúsculo. O sol favorece os objectos e as pessoas que ilumina. Com esta escolha, Cătălin Mitulescu torna mágicos momentos da vida quotidiana.

O episódio da revolução é representado por Cătălin Mitulescu de um modo ingénuo (totalmente assumido), utilizando alguns processos estilísticos (ver Análise de um fotograma). O seu ponto de vista é pleno de afecto e está imbuído de uma doce nostalgia. O modo como Mitulescu elabora o seu ponto de vista cinematográfico decorre do ponto de vista das personagens. As duas personagens à volta das quais a acção do filme se concentra são Eva, uma adolescente do secundário, e Lali, o seu irmão mais novo, aluno da escola primária.

A sociedade romena atravessava o período mais duro do regime comunista. Nicolae Ceausescu teve a intenção de pagar a dívida exterior do país e, para o fazer, exportava o mais que era possível. A população era intimada a fazer «economias»: restrições alimentares, de electricidade, de medicamentos. Lali tem problemas de saúde, os seus pais não conseguem encontrar remédios para ele nas farmácias, pelo que fazem apelo a um vizinho bem colocado na hierarquia política, que lhes traz «por baixo da mesa». A liberdade de expressão era inexistente, o partido era único e nenhum reparo crítico sobre o sistema político era aceite.

Graças a múltiplos mecanismos controlados pelo Estado (educação, cultura, leis, instituições), as pessoas eram educadas para se tornarem obedientes e para temerem repercussões em caso de revolta. Tinham medo de falar – de fazer observações irónicas ou críticas a propósito de Ceausescu – por vezes mesmo em espaços privados. Arriscavam-se a ser ouvidos por um informador e a ir para a prisão. Mesmo quando, no filme, o pai de Lali e de Eva os diverte imitando o líder do país, logo a seguir corta rente as piadas que Lali se põe a fazer sobre Ceausescu. Os bufos estavam por todo o lado. Os bufos eram pessoas que faziam parte da Securităţii (os serviços secretos do interior), mas que trabalhavam na sombra: espiavam os vizinhos, os colegas e mesmo os parentes, para transmitirem «para cima» os casos que anunciavam um qualquer sinal de revolta contra o sistema.

Mas a escolha de Mitulescu foi a de pôr o acento tónico sobre o facto de as personagens principais do seu filme se encontrarem talvez no momento mais impressionante das suas vidas, um período de descoberta de si mesmas, de exploração das respectivas personalidades na interacção com os outros (em amizade ou em amor), e essa escolha dá um tom ligeiro ao filme, apesar de ser trágico o contexto social no qual as personagens então evoluem.

Um sentimento de nostalgia pode igualmente nascer no espectador pelo uso que o realizador faz da música (ver Questões de cinema) e da luz natural (luz quente do sol, aurora que envolve as gentes da vizinhança ou as crianças a brincar).

No cinema da Europa de Leste e da Europa Central, encontramos diferentes representações do comunismo que estão ligadas a essa nostalgia. Em 2003, por exemplo, Wolfgang Becker realizou o filme *Adeus Lenine!*, que foi muito badalado porque chamava a atenção para um fenómeno apelidado «ostalgia» (termo que mistura a palavra alemã *Ost*, que significa Este, e nostalgia). A ostalgia é o marcador cultural de jovens que são cada vez mais fascinados por uma estética visual representativa dos países ex-comunistas: objectos, cores, logos, elementos de arquitectura. Os décors de *Adeus Lenine!* e de *Como passei o fim do mundo* ajudam a representar esse ano de 1989, ainda sob o comunismo (tanto na Alemanha de Leste como na Roménia).

O AUTOR

Cătălin Mitulescu nasceu em Bucareste em 13 de Janeiro de 1972. É um realizador, produtor e argumentista romeno. Trabalha com o seu irmão, Daniel Mitulescu, numa empresa de produção que ambos fundaram em 2004: Strada Film.

Em 1989, ano da rodagem de *Como passei o fim do mundo*, Cătălin Mitulescu estava a acabar o secundário, como Eva, um dos protagonistas do seu filme. Lembra-se de que a sua abertura ao cinema vem também desse hábito que então encetou de ir todos os dias à cinemateca: «no secundário, de que eu era finalista em 1989, creio que ia quase todos os dias à cinemateca e por vezes fazia gazeta para ver um filme. Ao mesmo tempo escrevia uma série de histórias e de notícias, frequentava círculos literários e tentava publicar no boletim da escola. (...) Escusado será dizer que foi isto que me deu a ideia de passar a uma outra forma de narração e a fazer filmes.»¹ Durante o seu último ano de secundário, começou igualmente a interessar-se pela filologia e pela arquitectura. Preparou as provas de acesso a esses dois cursos, mas acabou por entrar numa faculdade de geologia.

Era então um jovem estudante de Geologia, curioso por saber se conseguia ganhar a vida sem depender de ninguém e se podia aperceber-se de diferentes contornos da vida indo ver o que se passava noutras partes², foi trabalhar para Itália, como cozinheiro, jardineiro e por fim empregado de mesa. Foi essa experiência que lhe serviu de inspiração para um dos seus filmes: *Dincolo de calea ferata* [Para lá dos carris], 2016. De regresso a Bucareste, fez a prova de acesso da Academia de Teatro e dos Filmes (ATF), no sector realização, mas chumbou.

O ano seguinte foi muito importante para ele, porque viveu a sua primeira experiência marcante num local de rodagem: «Nessa época fui assistente de Dan Pita, na sua longa-metragem *Omul zilei* [O homem do dia], porque tinha sido admitido numa universidade privada onde ele era meu professor. Creio que essa foi uma grande oportunidade para mim. Comecei por carregar cabos, depois tornei-me assistente de realização responsável pelos figurantes.»³

Depois de um primeiro ano na Faculdade (privada) de Filme e de Televisão da Universidade Média, tentou de novo o acesso à Academia de Teatro e dos Filmes (ATF), e conseguiu entrar, no sector realização de filmes – curso 1997-2001.

Um momento importante do percurso de Cătălin Mitulescu foi a realização da curta-metragem *Traffic* (2004). Depois de ter sido selecionada para o festival de Cannes, na secção dos jovens criadores (Cinéfondation), a par de duas outras curtas-metragens, *Traffic* ganhou a Palma de Ouro da curta-metragem. Esta distinção é muito importante, sobretudo no sistema de produção de filmes de autor. Um evento como Cannes oferece aos autores uma forma de validação, que tem como efeito captar a atenção de produtores e distribuidores do mundo inteiro. O financiamento de futuros projectos torna-se então bem mais fácil, graças a esse reconhecimento da profissão. Viver a experiência do festival de Cannes equivale a encontrar-se sobre uma gigantesca plataforma, na qual todos quantos trabalham no domínio do cinema se encontram, aprendem a conhecer-se e compram e vendem os filmes uns dos outros. Isso deu a Cătălin Mitulescu vontade de fundar a sua própria empresa de produção, Strada Film, a fim de poder ajudar outros cineastas romenos, que poderiam também aproveitar a sua rede de contactos.

Foi assim que ele se tornou co-argumentista e produtor de vários filmes, de diferentes realizadores, que foram premiados em festivais: a longa-metragem *Eu când vreau să fluier, fluier* [Se eu quiser assobiar assobio], de Florin Serban, 2010, as curtas-metragens *Muzica în sânge* [A música no sangue], de Alexandru Mavrodineanu, 2010 e *O zi buna de plaja* [Um bom dia de praia], de Bogdan Mustată. A produtora Strada Film desenvolve os seus projectos de ficção e também de documentário como *Toto si surorile lui* [Toto e as suas irmãs], de Alexander Nanău, 2014.

Os projectos em que o cineasta se implica (como realizador, co-argumentista ou produtor) têm frequentemente protagonistas que pertencem a subculturas ou a classes sociais desfavorecidas (lăutari – músicos de música tradicional –, jovens delinquentes, migrantes, ciganos). As influências dos bairros de Bucareste (Colentina-Voluntari) da sua infância são utilizadas para dar uma atmosfera pitoresca aos seus filmes. O realizador fala numa entrevista da sua relação com a música de *Para lá dos carris*: «nos sítios em que cresci, no bairro de Colentina, a música tradicional fazia parte da vida quotidiana. As pessoas votavam um culto ao lăutarul que as acompanhava nos momentos mais importantes das suas vidas, ou em ocasiões triviais em que ele era simplesmente chamado para vir tocar. Ainda ouço esse tipo de música.» Em *Como passei o fim do mundo*, uma sequência descreve um momento importante para a comunidade de um desses bairros de Bucareste (um bairro que não foi tocado pela arquitectura comunista). Trata-se de uma cerimónia pagã que tem lugar um ano depois do baptismo, durante a qual os lăutari e a sua música (acordeão, viola, canto...) são elementos essenciais e constroem a atmosfera.

¹ Mihai Fulger, «Cătălin Mitulescu: Filmul spectacol si business» [Filme, espetáculo e negócios], entrevista incluída no livro de Mihai Fulger, «Noul Val» in cinematografia romaneasca [A «Nova Vaga» na cinematografia romena], editora ART, coll. Forum, Bucareste, 2006; acessível online: <https://mihai Fulger.wordpress.com/2012/05/11/catalin-mitulescu-filmul-spectacol-si-business/>

² Ana-Maria Onisei, entrevista com o realizador Cătălin Mitulescu: «Ajunsesem un fel de șef de sală într-un restaurant din Italia» [Fui uma espécie de chefe-de-sala num restaurante em Itália] publicada em *Weekend Adevărul*, em 12-14 de Setembro de 2014; acessível online: http://adevarul.ro/cultura/arte/interviu-regizorulcatalin-mitulescu-ajunsesem-fel-desef-sala-intr-un-restaurant-italia-1_541536cf0d133766a81dd587/index.html

³ Mihai Fulger, «Cătălin Mitulescu: Filmul spectacol si business» [Filme, espetáculo e negócios], entrevista incluída no livro de Mihai Fulger, «Noul Val» in cinematografia romaneasca [A «Nova Vaga» na cinematografia romena], editora ART, coll. Forum, Bucareste, 2006; acessível online: [https://mihai Fulger.wordpress.com/2012/05/11/catalin-mitulescu-filmul-spectacol-si-business/](https://mihai Fulger.wordpress.com/2012/05/11/catalin-mitulescu-filmul-spectacol-si-business/com/2012/05/11/catalin-mitulescu-filmul-spectacol-si-business/)

FILMOGRAFIA

Curtas-metragens

Bucuresti-Wien, 8-15 [Bucareste-Viena] (2000)

17 minute întârziere [Dezassete minutos de atraso] (2002)

Trafic (2004)

Long-métrages

Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii [Como passei o fim do mundo] (2006)

Loverboy (2011)

Dincolo de calea ferata [Para lá dos carris] (2016)

COMO PASSEI O FIM DO MUNDO

na filmografia de Cătălin Mitulescu

PREOCUPAÇÃO CONSTANTE

Como passei o fim do mundo é a primeira longa-metragem do realizador Cătălin Mitulescu. Em 2016 o realizador já havia escrito e realizado duas outras longas-metragens, *Loverboy* e *Para lá dos carris*.

