

# XIII ENCONTROS DE CINEMA VIANA 03 A 11 MAIO DE 2013

## FILMES FALADOS

CINEMA VERDE VIANA, DE 07 A 09 DE MAIO, ÀS 10H30 e ÀS 14H00

**DESTINATÁRIOS:** alunos do secundário e superior

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

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

**calendarização:**

**Dia 07/ 10H30 - O MIÚDO DA BICICLETA**, de Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

**Dia 07/ 14H30 - ELENA**, de Andrei Zvyagintsev

**Dia 08/ 10H30 - A CASA DE ALICE**, de Chico Teixeira

**Dia 08/ 14H30 - INQUIETOS**, de Gus Van Sant

**Dia 09/ 10H30 - AS NEVES DE KILIMANJARO**, de Robert Guédiguian

**OBSERVAÇÕES:**

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

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

- e-mail: [ao-norte@nortenet.pt](mailto:ao-norte@nortenet.pt)

- telemóvel: 962 834 852 (Rui Ramos).

Os **bilhetes** devem ser **levantados** pelo professor responsável na bilheteira do Cinema.

Abertura da bilheteira: 10h00 (sessão da manhã) 14h00 (sessão da tarde).

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

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

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



**Dia 07 de Maio/ 10H30**

**O MIÚDO DA BICICLETA**, de Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

(Le Gamin au Vélo, FRA, 2011, Cores, 97', M/12))



**Sinopse:**

Cyril, adolescente inquieto e irrequieto, foge duma instituição de acolhimento onde vive para encontrar Guy, o pai desaparecido. Os educadores conseguem recuperá-lo no prédio onde morava antes. Ao tentar escapar aos seus perseguidores, agarra-se a uma desconhecida, Samantha, que mais tarde irá ter ao encontro do miúdo na instituição. Cyril pede a Samantha para o acolher durante os fins-de-semana, o que ela aceita. Cyril enceta então uma viagem-investigação à procura do pai. O reencontro com Guy não corre como esperado e Cyril inicia, por reação, outra viagem na companhia de jovens rufias do seu bairro... Será o novo caminho o da perdição ou, apesar de tudo, da redenção?

**Crítica:**

No cinema dos irmãos Dardenne, nada é deixado ao acaso (ensaíam mais do que muitos realizadores, fazem muitos *takes*, etc.). É também assim com o *Miúdo da bicicleta*. Veja-se o primeiro encontro com Samantha no centro de saúde. Trata-se de um lugar altamente significativo, pois Cyril precisa, de uma maneira ou de outra, de encontrar uma cura

para o seu próprio mal-estar. Ou seja, o centro de saúde surge pelo que é, mas também, de modo metafórico, como o lugar da doença e da possível cura. Note-se que, pela primeira vez, os irmãos Dardenne trabalharam com uma atriz famosa no papel de Samantha (Cécile de France), o que reduz o efeito de surpresa do encontro entre ambas as personagens. Pois, para um certo público, a presença de uma atriz de primeiro plano naquele momento, e para interpretar uma personagem que até lá não desempenha nenhum papel no guião, só pode significar que terá um papel essencial no percurso do miúdo.

E, de facto, alguns dias após este primeiro encontro, Samantha aparece na instituição e pede para falar com Cyril. Recuperou a bicicleta deste junto de outro miúdo do bairro que a teria comprado ao pai de Cyril, o que este não consegue, ou melhor, não quer acreditar (10'04-10'50). A partir deste momento, a bicicleta começa a adquirir um significado especial, pois é simultaneamente o modo de locomoção de Cyril, o objeto sagrado que associa ao pai, e o símbolo da desilusão, pois o mesmo pai, figura de adoração, vendeu-a como se se tratasse tratado de um objeto qualquer. Por outras palavras, à semelhança do que acontece noutros filmes dos Dardenne, um objeto torna-se simbólico: a bicicleta é de facto um dos objetos mais carregados de afetos na memória de uma criança. Aliás, Cyril não consegue acreditar que pai a tenha vendido pela simples razão de que não consegue imaginar que este o possa ter assim atraído. Nota-se desde já que durante grande parte do filme é a mesma atitude de negação do óbvio que o miúdo exhibe. Assim é quando, durante a sua investigação, vai à padaria aonde já tinha acompanhado o pai. A funcionária diz lembrar-se de ambos e pergunta-lhe se o pai não lhe revelou o paradeiro, ao que o adolescente responde que sim mas que não se lembra.

Neste contexto, qualquer movimentação da bicicleta pode significar algo de mais subtil, como acontece no quase bailado encetado por Cyril à volta do carro de Samantha no parque de estacionamento da instituição: as curvas físicas aludem às curvas da mente, centro de uma intensa reflexão por parte do miúdo (11'49 – 12'10). O fim dos arabescos corresponde à tomada de decisão: pede a Samantha para o acolher nos fins-de-semana, o que ela aceita sem explicar as razões da sua escolha (12'25). Encontrar-se-á nesta atitude mais uma característica do cinema dos Dardenne, a de nunca explicar totalmente ao espetador o que leva as suas personagens principais a tomar uma decisão, o que tem como corolário o facto de deixar ao mesmo espetador a tarefa de encontrar as possíveis razões de uma escolha. Este filme não escapa pois a esta característica: à exceção da profissão, nunca saberemos nada a propósito de Samantha, do seu passado, das razões profundas da aceitação do pedido de Cyril, o que parece remeter para a recusa, por parte dos Dardenne, de julgar as escolhas e as atitudes das suas personagens.