A estreia mundial do filme teve lugar no festival de Cannes, na secção *Un certain regard*, na qual a actriz Dorotheea Petre recebeu o prémio de interpretação feminino. O filme foi proposto pela Roménia para melhor filme de língua estrangeira aos Oscars de 2007. A longa-metragem é uma coprodução romeno-francesa e teve a oportunidade, quando ainda estava em fase de desenvolvimento do argumento, de ser apoiado pelo realizador norte-americano Martin Scorsese, que Cătălin Mitulescu conhecera em Cannes, em 2004⁴. Martin Scorsese contactou o realizador alemão Wim Wenders e ambos decidiram ajudar a que o filme pudesse ser realizado. Uma tal prova de confiança da parte de realizadores tão consagrados pode considerar-se essencial para um primeiro filme. Em 2005, Cătălin Mitulescu ganhou o prémio NHK/Sundance, que é conferido aos cineastas em função do filme precedente, com vista a apoiar um projecto em desenvolvimento.

O filme inclui escolhas estilísticas, temáticas e motivos visuais que o autor utilizará nos seus projectos ulteriores (ver, O autor). Por exemplo, o motivo da linha de caminho-de-ferro sobre a qual vemos Eva e Andrei passar um dia durante as suas férias de Verão é de novo explorado em *Para lá dos carris*. Ou ainda momentos durante os quais as personagens cantam (Eva toca viola e canta) existem também em *Para lá dos carris*, quando a protagonista canta num casamento. Em *Loverboy*, as personagens são também adolescentes, e o crítico Andrei Gorzo sublinha que *Loverboy* pode ser classificado na categoria das elegias «Verão-irrepetível-da-juventude-quando-tudo-o-que-é-puro-ainda-não-foi-corrompido»⁵. Cătălin Mitulescu desenvolve igualmente propostas ligadas à decoração que já explorou em exercícios anteriores: «realizei

Ao meio-dia, uma curta-metragem cuja acção se passava no bairro Colentina, onde em seguida filmei Como passei o fim do mundo. (...) Até fiz ver essa curta-metragem ao cenógrafo do filme, Daniel Răduță. Era a história de um miúdo sentado todo o dia ao sol e que, não tendo nada para fazer, se apaixona por uma rapariga.»⁶ De certo modo, tratava-se então de um primeiro esboço do universo de Como passei o fim do mundo.

Um primeiro filme é também uma referência pessoal. Por exemplo, neste filme Cătălin Mitulescu escolheu representar um período que viveu tendo a mesma idade que Eva: «senti a necessidade de fazer um filme sobre a minha geração. Estava repleto dessa época, pelo que fiz um filme baseado nas minhas recordações e as minhas emoções pessoais, que eram também as da minha equipa. Todos tínhamos sentido a necessidade de voltar atrás e encontrar-nos nesse período, para compreendermos de onde vínhamos. Este filme é, de certo modo, a minha confissão, a nossa confissão. E como é o meu primeiro filme, é também uma maneira de me exprimir, de me contar e, através de mim, tento contar toda uma geração. Este foi o meu conceito principal.»



Da esquerda para a direita, o realizador Cătălin Mitulescu com Cristian Văraru (Andrei) e Valentin Popescu (o professor de música na escola profissional), no local de rodagem, o pátio da escola profissional.



Da esquerda para a direita, Cristian Văraru (Andrei) e o realizador Cătălin Mitulescu, no local de rodagem, o pátio da escola profissional.

⁴ <http://www.sfarsitulunii.ro/index.swf>

⁵ Andrei Gorzo – «Poezia lui Mitulescu – Loverboy», Outubro 2011, na revista Dilema Veche; acessível online aqui: <http://agenda.liternet.ro/articol/14101/Andrei-Gorzo/Poezia-lui-Mitulescu-Loverboy.html>

⁶ Mihai Fulger, «Cătălin Mitulescu: Filmul spectacol si business» [Cătălin Mitulescu: Filme, espetáculo e negócios], entrevista incluída no livro de Mihai Fulger, "Noul Val" in cinematografia romaneasca [A «Nova Vaga» na cinematografia romena], editora ART, coll. Forum, Bucureste, 2006; acessível online: <https://mihaifulger.wordpress.com/2012/05/11/catalin-mitulescu-filmul-spectacol-si-business/>

FILIAÇÕES

A BRINCADEIRA DAS CRIANÇAS COM O MALUQUINHO DA ALDEIA

Na época em que Cătălin Mitulescu era um jovem cinéfilo em embrião (ver O autor), podiam ver-se na Roménia filmes como Dodes'kaden (1970, Akira Kurosawa) e Atunci i-am condamnat pe toți la moarte [Então condenei-os todos à morte] (1972, Sergiu Nicolaescu). Estes dois filmes influenciaram o realizador a ponto de este introduzir Bulba, o maluquinho, como uma personagem muito singular que vai dar contornos àquela comunidade, à atmosfera que dela emana...



Roku-cham e as crianças da descarga de Dodes'kaden (1970, Akira Kurosawa)



Então condenei-os todos à morte (1972, Sergiu Nicolaescu)



Como passei o fim do mundo (2006 - Cătălin Mitulescu)

FILIAÇÕES

A FAMÍLIA REUNIDA À VOLTA DA MESA, NO CINEMA ROMENO

Os pais e os filhos reunidos à volta da mesa: no cinema romeno dos anos 2000, essa situação quotidiana é rica em tensões e em conflitos mais ou menos larvares. O fosso geracional traduz-se por expectativas dos pais a que os filhos não podem corresponder. Os pais estão confinados ao seu mundo, «sabem como as coisas são e como deveriam ser», têm uma atitude de superioridade em relação aos seus filhos, e mostram-se incapazes de se abrir aos seus sentimentos e às suas emoções. Mesmo quando se trata de uma família mais jovem, como em *Terça-feira depois do Natal*, por trás de um comportamento alegre, há um pai que se impõe, mantendo as coisas sob controlo, e uma mãe que se resigna, para o bem da família.

Como passei o fim do mundo é o exemplo mais clássico entre os filmes citados, no que respeita à escolha do enquadramento e da construção de uma sequência. Alguns planos abertos permitem ao espectador ver todos os membros da família reunidos na cozinha; e a sequência inteira é composta por muitos grandes-planos (os rostos das personagens que estão a falar, etc.). Os filmes dos outros realizadores da Nova Vaga romena não cortam assim a sequência numa multitude de planos, antes fazendo uma nova tradição, que consiste na utilização de planos longos e abertos.



Como passei o fim do mundo
(2006 – Cătălin Mitulescu)



Quaro meses, três semanas e dois dias
(2007 – Cristian Mungiu)



Felícia, antes de tudo
(2009 – Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf)



Terça-feira depois do Natal
(2010 – Radu Muntean)

TESTEMUNHOS

MARIUS PANDURU, DIRECTOR DE FOTOGRAFIA

«Para Como passei o fim do mundo, fui muito neutro, evitei distorcer ou desnaturar a luz ou a cor. Era a vontade de Cătălin, que nos disse: «Não quero um filme que mostre o período de Ceausescu através de uma estética dominante – solução mais à mão de semear –, não, isto deve ser quase uma coisa feérica, porque foi o que eu senti e é deste modo que me lembro da minha infância.» Não havia necessidade de intervir na imagem, porque os locais em que rodámos eram bastante coloridos – nomeadamente um local com ervas, árvores, etc. E os interiores eram mais neutros porque eram apartamentos de paredes brancas, apenas com alguns tapetes. O único local em que tive de intervir foi a escola, onde tive de criar uma luz um pouco mais fria, porque, sinceramente, nas minhas lembranças, era assim – chegávamos à escola de manhã, estava escuro e havia frio lá fora: neste caso pode dizer-se que foi uma intervenção subjectiva. Cătălin, por exemplo, não trabalha nunca a partir da planificação. Ao chegar ao local de rotação, no décor, ele começa a ensaiar com os actores e temos de ser rápidos e encontrar soluções para qualquer que seja a situação. Trabalhar deste modo é muito exigente. Por outro lado, certas coisas imprevistas que acontecem durante a rotação podem acabar por ajudar bastante a história. Quando se trabalha estritamente a partir da planificação, não nos damos conta de que chove lá fora, por exemplo, e que uma bela sombra se está a formar num certo local. Existe, portanto, uma vantagem neste estilo bruto, mas isso não funciona nas grandes produções, nas quais se depende de vedetas que são pagas à hora.»⁷

DOROTHEEA PETRE, ACTRIZ

Jornalista – O sorriso de Como passei o fim do mundo é construído ou é mesmo teu?

Dorotheea Petre – Faz parte da personagem, é um atributo dessa personagem. É o sorriso de Eva Matei. Quando se é actriz, compreende-se o que é a técnica de construção de um papel. E de facto é disso que se trata. De muita técnica. Isso tem muito a ver com o modo como assumimos a personagem, como a construímos. Há etapas a seguir. Os actores exercem uma profissão como qualquer outra, a qual tem também as suas próprias ferramentas.

Jornalista – Como foi filmar naquele espaço?