Desde *A Promessa* (1996), filme que revelou os Dardenne ao público, que os realizadores belgas obrigam o espetador a sair da passividade na qual o instala um certo cinema comercial. Não só tem de colocar perguntas relativamente às motivações das personagens, como é obrigado a participar ativamente na elaboração do significado do filme. Aliás, uma das características deste filme, como de grande parte do cinema dos Dardenne, é a gestão da narrativa pelo recurso a elipses audaciosas: cabe então ao recetor preencher vazios narrativos estrategicamente colocados e sempre significativos. Assim é na sequência da tentativa de roubo da sua bicicleta: Cyril recebe um telefonema de Samantha. O espetador não só compreende que algo mudou, pois o adolescente possui um telemóvel (destaca-se, mais uma vez, importância do objeto), como também entende que a relação entre os dois evoluiu: Cyril trata agora Samantha por tu e parece dar-lhe satisfações do que está a fazer, como se ela fosse já responsável por ele (14'17-14'50).

Se neste tipo de cinematografia nada é deixado ao acaso, se tudo significa nos pormenores, nos objetos, nos movimentos, então os lugares igualmente remetem para algo de mais significativo de que um simples pano de fundo. Diga-se imediatamente que será Cyril a assegurar a passagem de um lugar ao outro. Em parte, são de facto as deslocações do miúdo que contribuem para a construção espacial do filme, como para o significado simbólico deste. Cada um dos espaços que atravessa acaba por significar algo a outro nível: uma espécie de geografia da personagem, da sua evolução, das possibilidades/escolhas que se lhe oferecem. Outros filmes dos Dardenne também aparentam uma relação similar com o espaço: *A Promessa*, *Rosetta* (1999) e *O Silêncio de Lorna* (2008) são disso exemplos.

Distinguem-se neste filme pelo menos três lugares essenciais para entender o percurso de Cyril. Em primeiro lugar, o *Bairro*, que parece corresponder, nesta geografia ficcional, à estagnação, ao passado (o pai ausente), que Cyril tenta gerir sem o conseguir. Neste contexto, um segundo espaço desempenha uma função essencial – a de relançar a ação. Trata-se da *Estação de serviço*, onde Cyril adquire o primeiro indício útil a propósito do pai: um anúncio onde este vende a sua mota bem como uma bicicleta (a de Cyril provavelmente) (15'30-16'20). É assim um lugar de dupla revelação: a do paradeiro do pai mas também, através da bicicleta mais uma vez, a de que o pai o traiu, de facto.

A investigação de Cyril, como qualquer investigação, significa deslocação, procura de uma revelação, mas neste caso há de facto algo mais, pois corresponde igualmente a uma busca de algo primordial. Notar-se-á que estes dois espaços não são, durante parte do filme, os da partilha, pois Cyril atravessa-os sozinho, quase sem parar. A única pessoa com a qual parece disposto a partilhar algo do seu espaço é mesmo Samantha. Assim, quando esta recusa ir no carrusel por medo, Cyril não quer partilhar o carrinho com o namorado dela, ou seja,

recusa outra presença masculina no que pode ser interpretado como sendo o seu espaço íntimo. Esta sequência revela igualmente o grau de afeiçoamento de Samantha, pois grita para o obrigar a sentar-se, como o faria uma mãe ou o poderia ter feito o pai sonhado por Cyril (20'00-20'50).

Como noutros filmes de Dardenne – pautados por homens que não conseguem ser pais (*A promessa, A criança*) –, há de fato aqui um problema com a paternidade: o primeiro encontro entre Cyril e o seu pai, Guy, arranjado por Samantha, não tem lugar porque este teve medo de aparecer e o segundo – a sequência central do reencontro no restaurante onde trabalha Guy (26'11 - 34'50) – fracassa por causa da recusa de Guy em tratar de Cyril. Nesta sequência, até o cenário parece um obstáculo entre pai e filho (porta fechada, muros). O que os Dardenne retratam aqui com subtileza parece bem ser o medo contemporâneo da responsabilidade, o medo do adulto perante a presença da criança. Samantha, pelo contrário, é mãe por escolha, escolhe Cyril, escolhe lutar por ele e não hesita em separar-se do companheiro quando este lhe pede para escolher entre ambos. Mais uma vez, nunca se saberá as motivações que levaram Samantha a aceitar o pedido de Cyril; ela própria dirá, a certa altura, desconhecer as razões da sua escolha.

O último lugar simbólico, o do *Bosque* ladeando o bairro, corresponde aos outros caminhos possíveis para Cyril, sendo um lugar cuja geografia perturbada, inquietante, remete para o desvio, o crime, a transgressão. Não será por acaso que a este lugar pertence o chefe da quadrilha («o dealer») que aparece, num curto espaço de tempo, como potencial figura de referência para Cyril. Surge assim como pai por defeito, o pai que lhe proporciona jogar com uma consola, que partilha com ele as suas referências culturais (os jogos da playstation, o cinema popular de terror). Na sua procura desenfreada de uma figura masculina, Cyril aceita a proposta do dealer: assaltar o dono de uma tabacaria. Quando esta nova figura paternal lhe pergunta porque não aceita assaltar violentamente um homem sem partilhar o dinheiro roubado, Cyril responde que o faz por ele (54'44).

Este percurso entre o *Bairro*, a *Estação de serviço* e o *Bosque* leva o espetador a perceber que os caminhos trilhados pelo miúdo também o podiam levar tanto à perdição como à redenção. Quando Cyril agride o dono da tabacaria, o espetador vê não o gesto violento mas antes o que o levou até ali. Uma última elipse levá-lo-á ainda a perceber a escolha dos Dardenne neste filme. A sequência da mediação da justiça entre a vítima, por um lado, e Cyril e Samantha, por outro lado (0h1'08'29 – 0h1'10'13), põe, de facto, entre parênteses tudo o que antecede, a investigação da polícia, o processo judicial, etc., para focar o novo caminho encontrado por Cyril agora adotado por Samantha. Através desta adoção, encenam uma última vez a natureza da relação filial, pois o que sobrar aqui da suposta força

da ligação biológica? Guy, o pai, não quer mais ver o próprio filho e Samantha encontra um filho já adolescente e com o qual decide, e o verbo é essencial na perspectiva que é a dos realizadores, construir algo. A exploração pedagógica deste filme, como do resto da cinematografia dos Dardenne, deverá portanto igualmente focar este questionamento tão estruturante para estes.

Fabrice Schurmans

**Destinatários:** alunos do secundário e superior

### **PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME**

#### **Reflexão individual**

1. Preenchimento do guião de observação que segue em anexo

#### **Reflexão em pequeno grupo**

2. Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:
  - Identificar as problemáticas que o autor do filme pretende abordar;
  - Encontrar o adjetivo que melhor classifica as personagens que se seguem: Cyril, Samantha, o pai de Cyril e o namorado de Samantha (cada grupo só pode apresentar um adjetivo por personagem, pelo que terão que chegar a um consenso);
  - Identificar os problemas com que Cyril se defronta ao longo do filme e o tipo de sentimentos que os mesmos lhe despertam;
  - Tomar uma posição crítica relativamente ao final da história.
3. **Reflexão em grande grupo**
  - Apresentação das conclusões à turma para debate
  - Registrar uma ou mais mensagens positivas que integrem valores a promover

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

#### **Algumas questões que deverão ser focadas durante o debate**

- Contextos sociais e familiares problemáticos
- Conflitos familiares e parentais
- A pressão do grupo
- A importância dos amigos em situações emocionais de rutura

**Dia 07 de Maio/ 14H30**

**ELENA**, de Andrei Zvyagintsev

(Elena, RUS, 2011, Cores, 109', M/12))



#### **Sinopse:**

Numa cidade russa anónima, mas que bem poderia ser Moscovo, Elena partilha a sua vida entre o apartamento luxuoso do marido, Vladimir, um reformado rico, e o apartamento, mais modesto, do seu filho Serguei, desempregado. Elena conheceu o marido quando este estava internado no hospital onde trabalhava como enfermeira. Desde então, Elena está empenhada em tomar conta tanto da casa como de Vladimir. Entretanto, nos subúrbios da cidade, Serguei e a mulher, Tanya, tentam desesperadamente arranjar uma solução para o filho, Sasha, não entrar na tropa. Como este não é bom aluno, a única solução é uma inscrição na universidade, mas, para o conseguir, têm de subornar alguns funcionários. Elena tenta então convencer o marido a ajudar a sua família, o que ele recusará apontando para a ausência de sentido de responsabilidade de Serguei e de Tanya. Naquela altura, Vladimir sofre um enfarte e decide rever o seu testamento a favor da sua filha Katerina. Elena enceta uma guerra para proteger o núcleo familiar.

#### **Crítica:**

O cinema de Zviagintsev não é de abordagem fácil. Assim, a sequência de abertura pode parecer muito longa, tanto mais que se trata de um plano fixo, com o sol a nascer e a iluminar aos poucos o futuro palco da ação. Depois seguem-se planos fixos e silenciosos de uma casa burguesa, limpa, arrumada, da qual dimana uma sensação de riqueza. Como os sons de fora não entram, ou entram abafados, parece o apartamento estar como desligado do mundo que o rodeia. Aliás, isto é uma constante no que toca à atmosfera que envolve Vladimir: em casa, no carro ou no ginásio, parece viver num mundo à parte, quase silencioso. É neste contexto que Elena surge, representada como sendo mais uma mulher de limpeza do que uma esposa, uma mulher que todos os dias repete, até a obsessão, os mesmos gestos (veja-se o alinhamento obsessivo das cápsulas de café). Este início, por mais complexo e lento

que possa aparecer, é determinante para entender o propósito do filme. Nestes dez primeiros minutos praticamente mudos, as palavras trocadas são reduzidas ao mínimo, como se não houvesse comunicação entre as duas personagens. A sequência inicial (até 10'38) culmina com a conversa do pequeno-almoço entre Elena e Vladimir.

Percebe-se naquele momento que tudo neste início convergia para este preciso momento. Pois nesta atmosfera de luxo, calma e silêncio, um conflito inesperado – entenda-se para o recetor – surge entre Vladimir e Elena, um conflito familiar que o filme não parará de aprofundar. Como veremos a seguir, este conflito entre duas famílias rapidamente se cristaliza em torno de dois espaços principais antagónicos. Esta dicotomia espacial não é dada ao espetador de maneira abrupta, constrói-se, inicialmente, pela viagem de Elena para o subúrbio onde mora o filho (11'39-14'15), deslocação no espaço que rapidamente se assemelha a outra deslocação, mais existencial. Elena deixa um espaço pautado pela calma e a ausência de movimento para um subúrbio barulhento, marcado por uma certa aceleração do ritmo (aceleração a que a música inquietante de Philip Glass não será estranha). O novo contexto espacial opõe-se, em tudo, ao primeiro: ausência de perspectiva (veja-se o pai a fumar olhando para a barra de prédios que lhe faz frente, 14'30) mas igualmente desarrumação e aparente sujidade.