Dorotheea Petre – Filmámos na periferia de Bucareste, nos velhos bairros que mantiveram a aparência que tinham antes, sob Ceausescu. As casas mantiveram-se parecidas, não há novas construções. É muito agradável representar na rua. Uma coisa é representar num estúdio, outra é fazê-lo na rua. O contacto com o que está à volta conta muito. É um bairro verdadeiro, não é como um estúdio. E isso dá-te alento.⁸

⁷ Gabriela Filippi, Andrei Rus – «Despre imaginea de film cu Marius Panduru» [Sobre a imagem de um filme com Marius Panduru], – entrevista com Marius Panduru publicada na revista Film Menu, n.º 11, Junho 2011 <https://filmmenu.wordpress.com/2014/09/30/interviu-marius-panduru/>

⁸ Ioana Calen – Dorotheea Petre: «Mi s-a spus de multe ori ca n-am talent» [Disseram-me muitas vezes que eu não tinha talento] – entrevista com a actriz Dorotheea Petre publicada em 12.12.2006: <https://www.9am.ro/stiri- revista- preseii/2006-12-12/dorotheea-petre-mi-s-a-spus-de-multe-ori-ca-n-am-talent.html>

CĂTĂLIN MITULESCU, REALIZADOR

«Pensei em Dorotheea Petre desde a preparação de Ryna. Depois de ler o guião, disse a Ruxandra Zenide que ela estava com muita sorte. Disse-lhe para vir à Roménia para fazer o filme e vi que Ryna andava pelos corredores da UNATC, à espera. Aconteceu que Dorotheea demonstrou a medida de todo o seu talento nesse filme e mais do que isso, mostrou aquilo de que era capaz. Desde esse momento até lhe dar o papel em Como passei o fim do mundo foi apenas um passo. Tentei que Eva tirasse o maior partido possível do que ela é; ao mesmo tempo ela compreendeu bem a personagem e fez algo muito simples e natural, mas também atraente e forte. Além disso fez o papel de uma estudante do 11.º que faz um triângulo com dois actores não-profissionais que eram de facto estudantes do secundário.»⁹

«Mesmo tendo havido entre mim e Bălănescu momentos durante os quais nos entendemos perfeitamente, houve outros em que as coisas não funcionaram tão bem. E foi aquilo de que eu mais gostei, porque houve um choque de sensibilidades e viemos a reencontrámo-nos, algures. Para Como passei o fim do mundo, não precisávamos de uma música lamechas, nem de uma música que despertasse a nostalgia ou que induzisse certas emoções. E nem sequer posso dizer que a música funcionou da mesma maneira em todas as sequências nas quais a inserimos. Ela reagia cada vez de uma maneira diferente. Refiro-me estritamente à música que foi composta para o filme. Há sequências que não desencadeariam a mesma emoção sem essa música. Há sequências para as quais Alex me compôs a música, mas ao ver que elas me agradavam tal como eram – íntimas, com uma emoção contida, ou pelo contrário explosivas – acabei por não utilizar a música que estava inicialmente prevista. Nunca senti a necessidade de reforçar uma cena com a música, de esperar que a música viesse elevar uma sequência aos píncaros. A música é uma ferramenta pela qual criamos, pela qual nos exprimimos, e é por isso que ela me agrada muito, mas isso não significa que eu utilize a música sempre, em todos os meus filmes.»¹⁰

⁹ Mihai Fulger, «Cătălin Mitulescu: Filmul spectacol si business» [Cătălin Mitulescu: Filme, espetáculo e negócios], entrevista incluída no livro de Mihai Fulger, «Noul Val» in cinematografia romaneasca [A «Nova Vaga» na cinematografia romena], editora ART, coll. Forum, Bucareste, 2006; acessível online: <https://mihai Fulger.wordpress.com/2012/05/11/catalin-mitulescu-filmul-spectacol-si-business/>

¹⁰ Gabriela Filippi – «Regizorii români despre muzica de film» [Os realizadores romenos sobre a música de filme] uma série de entrevistas, das quais uma com Cătălin Mitulescu, publicada na revista Film Menu, n.º 2, Outubro 2009, acessível online: <https://filmmenu.wordpress.com/2011/10/09/ancheta-regizorii-romani-despre-muzica-de-film-4/>

CAPÍTULOS DO FILME



1. Lalilu tem um sonho no qual Ceausescu lhe dá um queijo redondo, para depois lho tirar porque descobre que a criança tem um dente de leite.



2. Genérico inicial do filme



3. O caminho para a escola, em que Vomică parte o busto de Ceausescu.



4. Lali sonha que está num submarino, graças ao qual leva os habitantes do bairro para os países estrangeiros.



5. Por se manter em silêncio e por Vomică se esquivar, Eva assume a responsabilidade pelo busto de Ceausescu. É expulsa da secundária de Balsicescu.



6. Lali adoece.



7. Andrei muda-se para o bairro e repara em Eva. Ambos vão para a escola profissional. É o seu primeiro dia. Lali visita Andrei e regressa trazendo um presente da parte de Andrei: um vinil.



8. A cerimónia pagã (ligada ao baptismo da criança) do Tăierea motului é motivo para uma festa no bairro: todos interagem com todos, Eva dança com Vomică, que lá foi apesar de o seu pai não ter sido inicialmente convidado.



9. Andrei e Eva falam-se pela primeira vez: ele ajuda-a a fazer o trabalho manual dela no ateliê da escola.



10. Oase e Andrei batem-se no pátio da escola, pelos bonitos olhos de Eva.



11. O professor de música ensaia com a turma da escola profissional para a festa de fim de ano.



12. A festa de fim de ano da escola profissional; o espectáculo.



13. Em férias. Vomică está triste. Eva e Andrei tornam-se amigos e vão juntos para a via-férrea.



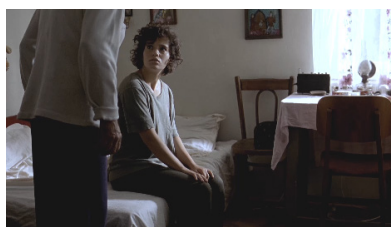
14. Nucu é apanhado a atravessar o Danúbio a nado. Titi, seu pai, é preso.



15. Eva leva bolos a Andrei e ambos se preparam para a sua expedição ao Danúbio.



16. Vomică aborda Andrei e implica com ele. Eva e Andrei preparam-se intensamente para a sua evasão para fora do país. Lali e os seus amigos espiam-nos.



17. Vomică foge de casa e Eva é castigada.



18. A polícia vem a casa de Andrei, o que precipita a fuga para o Danúbio, com Eva. Saltam para um comboio de mercadorias. Lali vê a sua irmã partir e tenta suicidar-se com o ferro de engomar.



19. Eva volta atrás com a sua decisão quando já está a nadar, e regressa a casa. Lali tenta suicidar-se de novo, mas Bulba salva-o de se afogar.



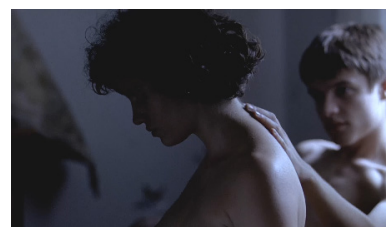
20. Lali interessa-se pelo anúncio feito na escola: apresenta-se uma ocasião de cantar para Ceausescu, e ele pensa num plano para o derrubar do poder.



21. Eva desiste da escola e vai trabalhar com Florica, que fabrica apitos.



22. Fragmentos da vida dos dois irmãos: Lali trabalha para a concretização do seu plano; Eva recebe uma encomenda de Andrei, que está no estrangeiro. Lali mastiga uma pastilha elástica de Andrei e sonha que está a fazer imensos balões de pastilha elástica com os seus amigos.



23. Eva e Vomică retomam contacto: Vomică mostra a Eva o seu novo apartamento e os dois acabam por fazer amor. Lali prepara-se para o encontro com Ceausescu.



24. A revolução começa, e Ceausescu é apeado do poder: Lali aparece na televisão e crê que o seu plano triunfou. Eva vê Vomică pela última vez.



25. Lali, rodeado pelos seus amigos do bairro, mete uma carta para Eva no marco do correio da rua. Ela agora trabalha num barco de cruzeiro. Lali descreve-lhe a sua nova vida na escola e conta-lhe como foi visitar o túmulo de Vomică, que morreu como um herói durante a revolução.



26. Genérico final.



32' 22"



34' 50"



35' 16"

QUESTÕES DE CINEMA

MÚSICA – O MODO CONVENCIONAL

No decorrer da festa do Tăierea motului (a cerimónia pagã ligada ao baptismo da criança), o acordeonista e o violoncelista que actuam ao vivo ajudam a esboçar o retrato de um acontecimento feliz da vida do bairro, contexto propício para Vomică, que tenta reconciliar-se com Eva. A música, cuja fonte no interior da acção do filme aqui se releva, reveste o seu papel convencional, o de tornar as pessoas felizes, ajudá-las a comunicar e a exprimir a sua alegria através da dança. A música e a dança participam, tradicionalmente, em todos os acontecimentos organizados a propósito dos momentos importantes da vida das pessoas: neste caso, as «Horele» romenas (a «hora» é uma dança de grupo, rápida, que as pessoas praticam em círculo). Quando a situação evolui e os pares se põem a dançar juntos (ver Diálogo entre filmes da Colecção CinEd), aparece um outro papel clássico da música e da dança nos filmes: o de criar uma aproximação romântica entre as personagens!

O BURLESCO OU A SINGULARIDADE POÉTICA

Quando Andrei chega ao ateliê da escola e ajuda Eva a limpar as suas peças mecânicas – trabalho que ela tem de ter pronto no dia seguinte – os novos colegas olham-nos com um ar entendido. O ritmo dessa sequência é dado pela montagem (20 planos curtos entre 36:41 e 37:53), e o realizador acrescenta-lhes ainda um aspecto: uma música jovial. Essa peça musical acrescenta doçura e inocência à cena, sublinhando a tensão que existe entre Eva e Andrei – amorosa, no fim de contas. Esse momento é simultaneamente burlesco e poético, porque os novos colegas que os observam pela janela são divertidos para os espectadores, mas irritam Eva e Andrei. A música cria uma atmosfera agradável e delicada, que o espectador vai sentir ao ver a cena, o que o ajudará a ter empatia com o que se passa no ecrã. Além disso, a música dessa cena prepara a cena seguinte: a da luta dos dois rapazes no pátio da escola. Depois de ter assistido a momentos da vida dessa aluna do secundário, dirigida de modo a transmitir doçura e delicadeza – efeitos poéticos, quiçá românticos –, a música pára subitamente para criar um momento de espanto. O espectador é apanhado de surpresa, pois não viu vir a cena da luta entre os rapazes – cena rica em acção – em contraponto com a cena precedente. O efeito de contraste é um outro tipo de efeito obtido por Cătălin Mitulescu ao juntar música em pós-produção (ver Testemunhos).



37' 27"



VIVER NUM ESTADO DE GRAÇA

Por vezes, a música provém de uma fonte que faz parte da acção do filme, como a voz das personagens ou os sons dos instrumentos musicais que elas utilizam. O filme esconde uma atmosfera especial, e o modo como as personagens cantam, tocam música ou interagem nesses momentos revela as suas particularidades. Tais cenas têm lugar em casa, quando Lali se diverte a tocar guitarra e Eva começa a tocar por sua vez e a cantar-lhe uma canção, ou ainda quando ela ouve o vinil que Andrei lhe ofereceu.



1 h 17' 17"



26' 15"

Assim, a cerimónia, que tinha tudo para ser enfadonha e afectada, revela-se uma experiência positiva durante a qual os alunos e o público começam a reagir à música e a ter prazer, contrariamente aos momentos durante os quais o director lhes fala.



41' 3"



43' 9"



44' 21"

As canções que os alunos aprendiam de cor para as festas da escola, sem pensar no que diziam nem no que sentiam, representam uma parte importante da cultura dessa geração que foi educada pelo comunismo. Dado que o aparelho de Estado utilizava a propaganda em todas as formas de expressão e de representação possíveis, as canções e os poemas das festas de fim de ano não faziam excepção. «Três cores» era o hino oficial da República Socialista da Roménia de 1977 a 1989 (música composta por Ciprian Porumbescu). Mas «O nosso país» não é uma canção oficial. É a escolha do professor da escola profissional – certamente a figura representativa da autoridade mais anticonformista deste filme. A sua liberdade de espírito é mostrada pela sua maneira de estar com os alunos (muito descontraído, convidando os alunos ao diálogo, discurso recheado de pequenas piadas), pelo seu modo de vestir (com óculos de piloto), mas também pela escolha dessa canção de conotação patriótica, pela qual eles começavam as suas horas de aulas. Uma canção originária de um espaço de liberdade – a música folk – e não de um espaço de propaganda. A canção foi composta em 1979 por Nicu Alifantis, a letra é de Nicolescu (numa tentativa de imitar o poeta romeno Nichita Stănescu, que fazia parte do movimento neomodernista romeno entre 1960 e 1970).

ELEMENTOS NARRATIVOS ESPECTACULAR VERSUS ANTIESPECTACULAR

MENOS DRAMA

Os filmes construídos sobre a base de narrações desdramatizadas nascem por oposição ao drama clássico. Nas narrações clássicas, os diferentes momentos da história conectam-se de maneira lógica, fazem todo o sentido e apresentam aspectos importantes da personalidade das personagens – tudo é claro para o espectador. Os pequenos gestos raramente são deixados de lado, porque servem para fazer avançar a intriga; tudo é feito para que o espectador possa compreender tudo, para que ele se prenda à história e às personagens.

O fosso entre as gerações – Eva que abandona a escola, o facto de o pai de Nucu não querer que o pai de Ceausica venha ao seu jardim, Eva e Andrei a nadar no Danúbio com uma grande possibilidade de serem detidos, Eva e os vizinhos que vêem Lali na televisão em plena praça em que começa a revolução, a morte de Vomică ou ainda Ceausica que enlouquece – todos estes fios narrativos têm um grande potencial, e podiam tornar-se os conflitos «picantes» de grandes dramas. Um filme clássico feito ao estilo dos estúdios de Hollywood teria explorado ao máximo estes momentos narrativos, a fim de estimular a atenção e a tensão do espectador. Por exemplo, para mostrar ao espectador que Eva e Andrei não são detidos, o argumentista e o realizador poderiam ter escolhido mostrar planos mais abertos dos guardas da fronteira, talvez mesmo de um ponto de vista subjectivo, e depois mostrar o efeito sobre o rosto de Eva e de Andrei: o medo. E até ao momento em que eles tivessem finalmente conseguido atravessar, passariam por muitos outros momentos angustiantes. Algumas destas pequenas acções não são necessariamente vocacionadas para mudar a vida das personagens. Por exemplo, quando Andrei toca nos peitos de Eva, no comboio, os dois não se beijam e não irão nunca desenvolver uma relação amorosa. O realizador escolhe pôr o acento tónico sobre a pureza e a liberdade dos dois irmãos nesse período de antes da morte de Ceausescu, e não construir um filme grave, com momentos dramáticos «fortes». Quando Eva vai para a escola profissional, um dos seus colegas acolhe-a dizendo: «Bem-vinda à prisão.» Mas o realizador e o argumentista decidiram não nos mostrar a que ponto pode ser horrível a vida num tal local. Decisões deste género têm uma verdadeira influência em termos de desdramatização na narração de um filme.

UM FILME SOBRE O FACTO DE CRESCER

O filme abre com Lali a arrancar um dente, ajudado pela irmã. A relação entre Lali e Eva é muito importante, sobretudo para Lali: a sua irmã desempenha um papel de iniciadora em diferentes aspectos da vida dele. Por seu lado, Lali é testemunha do processo de maturação da sua irmã. Em muitos momentos do filme, Lali é um observador atento da vida de Eva. Ele nota quando ela está emocionada (porque Vomică partiu o busto de Ceausescu), mira-a durante a festa, quando Vomică dança amorosamente com ela (o realizador mostra-o a observar, enquanto mastiga uma talhada de melancia) e espia os encontros dela com Andrei junto com os seus amigos. Um momento muito cândido é aquele em que Lali tenta suicidar-se porque a irmã fugiu. A sua mãe pergunta-lhe o que é que o preocupa, mas ele guarda para si o segredo da fuga da irmã. Os irmãos ouvem música juntos e são cúmplices em pequenos nada da vida quotidiana.

No princípio do filme, Eva estuda na melhor escola secundária de Bucareste, tem uma relação convencional com Vomică, um bom rapaz, seu vizinho e colega de turma. Por assumidamente não querer fazer compromissos, é enviada para uma escola profissional, assim ficando separada do seu namorado. Aprende a conhecer-se melhor fazendo várias coisas: acaba por decidir não fugir do país, depois de se ter preparado para tal, e no preciso acto da fuga. As preparações foram igualmente pretexto para desenvolver uma relação ambígua com Andrei: brincando sobre os carris do comboio ou despiendo-se para se besuntarem de óleo antes de imergirem na água gelada. Eva não tem medo de iniciar a sua vida sexual com Vomică, nem de desistir da escola. Todas estas «primeiras vezes» são marcos na sua rota para a idade adulta.

ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA

UMA BRIGA POÉTICA

O **contexto** narrativo do filme. A briga entre os rapazes está ao rubro, em pleno pátio da escola. Uma briga isolada, que começou entre Oase («Os» em romeno) e Andrei, por uma rapariga – Eva –, acaba por se transformar numa briga geral. O professor de música também se atira lá para o meio, para acabar com a luta.

Descrição. É um plano aberto, que permite que o espectador veja o que se passa a partir de uma certa distância. O sol queima. A parte superior do fotograma é muito dinâmica: a acção é tão intensa que se impõe mesmo a uma nuvem de poeira no ar. O rapaz à esquerda recompõe-se do último murro que levou e prepara-se para ser ele a dar o próximo. A maior parte dos rapazes são envolvidos na confusão, aglutinados uns contra os outros, numa forma de pirâmide. O professor de música, maior do que a maioria dos rapazes, fica encurralado no meio do campo de batalha. Um rapaz à direita salta por sobre os outros. As raparigas observam o espectáculo. Uma outra personagem faz a ligação entre o fora de campo e o campo (fora da imagem e na imagem): caminha precipitadamente, trazendo qualquer coisa na mão (à direita da imagem).



38' 28"

O espírito da juventude. Esta luta é um exemplo perfeito do tipo de acções que as personagens adolescentes cometem nos filmes, sem haver uma razão especial para agirem assim, ou sem darem um tempo para pensar nas consequências. O espírito da juventude é geralmente representado como sendo dinâmico, à procura de diversas situações «explosivas» nas quais poderá meter-se, com a simples intenção de fazer experiências e viver «a fundo». Do mesmo modo, existe uma representação do instinto tribal: a pertença a um grupo que se manifesta por fazer o que toda a gente faz – «vá lá, pá; deixa-me dar um murro!», diz uma voz.

É coisa de rapazes. As raparigas observam tranquilamente o que se passa. Nenhuma delas tenta parar com aquilo metendo-se pelo meio, nem tenta entrar na briga. É um dos lugares-comuns respeitante à diferença entre rapazes e raparigas: os rapazes brigam, as raparigas não. Os rapazes são imaturos e não têm medo de nada, as raparigas são mais maduras, mais tranquilas e fazem melhores escolhas na vida.

Nostalgia. É quase impossível não reparar no incrível pôr do Sol deste fotograma. Esta imagem com rapazes a brigar é muito poética, em função do contraste que existe entre a acção e as escolhas estéticas da realização. A luz é quente e podem observar-se os raios de Sol por entre a poeira. O modo de filmar que o realizador Cătălin Mitulescu e o director de fotografia Marius Panduru (ver Testemunhos) escolheram é em parte decorrente do modo como o realizador lembra esse período da sua vida (ver O autor), o qual é particularmente delicioso.

ANÁLISE DE UM PLANO

UMA HISTÓRIA CONTADA POR OLHARES

Contexto. Vomică ama muito Eva e quer fazer as pazes com ela. O pai dele entra na festa para a qual não foi convidado e assim se encontra numa situação penosa, mas Eva ignora Vomică. A mãe de Eva tenta convencer a filha a aproximar-se de Vomică, por querer agradecer ao pai do rapaz os favores que já lhes fez e outros que possam seguir-se. Para ela, a relação entre a sua filha e Vomică é muito recomendável numa sociedade que transforma as pessoas em escravos, sem lhes dar alternativas (os medicamentos de Lali só podem obter-se graças à intervenção de Ceausica, que está bem relacionado com o sistema; mas Ceausica é nesta situação apenas um pai que quer ver o seu filho em paz).