Porém, o espaço da família de Elena possui um ponto comum com o primeiro espaço: o de duplicar, de modo metafórico, a psicologia das personagens que ali moram. Vladimir, obcecado pela ordem e pela aparência física, vive numa casa supostamente perfeita, enquanto a família de Elena se compraz na desorganização: Serguei cospe pela janela, passa o tempo em frente à televisão a beber cerveja (reparar-se-á na importância simbólica da televisão que, em ambos os espaços, está constantemente ligada). Só no campo dos jogos de vídeo é que sabe ensinar alguma coisa ao filho, Sasha. Contudo, o primeiro sorriso de Elena, que até então exibia um rosto fechado, aparece quando vê o filho (16'13), o que já é revelador do que acontecerá posteriormente: não importa para ela o que o filho e o neto verdadeiramente são (preguiçosos, incultos, mal-educados), Elena lutará, como se tivesse entrado numa guerra, para lhes garantir um sustento. *Elena* pode, de facto, ser interpretado como sendo uma espécie de filme de guerra, guerra na qual Elena não luta em prol de uma sociedade melhor mas a favor exclusivo da sua prole.

Neste contexto, o dinheiro adquire uma dimensão simbólica, tanto no primeiro como no segundo espaço, na casa de Vladimir conotando o sucesso, na casa de Serguei como recurso para se conseguir algo sem esforço. Apesar da discrepância dos espaços, o dinheiro em ambos tornou-se mais do que um meio para adquirir bens materiais, transformou-se num valor central para uma sociedade materialista.

A sequência da cozinha (17'43-20'26) ilustra exemplarmente este comentário: Elena, Tanya, Serguei e Sasha conversam a propósito do futuro deste. Querem evitar-lhe a tropa e para tal terão de o mandar para a universidade, mas precisam de dinheiro para subornar professores e administrativos. O dispositivo fílmico é então altamente significativo: temos um quadro fixo que traduz a intenção de Zviaguintsev de focar a tensão e a atenção no centro deste, ou seja, em Elena como ponto para o qual convergem os olhares das personagens como dos espetadores. Naquele momento, é em torno dela que se organiza simbolicamente o espaço fílmico. O seu lugar no espaço parece indicar que é dela que surgirá a solução para os problemas.

Como se começa a delinear, a carga de crítica social do filme de Zviaguintsev é muito forte: ambos os espaços/meios são sujeitos a uma espécie de dissecação, de análise social aguda. Na Rússia representada, desapareceu a solidariedade assim como a ideia de comunidade, o dinheiro tornou-se o ponto de referência determinante, os outros valores tendendo a esmorecer, como é aliás mostrado quando Elena se dirige à igreja. Está aqui perdida, como se este mundo lhe fosse completamente estranho, tira o dinheiro da carteira para pagar as velas como o tira para pagar as compras: naquele instante está patente a importância (bem como o significado) simbólica do dinheiro no filme.

A Rússia parece aqui um lugar onde tudo se compra, onde o Estado somente se manifesta de maneira autoritária para organizar a tropa e mandar jovens para guerras longínquas (veja-se, na sequência da cozinha em casa de Serguei, a alusão à guerra na Ossétia). A visão da sociedade assim representada é desencantada e traduz um pessimismo profundo: em qualquer dos polos (casa de Vladimir vs. casa de Serguei), as personagens estão a lutar ou a viver sem pensar no bem comum, sem colocar a questão de uma eventual igualdade e/ou fraternidade. Que isto seja dito num país que durante a maior parte do século XX organizou, oficialmente, uma sociedade sem classes onde imperava um suposto bem-estar socialista garantido pelo Estado significa muito sobre o que terá sobrado deste ideal igualitário (veja-se, por exemplo, a sequência durante a qual Vladimir anuncia a Elena, por um lado, que **Katya** a sua filha será a única herdeira e, por outro lado, que não ajudará Sasha, 53'40 -58'46).

Zviaguintsev possui esta qualidade rara entre os realizadores contemporâneos de conseguir transmitir algo essencial em sequências quase mudas, onde o significado dimana da gestão do espaço, da ação das personagens e da escala de planos. O realizador não representa situações e personagens a curta distância com câmara ao ombro, pretendendo pelo contrário manter uma certa distância relativamente a todas as personagens. Aqui quase não há plano aproximados ao pescoço, somente a frieza de um plano de conjunto, o que, em parte, impede a empatia do recetor para com as personagens.