Fig.1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Aos 31 minutos o realizador decide introduzir um plano de 18 segundos sem nenhum diálogo, no qual podemos ver as interações entre Eva, Vomică, o pai de Vomică e a mãe de Eva. As personagens são colocadas em diferentes lugares na imagem. Em primeiro plano, do lado direito do enquadramento, vemos Eva, que come atentamente uma fatia de melancia (fig. 1). Eva está situada em amorce, a sua imagem não está focada. Amorce é uma técnica utilizada em fotografia e no cinema, pela qual o realizador põe parte de uma pessoa ou de um objecto (Eva, neste caso) situada em primeiro plano na imagem (cortada pelo enquadramento), para dar profundidade a esta. Sobre o lado esquerdo do enquadramento, sempre em primeiro plano e em amorce, podemos ver o lenço na cabeça de uma mulher, uma personagem secundária, sentada à mesa, ao lado de Eva. Vomică está em segundo plano, sentado à mesa com o seu pai, em frente de Eva. Pelo modo como decide enquadrar Vomică e pela sua decisão de se concentrar sobre o rosto do jovem, o realizador convida-nos a observar Vomică a olhar fixamente para Eva (fig. 1). Depois, o plano torna-se dinâmico: a câmara afasta-se do olhar de Vomică para seguir o seu pai, Ceausica, que estava sentado ao lado dele. Ceausica levanta-se lançando sobre Eva um olhar rápido mas intenso, permanecendo os cabelos desta em amorce em primeiro plano do enquadramento (fig. 2). A câmara segue docemente Ceausica, que vemos a fazer um brinde com um dos convidados, que acaba de erguer o seu copo (fig. 3) quando ele se aproxima. Eva continua em amorce em primeiro plano (do lado esquerdo da imagem) e a seu lado podemos desde agora ver a sua mãe, que está à mesa com as costas voltadas para a câmara. Depois Ceausica sai de campo (para fora do enquadramento, portanto fora do que se vê no ecrã). A câmara concentra-se então sobre a mãe de Eva, que volta o rosto para a jovem, com um ar insatisfeito (e damo-nos conta de que ela seguiu Ceausica com o olhar). A mãe parece querer perguntar qualquer coisa a Eva, mas rapidamente desiste, porque Eva está concentrada na sua fatia de melancia (fig. 4). A câmara regressa ao ponto em que estava no início do movimento: o olhar de Vomică não mudou de direcção (fig. 5). A mãe de Eva levanta-se e sai também de campo, mas conseguimos ver a sua mão encostar-se docemente às costas da filha: parece precisar de ajuda no seu movimento, mas do que realmente se trata é de uma espécie de sinal para chamar a atenção da filha (fig. 6). Eva olha imediatamente para a mãe (fig. 7) e, quase no fim do plano, olha na direcção de Vomică. O realizador corta o plano nesse momento e cola, por intermédio da montagem, com o plano seguinte, que nos mostra um grande-plano do sorriso de Eva e do olhar que ela lança a Vomică.

Em apenas 18 segundos temos muitas informações a respeito das relações entre as personagens. O realizador decidiu claramente dá-las a ver ao espectador. As personagens não comunicam verbalmente, e o fundo sonoro musical é o da festa em que eles participam – uma música que não cria qualquer emoção particular nas personagens. Eva está sem dúvida nenhuma no centro da atenção deste plano, mesmo quando não conseguimos ver o seu rosto: todas as personagens cujo olhar vemos estão em relação com ela e com o seu modo de estar no mundo, tão atraente e independente. A perspectiva da câmara (o local a partir do qual ela filma) não é a de nenhuma das personagens envolvidas no plano. A câmara está situada atrás das costas de Eva, e tal poderia ser considerado como uma perspectiva de observação objectiva, com um interesse evidente pela captura das tensões entre as personagens. A câmara abandona os pais sempre que estes decidem afastar-se do ponto crucial que constitui a relação entre os dois adolescentes. Vomică gosta muito de Eva e quereria retomar uma relação com ela. O pai de Vomică veio à festa e colocou-se numa situação ridícula, mas Eva ignora o filho dele. A mãe de Eva tenta aproximá-la de Vomică, porque quer, ao fazê-lo, agradecer Ceausica pelos favores já concedidos e pelos que virá a conceder. Para ela, a relação entre a filha e Vomică é uma boa coisa, um meio de fazer troca numa sociedade que escraviza as pessoas, apenas lhes deixando como alternativa desenrascar-se com os meios que têm à mão (ela só obtém os medicamentos para Lali graças à intervenção de Ceausica, que está bem relacionado com o sistema e que, por seu lado, gostaria de ver o seu filho feliz). O realizador cria uma sensação de espaço – apesar de o enquadramento ser fechado – graças ao modo como dispõe as personagens por estratos na imagem, graças aos olhares trocados entre as personagens, e pelos movimentos subtis da câmara que segue as personagens. Espaço que apreendemos como cheio de uma energia humana e carregado de uma tensão que é desmontada pelo sorriso da personagem mais relaxada entre todas: Eva.

Dois planos antes, tínhamos visto a mãe de Eva chamar a filha para ela se vir sentar ao lado dela à mesa – queria provocar uma reaproximação entre Eva e Vomică. O plano que liga estes dois momentos mostra Lali a comer uma fatia de melancia e a dançar alegremente. É um dos numerosos planos de Cătălin Mitulescu que não levam a narração para diante, mas que têm por finalidade ajudar a construir a atmosfera do filme, que se quer uma crónica dessa época, vivida por essas personagens.

ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

O imaginário tem um ar quase real (primeira sequência do filme, 0' a 2' 30")

Num filme construído num código cinematográfico clássico (como a maioria dos filmes de Hollywood, por exemplo Mamã, perdi o avião, de Chris Columbus, 1990) a sequência que abre o filme contém um primeiro plano geral que nos mostra o local em que a acção se irá passar. Este tipo de plano, chamado «plano de situação», é utilizado pelo realizador para dar ao espectador uma informação sobre o género de espaço no qual a acção se desenrola (em Mamã, perdi o avião, vemos um plano com a casa vista do exterior). Em Como passei o fim do mundo, o realizador decide não definir o espaço por um plano de situação clássico. O espectador entra de modo abrupto na atmosfera do filme, sem verdadeiramente saber onde a acção se passa (imagem 1).



imagem 1

É em geral na primeira sequência que o realizador escolhe dar ao espectador informações sobre a maneira como o seu filme vai funcionar. Por exemplo, pode querer criar uma tensão, a fim de atizar a curiosidade do espectador, ou até tentar capturar a essência de todo o filme – indo por vezes mesmo ao ponto de construir uma metáfora visual. O realizador Cătălin Mitulescu decide dar indícios sobre o período histórico durante o qual a acção se desenrola, recorrendo a roupas e a um décor específicos. Um espectador que consegue reconhecer estes elementos visuais próprios do período comunista romeno percebe imediatamente que se trata da época que precede 1989 – pelas fitas brancas que as estudantes usam nos cabelos, pelos seus uniformes (imagem 2), ou pelos retratos de Nicolae Ceausescu pendurados nas paredes (imagem 3).



Imagem 2 - 0' 17"



Imagem 3; 1' 20"

Dum ponto de vista estilístico, essa sequência tem pontos comuns com o resto do filme: por exemplo a luz de cena é a mesma – o director de fotografia tentou utilizar tanto quanto possível a luz natural (não há luzes artificiais a iluminar violentamente as personagens, para as evidenciar ou para fazer aparecer de modo muito visível pormenores, contornos de objectos, como poderia ser o caso num filme de convenção clássica). A tonalidade das cores vai do cinzento-azulado ao negro; são as mesmas que em múltiplas sequências do filme. Os movimentos da câmara são perceptíveis: treme um pouco.

É verdade que também podemos encontrar planos filmados à mão, no resto do filme. Mas aqui, podemos sentir melhor o facto de a câmara estar numa procura agitada. No primeiro plano (imagem 1), como noutros (imagem 4), as personagens olham directamente para a câmara, o que sugere que há talvez alguém por trás desta. Em Pedro, o louco (Jean-Luc Godard, 1965), as personagens olham para a câmara, e Marianne (Anna Karina) pergunta a Pierrot (Jean-Paul Belmondo): «Estás a falar com quem?», e ele responde «com os espectadores». É uma estratégia do realizador, pela qual ele lembra ao espectador que está a ver um filme e não a realidade. Jean-Luc Godard propõe-se deitar abaixo a «quarta parede». A arte moderna consiste em questionar a convenção artística e a tornar o espectador consciente do facto de que ele não vê senão uma construção. Em Como passei o fim do mundo, o facto de as personagens olharem para a câmara não significa que Cătălin Mitulescu deseje criar o mesmo efeito que em Pedro, o louco. Tal poderia ser material filmado por um amador que desejasse documentar a cerimónia, assim concitando a atenção das pessoas que filma. Sobre a banda sonora, através duma multitude de outras vozes, conseguimos ouvir a voz de uma criança que diz «vem aí a câmara! vem aí a câmara!», o que reforça a ideia de que há alguém a filmar o evento e que as personagens estão conscientes da presença desse operador de câmara.



Imagem 4 - 0' 43"



Imagem 5; 1' 48"

As personagens e os objectos têm um ar real, mas existe uma tal desordem nas acções e nas dinâmicas das personagens e tantas contorções visuais dos elementos, que rapidamente dizemos a nós mesmos que aquilo afinal pode bem não ser uma representação fiel da realidade – como na maioria das sequências deste filme. O retrato de Nicolae Ceausescu é caricatural, e os outros cartazes e retratos não estão afixados de forma precisa e rigorosa. Ora, durante uma cerimónia na qual era para participar o presidente Ceausescu, tudo estaria previsto, precisamente arrumado, e as crianças tanto como os adultos estariam dispostos harmoniosamente no espaço, e ter-se-iam comportado de forma bastante séria. É sabido que, quando o chefe de Estado anunciava uma visita a uma instituição, todo o edifício estava a brilhar como nunca, arrumado como se ninguém ali trabalhasse, todas as pessoas se comportavam exemplarmente, toda a comunicação se fazia por lugares-comuns e cheia de clichés: tudo era artificial. A cena que vemos aqui é, pelo contrário, extremamente viva, barulhenta, descontraída e natural. As crianças conduzem as operações, têm a coragem de se exprimir livremente, a brincar e sem constrangimentos. A relação com as figuras que representam a autoridade são em geral rígidas e formais, mas aqui as crianças não parecem impressionadas pela presença dos adultos à sua volta: Lali, por exemplo, prega uma partida aos amigos, fazendo um sinal obscuro com o dedo (imagem 5).

Toda a sequência está cheia de uma alegre agitação (igualmente sonora): as crianças falam de modo desordenado e livre. Têm a coragem de se exprimir de maneira caótica. Nenhuma outra sequência passada numa escola se parece com esta, porque a relação com a autoridade é em geral solene. Aqui, a personagem do presidente tem um aspecto cómico (imagem 6). A presença da polícia armada no meio das crianças é igualmente uma caricatura (imagem 7). Estes elementos afastam-se do seu referente imediato. Pertencem a um mundo oficial de protocolo rígido, mas encontram-se aqui colocados no seio de um universo infantil, com pessoas brincalhonas, com acções desordenadas. Este contraste cria um efeito cómico particular, irreal, característico de uma história inventada. Quando as pessoas se acalmam finalmente um pouco e a orquestra militar começa a tocar (imagem 8), vê-se um enorme queijo redondo – que normalmente deveria ser muito pesado mas que aqui parece muito leve. As observações do presidente («Como é que, camaradas, ele pode ainda ter um dente de leite? É incrível!»), e depois a sua batalha com Lali para ficar com o queijo (imagem 9) deixam o espectador a pensar que, em comparação com as outras cenas do filme, esta é uma cena fortemente subjectiva. Esta sequência fornece bastantes pistas ao espectador para que ele compreenda que se trata do sonho de uma criança.



Imagem 6 - 0' 29"



Imagem 7 - 2' 25"



Imagem 8 - 2' 05"



Imagem 9 - 2' 31"

O sonho de Lalilulu é um primeiro sinal subtil que anuncia uma perspectiva infantil e subjectiva, característica de todo o filme, em contraste com a dureza do contexto, com o trágico e a severidade de um sistema opressivo como o era o sistema político durante o período socialista na Roménia. Esta sequência dá o tom do filme, a atmosfera serena na qual o realizador decidiu contar a história. O filme contém duas outras sequências de sonhos: a do submarino (quando a comunidade do bairro se encontra num submarino conduzido por Lali e pelos seus amigos) e a que mete grandes balões de pastilha elástica (Lali faz um enorme balão com pastilha elástica, do tamanho de um balão de borracha, que depois voa para os céus).

O realizador faz algumas escolhas de enquadramentos através dos quais nos apresenta as personagens que vão aparecer ao longo de todo o filme, e cuja perspectiva define a primeira sequência. O realizador guia assim a atenção do espectador: há alguns grandes-planos de Lali só (imagem 10), depois com a sua mãe e a sua irmã (imagem 11), e também com os seus melhores amigos, Tarzan e Silvica (imagem 12).



Imagem 10 - 1' 53"



Imagem 11 - 1' 57"



Imagem 12 - 1' 51"

IMAGENS EM ECO – ESPIAR

Espiar, ver sem ser visto, é um procedimento frequentemente utilizado pelas crianças para aprender coisas e assim adquirir mais experiência. A curiosidade que anima o espectador de um filme poderia ser comparada com a de uma criança que descobre coisas novas.



O amigo de Lali a espiar no pátio de Andrei, que é novo no bairro (fotograma de Como passei o fim do mundo).



Miguel observa Luísa, escondido (fotograma de Uma pedra no bolso, Joaquim Pinto, 1988).



Imagem de Betsabé saindo do banho (Hans Memling, 1480), uma das primeiras evocações do voyeurismo na arte visual. Parece que no quadro original o rei David tinha sido pintado no topo do quadro, no canto esquerdo, a olhar Betsabé.

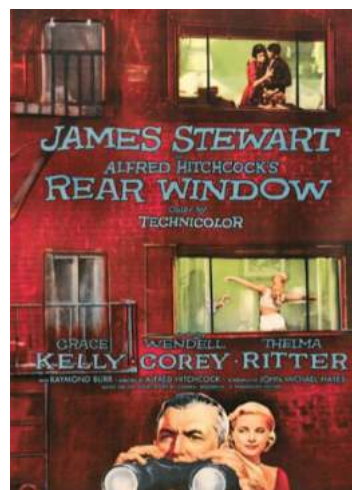


Fotografia de Edy Hardjo, que usou figurinhas representando super-heróis.

DIÁLOGO ENTRE FILMES DA COLECÇÃO CINED

REPRESENTAÇÃO DAS TENSÕES AMOROSAS EM
COMO PASSEI O FIM DO MUNDO E EM UMA PEDRA
NO BOLSO (JOAQUIM PINTO, 1988)

Os dois filmes têm em comum personagens jovens que fazem a experiência do primeiro amor. Miguel fica apaixonado por Luísa, uma jovem um pouco mais velha do que ele. Eva vive uma primeira relação com Vomică: ficam juntos, depois separam-se, reconciliam-se e vivem a sua primeira relação sexual. Pelo meio, Eva tem uma relação ambígua com Andrei – uma relação que nunca é explicitamente amorosa, mas de cujos indícios nos apercebemos. Os dois filmes têm estilos de realização diferentes e abordam as tensões amorosas de maneiras diferentes.



SEQUÊNCIAS EM QUE SE DANÇA

Cătălin Mitulescu filma a sequência da dança em três planos. No primeiro (imagem 1) podemos ver Eva e Vomică filmados em plano americano, ao fundo do enquadramento. No primeiro plano, há outras personagens a dançar (à esquerda), crianças que passam por ali, Bulba que sai de campo (à direita). Os dois outros planos são semiaproximados. A câmara aproxima-se dos dançantes e mostra de modo um pouco mais pormenorizado as suas trocas de olhares, as expressões dos seus rostos, o que eles sentem: Eva seduz e Vomică é seduzido (imagens 2 e 3).



Imagem 1 - 34' 53"



Imagem 2 - 35' 53"



Imagem 3 - 35' 19"

O modo como Catalin Mitulescu corta a acção em planos é próximo da dos filmes clássicos: montar primeiro o espaço da acção, depois aproximar-se das personagens para convidar o espectador a simpatizar com elas. O facto de muitas das personagens deste filme terem aguardado com esperança essa dança (ver Análise de um plano) torna essa sequência ainda mais gratificante. A música é tocada em directo, o Sol acaba de se esconder, a chuva começa a cair, e eles são os únicos que continuam a dançar: a atmosfera é muito romântica. A sequência inteira dura quase um minuto, contando com todos os outros planos de acção que se passam simultaneamente (pessoas que entram na casa, por exemplo).

Em *Uma pedra no bolso*, a sequência da dança dura três minutos e é filmada em dois planos apenas. O realizador, Joaquim Pinto, escolhe filmar as personagens exclusivamente em plano americano. Em primeiro plano, o travelling da câmara segue docemente Luísa, depois faz uma panorâmica para mostrar que ela encontrou Miguel (imagem 4). Como quem não quer a coisa, ela caminha lentamente, para surpreender Miguel. O movimento panorâmico acaba quando ela agarra no rapaz para o ensinar a dançar.



Imagem 4 - 29' 26"



Imagem 5 - 29' 48"

O segundo plano dessa sequência dura quase dois minutos e mostra-os a dançar (imagem 5). A dado momento, a câmara oscila quase imperceptivelmente para se aproximar um pouco deles, logo regressando ao seu lugar. O espectador pode ver Miguel dançar de um modo ingénuo, pouco sofisticado, sem acertar com Luísa. Ele não passa de uma criança e vai querer parar (imagem 6). É uma das sequências de iniciação dessa personagem. Os planos são longos e a distância entre a câmara e as personagens não varia (os pormenores dos rostos não são mostrados); a câmara opta por uma postura de observação que convida o espectador a ficar mais distanciado. Se comparada com o modo clássico que Catalin Mitulescu tem para construir a sequência de *Como passei o fim do mundo*, a escolha estilística de Joaquim Pinto é um sinal muito claro da sua recusa do artifício.



Imagem 6; 39' 19"

RELACIONAMENTO

Em *Como passei o fim do mundo*, o momento de intimidade máxima entre os dois protagonistas é a primeira experiência sexual de Vomică e Eva – que o realizador decide cortar em nove planos: a câmara vai de um plano médio (imagem 7) a um grande-plano em contra-campo de Eva (imagem 8), depois regressa à primeira posição para mostrar a proximidade entre eles (imagem 9). A câmara fica então nesse local, mostrando pormenores, para enfim se concentrar sobre as reacções de Eva (imagem 10). Os planos muito fechados criam uma sensação de intimidade e de união.



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9



Imagem 10

Joaquim Pinto mostra em apenas dois planos o único momento durante o qual Luísa toma Miguel nos seus braços. O segundo plano que representa esse abraço (imagem 2) dura à volta de cinquenta segundos. A câmara faz um travelling muito subtil e aproxima-se um pouco das personagens. Joaquim Pinto utiliza um processo muito importante na descrição das recordações: a voz off. Durante esse longo plano, o espectador pode ouvir a voz de Miguel adulto, que tem uma memória tocante do passado: «sonhei nesse instante durante muito tempo. Mas tudo o que recordo são mãos frias no meu pescoço e um cheiro a gordura queimada.» O momento é construído de uma maneira muito subtil e revela a timidez da personagem e a inocência romântica do momento. Era um momento que Miguel esperava há muito, e o realizador decide criar essa delicada sensualidade por acumulação e por observação, mais do que cortando a sequência em diferentes ângulos de tomadas de vista. Em comparação com *Como passei o fim do mundo*, ele escolhe, também aqui, o antiespectacular.