É assim na sequência que mostra a deslocação de Vladimir ao clube de ginástica (30'04-35'50): as únicas palavras trocadas pelos intervenientes são de cumprimentos, como se a linguagem já só tivesse como única função a função fática, a que visa assegurar que o código ainda funciona. Vladimir, sozinho no seu carro de luxo, parece estar cortado do mundo que o rodeia, passa de uma estação de rádio para a outra, sem parar realmente em nenhuma. Nesta sequência é de ressaltar que na sociedade assim representada, as classes sociais cruzam-se mas não comunicam: veja-se o que acontece quando o carro de Vladimir tem de parar por causa de trabalhadores que atravessam a rua. A distância física entre ambos é reduzida, mas a distância social e simbólica é naquele momento preciso abismal. Ter-se-á percebido que parte da complexidade do filme reside justamente na gestão da tensão entre, por um lado, os espaços e, por outro lado, entre o interior e o exterior. O filme está, de facto, organizado em torno de sequências de interiores (casa de Vladimir, casa de Serguei, ginásio, hospital), sendo as sequências exteriores em menor número, embora essenciais na sua economia /estrutura geral: a deslocação de Elena rumo aos subúrbios onde mora o filho, a de Vladimir rumo ao ginásio (ambas as deslocações acompanhadas pela música inquietante de Glass) e a agressão aos migrantes por parte de Sasha e dos seus amigos. A exploração pedagógica do filme deveria ter em conta a estruturação espacial de *Elena*, pois é nele que radica parte das chaves de leitura do filme.

Uma destas chaves encontrar-se-á nos últimos minutos do filme. O plano final parece semelhante ao plano-sequência inicial mas agora com outro significado. A família de Elena invadiu o espaço protegido que era o de Vladimir, ocupa-o do quarto (o bebé a dormir) à varanda (Sasha a cuspir como o pai o fazia desde a varanda do apartamento). Poder-se-ia dizer que, de forma algo ambígua, Zviagintsev representa a família como um bando de bárbaros que se apodera do espaço desejado.

*Fabrice Schurmans*

**Destinatários:** alunos do secundário e superior

## **PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME**

### **1. Reflexão Individual**

Preenchimento do guião de observação que segue em anexo.

## 2. Reflexão em pequeno grupo

Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:

- Identificar as problemáticas que o autor do filme pretende abordar;
- Identificar no filme problemas com que se debate a sociedade atual;
- Selecionar três momentos do filme que considere particularmente relevantes, justificando as opções tomadas;
- Tomar uma posição crítica relativamente à solução encontrada por Elene para resolver os problemas com que se debate.

## 3. Reflexão em grande grupo

Apresentação das conclusões à turma para debate.

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

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

### ALGUMAS QUESTÕES QUE PODERÃO SER FOCADAS DURANTE O DEBATE

- Relações/ modelos familiares e sociais em contexto de crise
- Valores/ Crise de valores (?) que enformam a sociedade atual: família (modelos de família); trabalho; educação; casamento; dinheiro; vida ...

**Dia 08 de Maio/ 10H30**

**A CASA DE ALICE, de Chico Teixeira**

(A Casa de Alice, BRA, 2007, Cores, 92', M/12))



**Sinopse:**

Em São Paulo, Alice, casada, mãe de três rapazes, partilha a vida entre o salão de esteticista e o apartamento de Dona Jacira, a mãe, onde vive toda a família. Neste espaço reduzido, as tensões entre os membros são fortes. O marido, taxista, trai Alice com uma vizinha muito mais jovem, os filhos discutem e o dinheiro faz falta. Alice tem de gerir os seus diversos papéis, o de mãe, de filha e de esposa, num contexto socioeconómico difícil, sempre à beira da rutura. Poderá ela recomeçar uma nova vida com um amor de juventude, marido de uma cliente?

**Crítica:**

Este primeiro filme de um realizador de documentário é nitidamente marcado pela estética deste género cinematográfico: câmara ao ombro, som direto, luz natural, observação de uma «tranche de vie», personagens de ficção próximas de uma certa realidade. Além disso, o espaço central da ficção – a casa – determina uma técnica de filmagem que também alude às técnicas utilizadas no documentário: para se mover à vontade num espaço tão reduzido sem esbarrar constantemente nos atores, Teixeira optou por um material leve, o que lhe permite,

por um lado, estar sempre muito perto destes e, por outro, «traduzir» em imagem a exiguidade do dito espaço.

Talvez o protagonista mais importante deste filme seja mesmo a casa referida no título. Este espaço reduzido onde se cruzam as personagens constitui, de facto, o elo à volta do qual se organiza o filme. Trata-se de um lugar marcado pelo barulho constante da rua, da televisão, da rádio, assim como de um lugar propício ao aumento da tensão entre as personagens que ali vivem. Assim, os irmãos tendem a discutir com facilidade por nenhum possuir o seu espaço próprio. Teixeira mostra-nos um espaço onde há muitos movimentos, às vezes frenéticos, mas pouca comunicação, a não ser, de vez em quando, entre os irmãos. Desta casa toda a gente está sempre a entrar e a sair, as refeições são rápidas com pouca ou nenhuma interação. Através do ponto de vista do realizador, o espetador viaja neste reduto de tensões e de paixões secretas, antevê a iminente catástrofe e, sobretudo, como também acompanha Alice fora, percebe que, na sua vida social e profissional, esta mente relativamente às suas condições de vida. No salão de estética ou no táxi do marido, a vida de família torna-se uma fachada (veja-se, por exemplo, a sequência em que Alice descreve a vida em casa a uma cliente, 12'04 – 14'35), cujo verniz desaparece rapidamente (como acontece, por exemplo, na sequência do jantar onde ninguém conversa, onde não se agradece a quem serve, onde não há silêncio somente por causa do barulho da televisão e do trânsito em *off*, 37'04 – 41'30).

A única personagem que mantém um semblante de organização é Dona Jacira, que observa tudo e percebe os diversos dramas que se anunciam antes dos próprios protagonistas. Nisso, a sequência de abertura anuncia o essencial tanto do ponto de vista do conteúdo (a avó já está a tratar da casa quando o resto da família ainda dorme) como da estética escolhida (a do documentário). O ponto de vista de Dona Jacira é importante, pois é através dos olhos dela que o espetador vê e descobre os segredos dos membros da família. A cegueira anunciada dela significa também para o recetor que em breve naquela casa já não haverá nada para observar. O seu papel acaba com a revelação dos segredos em questão (da relação extraconjugal do marido à prostituição de um dos netos, passando pelas fantasias de Alice, quase todos nesta casa têm algo a esconder). Aliás, Dona Jacira será expulsa da casa de Alice no fim do filme e colocada num lar. Os planos do apartamento após a sua saída, planos de desarrumação e de desorganização, evidenciam igualmente o seu papel central no precário equilíbrio que reinava ali. O que se percebe naquele momento é o propósito principal de Teixeira que está por trás deste quase documentário sobre uma família brasileira da classe média-baixa: apontar, sem que isto se torne demonstrativo ou didático, para o papel desempenhado pelas mulheres neste contexto.

Pois este filme também trata do papel da mulher em certas sociedades ocidentais. É "naturalmente" ela que trata da comida, que serve a mesa, que trata da roupa. Aliás, não é por acaso que o filme abre e fecha com planos de mulheres de todas as idades a estenderem roupa e a limparem apartamentos vizinhos do de Alice. Porém, Xico Teixeira não poupa o papel delas na reprodução deste modelo de distribuição das funções: Dona Jacira e Alice, embora sofram as consequências da sua função em casa, não incutem nos homens a mudança, deixando este modelo social reproduzir-se (por exemplo, servem os homens à mesa, lavam-lhes a roupa, arrumam o seu quarto sem questionarem a repartição das tarefas). Na exploração pedagógica da *Casa de Alice*, talvez valesse a pena comparar os contextos portugueses e brasileiros a partir deste prisma: será que este modelo ainda impera aqui? Será que, apesar das transformações sociais e culturais, um certo paradigma social continua a estruturar a distribuição das tarefas domésticas?

Fabrice Schurmans

**Destinatários:** alunos do secundário e superior

### **PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME**

#### **Reflexão Individual**

1. Preenchimento do guião de observação que segue em anexo.

#### **Reflexão em pequeno grupo**

2. Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:
  - Identificar as problemáticas que o autor do filme pretende abordar;
  - Fazer o retrato físico e psicológico das personagens: Alice, Jacira (mãe de Alice) e Lindomar (marido de Alice);
  - Identificar outras personagens de particular importância para o desenvolvimento da trama do filme. Justificar as opções tomadas;
  - Mostrar a alteração sofrida por estas personagens ao longo do filme;
  - Encontrar outro final para o filme, justificando a opção tomada.

#### **Reflexão em grande grupo**

3. Apresentação das conclusões à turma para debate

4. Registrar uma ou mais mensagens positivas que integrem valores a promover

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

**Algumas questões que deverão ser focadas durante o debate**

Família:

- Estereótipos sociais e culturais
- Valores em crise/transformação
- Respostas
- Velhice/solidão/abandono

**Dia 08 de Maio/ 14H30**

**INQUIETOS**, de Gus Van Sant

((Restless, EUA, 2011, Cores, 91', M/12))



**Sinopse:**

Enoch, jovem adulto solitário, que perdeu os pais num acidente de viação, passa o seu tempo entre idas a funerais de desconhecidos e jogos de batalha naval com Hiroshi, fantasma de um piloto japonês da Segunda Guerra mundial. Numa das suas intromissões num funeral, Enoch encontra Annabel, rapariga gravemente doente. Aos poucos, Enoch aceita a presença de Annabel no seu mundo. Por sua vez, Annabel, condenada pela doença, mas atenta a cada momento à beleza da natureza, aprecia a companhia de alguém que não mostra dó pelo seu estado. Uma paixão frágil nasce entre estes dois seres magoados pela vida. Até que ponto o amor que surge neste momento tão peculiar poderá mudar o rumo destes dois percursos de vida?

**Crítica:**

A sinopse poderia deixar entender que se trata de uma tragédia, de um filme onde paira a desolação e a morte. Se, de facto, o filme fala de morte e de doença, fá-lo de uma maneira que introduz luz onde só imagináramos trevas, nomeadamente pelo recurso a uma fotografia ela própria luminosa, a uma banda sonora rica em baladas e música *indie*, assim como à representação etérea dos dois atores principais. À semelhança de filmes anteriores (por exemplo: *Elefant*, 2003; *Paranoid Park*, 2007), o realizador norte-americano escolheu representar personagens de adolescentes ou jovens adultos em crise, mas a estética escolhida

remete para algo quase apaziguador. Num primeiro tempo, é certo, Enoch revela fraqueza, dificuldade em relacionar-se com as pessoas que o rodeiam (veja-se a sequência do jantar com a tia: 10:50 -11:33), Hiroshi, o seu amigo imaginário, sendo o único com o qual consegue estabelecer uma ligação.