Imagem 11; 39' 19"

Como passei o fim do mundo contém elementos que podem ser associados com diversos estilos artísticos. Por exemplo, do ponto de vista do assunto abordado, o filme pode ser associado ao realismo. Mas o modo como o realizador aborda o assunto é influenciado por várias outras correntes estéticas.

PONTES COM OUTRAS ARTES

O REALISMO NA PINTURA; REPRESENTAÇÕES DE PESSOAS COMUNS

O bairro no qual foram filmadas as sequências do filme *Como passei o fim do mundo* faz parte da periferia de Bucareste. As pessoas que o habitam vivem modestamente, e as casas não são nem modernas nem burguesas. É importante mencionar que o modo de vida dessas pessoas não resulta de uma escolha consciente (ver *O filme – Contexto*), como o poderia ser, por exemplo, a vida de uma comunidade dos nossos dias, que escolhesse viver tão simplesmente quanto possível e não ceder à tecnologia e ao consumo de massas.

Nenhum dos habitantes do bairro parece ser descendente de uma família burguesa que um dia, num passado longínquo, tivesse tido uma vida confortável. Num sistema político que sustentava que as diferenças entre as classes sociais já não existiam e que os recursos eram distribuídos equitativamente (ver *O filme – Contexto*), a realidade retratada no filme – pelo menos nessa comunidade de bairro em que tudo falta (alimentação, medicamentos, etc.) – é bem específica da classe «inferior», a classe oprimida.

Assim, a escolha de representar a comunidade dos subúrbios nas cenas da sua vida quotidiana pode ser próxima da intenção que deu o neo-realismo em pintura, no início do século XIX. O desejo dos pintores realistas era representar as classes sociais desfavorecidas (os trabalhadores do campo ou das cidades industriais) e os acontecimentos da sua vida, tudo coisas que as escolas antigas preferiam ignorar. Os realistas interessavam-se pela objectividade e pela vida comum, e queriam representar a realidade das pessoas sem nenhuma idealização e sem artificialismos. O realismo pode ser considerado como uma reacção ao romantismo. Os românticos interessavam-se pelas emoções, pelo passado, pela idealização da natureza, pelo heroísmo, e a sua perspectiva era gloriosa, focada sobre a subjectividade humana.

O realismo manifestou-se em muitas formas de arte, como a pintura, a literatura, o teatro... No cinema, depois da segunda guerra mundial, os neo-realistas italianos (ver *O que está em jogo no filme*) abandonaram os estúdios e começaram a rodar nas ruas e nos locais em que havia pessoas comuns que se dedicavam às suas ocupações. Estavam interessados em problemáticas sociais e nas várias dificuldades das pessoas desfavorecidas.



1



3



2



4



A aristocracia francesa não recebeu bem a pintura de Millet – a revolução francesa estava ainda fresca nas memórias, os trabalhadores das classes desfavorecidas eram bem mais numerosos do que os burgueses, pelo que havia a temer uma outra revolução que pudesse reverter a ordem social. A classe superior não se queria lembrar, através de um quadro, de que uma «classe social inferior» existia. Acresce que as mulheres dessa pintura foram consideradas por muitos como grotescas.

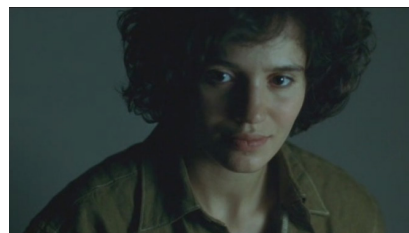


Gustave Courbet, Enterro em Ornans, 1849–1850

Esta pintura de Courbet é, na história da arte, representativa de uma das grandes declarações do realismo. Um quadro com estas dimensões (315x668 cm) até então só se destinava a representar cenas heróicas – consideradas temas nobres por excelência. Além disso, Gustave Courbet utilizou como modelos pessoas comuns que participavam realmente num enterro em Ornans, e não actores, como era então de uso. Os rostos não são dramáticos, ao contrário dos que eram habitualmente representados para ilustrar pessoas em luto e em sofrimento. Muitas pessoas criticaram o quadro, declarando que os rostos destas personagens eram feios.

CLARO-ESCURO; O QUE É O CLARO-ESCURO?

Existem enquadramentos no cinema nos quais a luz é dirigida de maneira a dar às personagens (Eva por exemplo) uma expressão misteriosa, e a fim de valorizar a harmonia dos seus traços (o contorno do rosto, a clavícula). Este método, o claro-escuro, é utilizado em todas as artes visuais. O claro-escuro é a tradução de *chiaroscuro* em italiano (*chiaro* – luz; *scuro* – sombrio, negro, penumbra, sombra). O que é primordial para alcançar um claro-escuro é conseguir uma boa relação entre a sombra e a luz: o contraste entre estas deve ser forte, com gradações possíveis. Em pintura, as gradações são obtidas pela junção de não-cores (branco e preto). A fonte de luz vem muitas vezes do exterior do enquadramento, mas é dirigida de modo a que a posição dessa fonte de luz possa ser determinada ao analisar a sua relação com o objecto ou com a pessoa que ilumina. Nestes fotogramas de *Como passei o fim do mundo*, podemos observar que a fonte de luz está situada do lado esquerdo da personagem.



O CLARO-ESCURO NA HISTÓRIA DA PINTURA; A ILUMINAÇÃO DE REMBRANDT NA FOTOGRAFIA E NO CINEMA

O claro-escuro foi utilizado em diferentes épocas e por diferentes escolas de pintura. É identificado pela primeira vez no pintor grego Apolodoro no século V a. C., ainda que nenhuma das suas criações tenha sobrevivido. No começo do século XV, os pintores do Renascimento, como Leonardo da Vinci, utilizaram sobretudo um claro-escuro para representar o relevo dos traços humanos. Na prática, Leonardo da Vinci utilizava o claro-escuro para dar os volumes numa imagem bidimensional, construindo a ilusão da tridimensionalidade. A finalidade era reforçar o efeito de realismo. Mas uma pessoa de hoje, habituada a ver e a analisar muitas outras maneiras de utilizar a luz e as cores nas artes visuais que se propõem a representar a realidade, pode considerar a maneira como o claro-escuro era utilizado durante o Renascimento – e muito especialmente durante a época barroca – como tendo um efeito dramático. As pinturas de Caravaggio fazem do claro-escuro uma técnica que vai definir o Barroco no século XVII. Rembrandt é igualmente um dos pintores que então utilizaram o claro-escuro.



A vocação de S. Mateus,
Caravaggio, 1599-1600



Auto-retrato,
Rembrandt, 1629

Rembrandt, com o modo que ele tinha de utilizar a luz nos seus quadros, deu nome a uma técnica chamada «a iluminação de Rembrandt» – uma maneira de iluminar em fotografia (muitas vezes em estúdio). Uma forte fonte de luz é colocada por cima, de lado e em frente do sujeito (é a «luz-chave»), e um reflector (a «luz de preenchimento») é colocada a meia-altura do outro lado do sujeito, também na frente dele – esta segunda luz é bem menos potente. Um lado do rosto fica bem iluminado pela fonte principal (chave), enquanto o outro lado utiliza a interacção de sombras e luzes – ou claro-escuro – e cria uma forma geométrica sobre o rosto: um pequeno triângulo de luz sob o olho do sujeito e sobre o lado menos iluminado do seu rosto. O triângulo não deve ser mais comprido do que o nariz nem mais largo do que o olho. Para os sujeitos que têm um rosto redondo ou cheio, esta técnica de iluminação acrescenta definição e afila o rosto, valorizando o sujeito retratado. Jogando com a distância entre o sujeito e as fontes de luz, esta técnica pode dar um efeito subtil ou então muito dramático. A expressão «iluminação de Rembrandt» foi utilizada pela primeira vez por Cecil B. DeMille (1881-1959), o qual é considerado como tendo sido um dos pais fundadores da indústria do filme de Hollywood.

ILUMINAÇÃO REMBRANDT

A característica-chave da iluminação de Rembrandt é um pequeno triângulo de luz sob o olho do sujeito e sobre o lado menos iluminado do seu rosto. É baseado sobre o trabalho do pintor holandês com esse nome, o qual utilizou muitas vezes este tipo de iluminação no seu trabalho.



ACOLHIMENTO DO FILME (PONTOS DE VISTA)

Andrei Gorzo – revista semanal cultural Dilema veche – Setembro 2006

«As fadas que se debruçaram sobre o berço de Dorotheea Petre, a estrela do filme, decidiram dar-lhe uma enorme presença fílmica, dominante mas subtil, directa mas misteriosa. Dorotheea desempenha o papel de Eva, uma aluna finalista numa escola secundária de Bucareste, em 1989, que é enviada para uma escola profissional por ser reconhecida culpada pela destruição de um busto de gesso de Ceausescu. O verdadeiro culpado é o seu amigo Alexandru (por alcunha Vomică), que no momento do acidente tentava programar um atentado à virgindade da jovem, aperfeiçoando os seus movimentos de caratê – duas acções que não combinam e que podem ter um efeito desastroso sobre o equilíbrio de um rapaz de 17 anos, mesmo sendo sabido que só um rapaz de 17 anos pensaria em combiná-los. Apesar de Vomică votar, concertado com toda a turma, pela sua exclusão da UTC (Uniunea Tineretului Comunist – União do Jovem Comunista, à qual todos os alunos do secundário tinham de pertencer, sob Ceausescu), Eva recusa-se a denunciá-lo. «Se começares a chorar, vou-me já embora», diz ela à mãe, quando ambas são convocadas para o gabinete do director. Não se trata de uma adolescente revoltada – o que aqui se passa é muito mais raro. Trata-se de bom gosto moral, de graça interior que ela teve tempo para desenvolver aos 17 anos, enquanto descobria uma desmoralizante falta de estilo e de graça nas pessoas à sua volta. Esta disciplina interior tornou-se nela uma estratégia de sobrevivência. Deus sabe como ela conseguiu fazer tudo isso aos 17 anos, mas, com Dorotheea Petre no papel, fica evidente que tal é possível. É muito claro que Eva vê bem a miséria daquele mundo (a começar pela dos seus próprios pais, que a encorajam a reconciliar-se com Vomică por ele ser filho de um agente da Securităţii – a polícia secreta interior, do mesmo estilo da PIDE portuguesa), e, apesar de ela não tecer comentários sobre isso, emana dela, em permanência, uma espécie de obstinação calma, um autodomínio baseado sobre um conhecimento precoce e exacto do seu valor e do seu mundo interior – que é sua propriedade privada, que ela não permite que ninguém nacionalize, é o seu reino do qual ela tem muito orgulho, estando muito decidida a não consentir rebaixar-se senão a um mínimo de contactos diplomáticos com a “democracia popular” que a envolve.»

Alex. Leo Serban – jornal Libertatea – Setembro 2006

Como passei o fim do mundo (o título é de facto muito bem escolhido!) tem muitas coisas boas: para começar, alguns intérpretes muito convincentes (sobretudo as crianças, mas igualmente o veterano Jean Constantin, num papel nos antípodas de tudo o que antes fez) uma imagem (Marius Panduru) rica de significados e sugestiva, décors que reconstituem, com sentido de pormenor, a atmosfera da época, etc. A história decorre docemente, como gelatina com moléculas de intriga, até quase ao fim – quando acaba por se precipitar, por causa dos acontecimentos de Dezembro. Cada momento tem o seu lugar, mas o conjunto sofre de alguma ausência de estrutura, e teria ganho em ter um ritmo um pouco mais alerta. Mitulescu decidiu pintar um fresco com pedacinhos, deixando ao espectador o cuidado de os colar uns aos outros. A que ponto se tem o desejo de o fazer? Para isso, é preciso amar o filme.

Marie Bigori – Critikat – Agosto 2006

Por instantes, o filme surpreende. Em certas cenas, um modo de fazer clássico e demasiado convencional é desprezado, a narração é deixada ao abandono, em proveito de tiradas burlescas ou sonhadas. Lalililu faz um balão de pastilha elástica. O balão gigante que os miúdos seguravam há poucos instantes escapa-se das suas mãos. A câmara segue o voo desse balão, tornado uma espécie de globo terrestre. A vontade de realismo do cineasta (na escolha do décor e das roupas, que fazem referência a uma época precisa e particular) é neutralizada pela dimensão onírica e absurda de certas sequências. E o burlesco desponta. Como numa cena farsesca em que o pai disfarçado de Ceausescu mima o ditador. Mas não é numa zombaria gratuita que Cătălin Mitulescu folheia uma página sangrenta da história. O absurdo mistura-se com o burlesco, a euforia com a nostalgia. O universo da mise en scène, nunca fade, fica todo em meios-tons. O cineasta conseguiu a aposta de fazer viver e evoluir as suas personagens nesses instantes fora do tempo, como se elas procurassem livrar-se da grande História, para inscreverem as suas histórias num futuro nascente.

ANTES DA PROJEÇÃO

. Análise da composição do cartaz original

. Como é que o cartaz original do filme é elaborado? (ver Editorial e Ficha técnica). Como se imaginam ser os dois mundos das personagens, tendo em conta o facto de estarem separados e justapostos (o mundo das crianças em primeiro plano e o mundo da jovem em plano de fundo)? A partir de que ponto de vista é contada a história deste filme? O das crianças, ou o da jovem? O que sugere o cartaz, e porquê?

. A análise pode continuar comparando o cartaz estudado com outros cartazes deste filme (de outros países).

. Personagens adolescentes e filmes sobre a passagem à idade adulta

. Começar por pedir aos alunos que dêem exemplos de filmes que viram e nos quais as personagens principais são crianças que são confrontadas com uma experiência iniciática (inclusivamente nos filmes da colecção CinEd). Pedir-lhes para darem pormenores sobre as personagens (ex.: nome, idade, tipo de família) e sobre a intriga; depois trazer para a discussão a noção de filmes sobre a passagem à idade adulta.

. Escolher um plano do filme no qual o tema da passagem à idade adulta seja evidente, e pedir aos alunos para imaginarem as relações possíveis entre as personagens.

. Imaginar o local onde o filme é rodado

. Analisar os dois planos do filme (imagens 1 e 2). Estudando a arquitectura que aparece na imagem 1, em que parte da Europa terá a acção lugar?



Imagem 1

. Descrever todos os elementos de décor e de roupas que aparecem na imagem 2. Tentar identificar elementos contemporâneos. A acção do filme terá lugar nos dias de hoje, ou situar-se-á noutra época?



Imagem 2

. Dar a ouvir a canção patriótica da sequência 12 (ver Viver num estado de graça). Țara noastră (pronunciar Tsara, porque este T tem uma cedilha em romeno, o que dá o som “ts”). Depois partir dos versos e do ritmo, procurando imaginar em que contexto essa música pode ter sido incluída no filme, e analisando em que medida o canto funciona, também ele, como elemento de identificação do período histórico no qual a acção se desenrola.

DEPOIS DA PROJEÇÃO

1) COMO FOI O FILME RECEBIDO – TROCA DE IDEIAS

Narração – Personagens – Contexto histórico

. Depois de ter visto Como passei o fim do mundo, será que o filme é muito diferente do imaginado ao analisar-se o cartaz do filme, as duas imagens e a música do filme?

. E as personagens e as relações entre elas tinham sido imaginadas como são no filme?

. Como se poderiam descrever as personagens a alguém que não tivesse visto o filme?

. Quanto tempo durará a acção do filme?

. Como se ligam as personagens (amigos, família, etc.) e/ou como vêm elas a interagir umas com as outras? Dar alguns exemplos.

. Tentar lembrar-se de quais foram os momentos mais importantes da história.

. Porque é que Eva tem dificuldades na escola?

- . Porque escolheu ela voltar para casa em vez de continuar e atravessar a fronteira com Andrei?
- . Teria ela já tomado a decisão antes? Se sim, porquê?
- . Observar de novo a sequência em que Eva e Andrei fogem às escondidas e analisar a maneira como a sequência é filmada.
- . Comparar essa sequência com outras que descrevem uma fuga e que estão disponíveis no filme pedagógico *L'échappée* [A fuga], na plataforma CinEd (<http://event.institutfrancais.com/cined/en/films/l-echappee>).
- . Eva e Lalalilu mudaram durante a acção do filme? Se sim, o que é que influenciou a sua mudança, e qual é a diferença neles no fim do filme?
- . Dar opinião sobre o filme?
- . Porque é que o ano de 1989 é considerado como «o fim do mundo», no que respeita a estas personagens, ao décor, ao fim do filme?
- . Como imaginar a vida das personagens dentro de 10 ou 20 anos?

2) OBSERVAR– DESCREVER – ANALISAR

O que se vê

- . Observar a sequência 11 ou 12 (ver *Questões de cinema – Música*), cortando o som e reparar na linguagem não-verbal dos professores e dos alunos.
- . Observar de novo a sequência com som, e discorrer sobre a maneira como a música modifica a impressão do espectador sobre a sequência.
- . Observar a sequência da festa e reparar nas trocas de olhares entre as personagens do plano analisadas neste caderno (ver *Análise de um plano*). Prestar atenção ao diálogo não-verbal que se passa nas trocas de olhares, visto que não há diálogo oral. Quais os sentimentos que os actores transmitem? Analisando a posição da câmara e os seus movimentos, o que é que «se diz» em termos de realização e de imagem?
- . Observar e analisar o plano de que se fala no trecho «a família reunida à volta da mesa, no cinema romeno», no qual a família de Eva está sentada à mesa. Em comparação com outras cenas de jantares (os outros fotogramas extraídos de filmes romenos desse capítulo podem ser utilizados como exemplos ou ainda outros exemplos que os alunos tenham na memória), analisar a relação entre a posição que os três protagonistas ocupam à mesa, o seu estatuto e o seu papel na família. Poderão também escolher-se sequências de outros filmes, como explicado no filme pedagógico *À table* [À mesa], da plataforma CinEd (<http://event.institutfrancais.com/cined/en/films/a-table>).

O que se diz e o que se compreende

- . Observar a sequência 5, na qual os colegas de turma de Eva votam pela sua expulsão da UTC (Uniunea Tineretului Comunist: União do Jovem Comunista). Como definir a relação entre o que se diz e o que não se diz? Fazer um comentário sobre o voto de Vomică (o que se vê) e a reacção de Eva (o que se subentende)?

3) INTERACÇÃO DOS ALUNOS COM IMAGENS, ENQUADRAMENTOS, PLANOS E SEQUÊNCIAS

Trabalhar com imagens estáticas

- . Partindo do subcapítulo O que está em jogo no filme, escolher com os alunos (se for possível) uma imagem, e observar quais são e quais não são os temas em jogo gerados pelas imagens, em relação com o filme inteiro.
- . Escolher um fotograma em *Análise de um plano*, estabelecer o contexto desse fotograma, descrever a composição (por exemplo o espaço: como as personagens e os elementos do décor são situados no espaço, a paleta de cores), analisar com os alunos a impressão que isso provoca neles, e perguntar-lhes se existem elementos narrativos ou estilísticos que possam permitir, como indícios, antecipar as acções que vão ter lugar mais adiante no filme.
- . Partindo do subcapítulo *Imagens em eco*, escolher um plano do filme e discutir associações possíveis com imagens similares, quaisquer que sejam as formas artística e de linguagem utilizadas. Convidar os alunos a recriar a imagem selecionada do filme – em fotografia, em desenho ou noutra técnica da escolha deles.

Trabalhar com imagens dinâmicas

- . Pedir aos alunos para selecionarem o seu plano preferido do filme, para o descreverem, para falarem do modo como ele é elaborado e para justificarem as suas escolhas.
- . Escolher uma sequência em *Análise de uma sequência*, e atentar no modo como ela se desenrola, plano após plano. Estudar o papel, a posição e o movimento dos actores. Dar atenção à posição e ao ângulo da câmara, se ela está fixa ou se se mexe. A perspectiva é subjectiva ou objectiva? O que se pode dizer sobre a luz e as cores? De que modo todas as escolhas de realização influenciam a percepção que podemos ter, como espectadores, das personagens e das acções? Quais são as transformações que aparecem durante a sequência – do princípio ao fim – e de que modo estas escolhas afinam ou matizam a história



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
Educação • Formação de Jovens • Educação Artística