A sequência do encontro entre Enoch e Annabel no cemitério (13:28- 19:08) é marcada por esta discrepância entre o tema e o seu tratamento estético. Ambos se encontram no ambiente apaziguador de um fim de tarde de Outono, Enoch conversa com Hiroshi e Annabel desenha animais e insetos. O quadro não mexe, a estabilidade da imagem remetendo para a quietude que transparece da sequência. No contexto de uma sociedade que recusa confrontar-se com a morte e o sofrimento, Van Sant leva, deste modo, o espetador a voltar à condição humana, à finitude de qualquer ser, o que parece ser também, na perspetiva escolhida, uma maneira de o confrontar com certos fantasmas. Não é por acaso que a determinada altura Annabel dirá a Enoch que é um rapaz assombrado, duplamente assombrado poder-se-ia dizer, pelos pais desaparecidos assim como por Hiroshi.

Há ainda outros fantasmas em *Inquietos*, como os fantasmas da História, os da Segunda Guerra mundial, os fantasmas das vítimas dos bombardeamentos atómicos no Japão em 1945. É o que nos é revelado pela sequência à beira-rio em que Enoch conversa com Annabel, com intromissões de Hiroshi (27:42-29:51). Mais uma vez, a abordagem estética escolhida, o quadro estável, o clássico campo contra campo nos diálogos realça a quietude de um fim de tarde. É neste contexto que Annabel evoca, *en passant*, a aniquilação de Nagasaki. Hiroshi reage surpreendido e, numa montagem *cut* que suscita um forte efeito de surpresa, o espetador vê-se confrontado com imagens de arquivo que mostram o cogumelo atómico e os efeitos da bomba.

A metáfora que se esboçava até ali torna-se agora mais clara: a História é assombrada pelas inúmeras mortes provocadas pelo ser humano, o que a personagem de Hiroshi bem como as imagens de época vêm atestar. Talvez um dos pontos fortes deste filme seja o seguinte: obriga os seus recetores a parar um instante, o da duração do filme, para pensar na fragilidade da nossa condição bem como nos múltiplos fantasmas da nossa História. No contexto português, quais serão os Hiroshi que polvilham e assombram a história nacional? Pois aceitar a presença do fantasma do vencido, de quem não participa na grande narrativa coletiva, talvez permita um outro relacionamento consigo e com os outros. O fantasma do jovem soldado japonês visa comover tanto, ou mesmo até mais nalgumas sequências, do que a narrativa de Annabel. Hiroshi surgiu na vida de Enoch quando este estava num coma consecutivo ao acidente que vitimou os pais. Desde então, o piloto joga à batalha naval e comenta as decisões de Enoch. Será ele o primeiro, juntamente com o espetador, a entender o

quão perigoso se pode tornar a relação entre ambos os jovens (39:17- 41:03), pois Enoch acabará por ter de se confrontar com a morte de Annabel.

Este filme retrata igualmente a incapacidade em encarar a morte como sendo um processo inerente à vida, o que se traduz na dificuldade experimentada pelas personagens em falar dela. Veja-se a irmã de Annabel, que não aguenta o ponto de vista desta sobre o que nós, seres humanos, representamos na longa história da vida. Não será aliás por acaso que Annabel desenvolveu uma paixão pelo trabalho de Charles Darwin, o cientista que mostrou justamente que o que somos não é somente o resultado de uma evolução mas que continuamos a evoluir, que nos encontramos num processo de transformação permanente, a morte sendo um momento neste processo.

Isto dito, o filme não se resume à dolorosa tomada de consciência da fragilidade intrínseca à existência, da evanescência das vidas, da nossa como a dos que nos rodeiam, pois o que evidencia é que a partir do momento em que aceitamos este dado fundamental, cada pequeno momento de felicidade deve ser vivido intensamente. É o significado de uma das sequências centrais do filme que numa montagem rápida mostra Annabel e Enoch em vários momentos de felicidade (54:15 - 55:33), a canção *Sympathique* dos Pink Martini enfatizando ainda mais esta celebração da vida. Porém, Van Sant sabe que com esta sequência corre o risco de dramatizar, ou romantizar, o fim da personagem. Talvez seja por causa disso que a sequência seguinte surge como uma espécie de contraponto. Enoch e Annabel escreveram o guião da morte da segunda e ensaiam na sequência o que deveriam dizer e fazer naquele momento (58:30-01:03:15). Enoch faz de conta que seguirá imediatamente a amante na morte (o aspeto dramático ao qual aludi há pouco), o que exaspera Annabel. A análise desta sequência deve também considerar a espécie de *mise en abyme* que ela constitui, pois o que encena é a representação da morte no cinema, da morte como simulacro perfeito, como ficção, pois durante alguns segundos o recetor também acreditou que Annabel estava a morrer à sua frente. Não será por acaso que Van Sant escolheu não representar a morte de Annabel. Após esta sequência, tanto do ponto de vista ético como estético, teria sido quase impossível fazê-lo.

Em vez disto, escolhe mostrar uma última vez Annabel viva, em casa, já perto de morrer, com Enoch numa sequência onde Hiroshi também se mostra aos olhos da primeira, em fato de aparato e não de farda (01:19:20 – 01:23:20). Decidiu, deste modo, acompanhá-la para o que ele chama «uma viagem muito longa». A carta que Hiroshi escreveu à namorada pouco antes de morrer durante a guerra é lida por ele em *off* com planos fixos dos lugares frequentados por Enoch e Annabel, agora vazios e cobertos de neve. Uma análise desta sequência na sala de aula deve considerar a importância simbólica das estações em *Inquietos*,

pois, se a luz outonal que banhava o filme até aqui conotava o fim de vida, a neve e o frio significam, sem que seja preciso mostrá-la, a morte de Annabel.

Fabrice Schurmans

**Destinatários:** alunos do secundário e superior

## **PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME**

### **Reflexão Individual**

1. Preenchimento do guião de observação que segue em anexo

### **Reflexão em pequeno grupo**

2. Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:
  - Dar um novo título ao filme, justificando a escolha efetuada;
  - Identificar semelhanças e diferenças entre Annabel Cotton e Enoch Brae;
  - Mostrar a alteração sofrida por estas personagens ao longo do filme, indicando os motivos que poderão estar na origem dessa mudança;
  - Identificar duas cenas particularmente emotivas, justificando a opção tomada;
  - Tomar uma posição crítica relativamente ao final do filme.

### **3. Reflexão em grande grupo**

- Apresentação das conclusões à turma para debate.
- Registrar uma ou mais mensagens positivas que integrem valores a promover.

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

### **Algumas questões que deverão ser focadas durante o debate**

- O sentido da vida/ morte: estereótipos sociais e culturais.
- A importância do amor/amizade como suporte emocional em situações limite.

**Dia 09 de Maio/ 10H30**

**AS NEVES DE KILIMANJARO**, de Robert Guédiguian

(Les Neiges du Kilimandjaro, FRA, 2011, Cores, 107', M/12)



**Sinopse:**

Michel, delegado sindical numa empresa do porto de Marselha, é levado a reformar-se após ter sido despedido. Deixa o emprego com um certo desalento e parece reencontrar algum entusiasmo num projeto de viagem ao Kilimanjaro com a esposa, Marie-Claire. Amigos e familiares juntam a quantia suficiente para oferecer a tal viagem ao casal. Tudo parece encaminhar-se bem quando Michel, Marie-Claire, Denise, a irmã desta, e Raoul, marido de Denise e amigo de infância de Michel, são agredidos por desconhecidos para lhe roubarem o dinheiro em questão. Serão os assaltantes realmente desconhecidos? Michel participa na investigação e descobre a outra face da crise económica. O assalto leva-o a refletir na sua própria postura no mundo assim como no seu percurso de dirigente sindical.

**Crítica:**

A sequência inicial instala o espetador num ambiente familiar, o da crise, através do despedimento de 20 trabalhadores no porto de Marselha. Michel, o delegado sindical, à semelhança de outras personagens dos filmes de Guédiguian, evidencia um sentido ético marcado: põs o nome entre os dos colegas que foram sorteados. Podia este início quase relembrar um filme dos irmãos Dardenne (ruídos em *off* durante o genérico que instalam o contexto, a premência da questão social), mas a estética fílmica é bastante diferente. Pois, se os realizadores do *Miúdo da bicicleta* (ver *Cinetextos* no site de Ao Norte) privilegiam a câmara ao ombro, a observação atenta do corpo das personagens, Guédiguian, pelo recurso à câmara fixa, mantém um certo distanciamento, escolhendo a estética do cinema da ilusão (o que vem reforçar o recurso à música ilustrativa *off*, procedimento muito raro na cinematografia dos

Dardenne). Guédiguian, que se inspirou para o guião num poema de Victor Hugo, *Les Pauvres Gens*, tinha claramente como projeto não só dar à voz aos sem-vozes, aos “pobres diabos” do texto de Hugo, como igualmente apontar para as contradições que atravessam a classe operária nos países ocidentais. Veja-se a sequência em que Michel está a arrumar o cacifo recitando Jean Jaurès (03: 00- 04:16): retira uma fotografia famosa do dirigente socialista francês assim como a capa de uma das aventuras do Homem-Aranha. Se, por um lado, preza Jaurès como referência, parece não perceber que uma certa literatura popular norte-americana foi um dos meios utilizados para difundir um modelo económico-social em tudo oposto àquele por que o próprio Jaurès lutou.

Também poder-se-ia interpretar a presença recorrente da banda desenhada no filme como uma maneira de aludir à atitude de Michel na vida: não é nenhum super-herói mas intenta ser algo do herói do quotidiano. É o que aliás dirá Marie-Claire ao saber que o marido tinha colocado o próprio nome entre os dos trabalhadores: «As vezes é cansativo viver com um herói» (07:05). Por outro lado, Marie-Claire é a personagem clarividente, a que percebe, por exemplo, ao que o marido se sente reduzido com a perda do trabalho e das responsabilidades sindicais: perdeu um estatuto e sabe que não é «nem Jaurès, nem o Homem-Aranha» (15:51).

Na primeira parte do filme, Guédiguian consegue deixar aflorar algumas questões sem as abordar frontalmente, sem adotar um tom didático. Consegue apontar para a rutura entre as gerações pela simples representação dos lugares de vida: se Michel e Marie-Claire ainda moram na cidade, já o filho e a sua família escolheram um condomínio fechado que geograficamente se sobrepõe a ela. Porém, a arte de Guédiguian na primeira parte do filme não se limita a estas subtis alusões, mas reside igualmente no retrato de uma geração de trabalhadores, talvez a primeira, que graças à luta conseguiu garantir uma qualidade de vida nunca alcançada antes. Nesta primeira parte, porém, Guédiguian leva igualmente o espetador a entrar em empatia com Michel, Marie-Claire, Denise e Raoul, através de alusões a um mundo socioeconómico em vias de extinção (veja-se o estado decrépito da sede do sindicato ou a atividade industrial reduzida que já não serve a não ser como pano de fundo). Ou seja, num ambiente solar (destaca-se a importância da luz na primeira parte), algo de mais sombrio já se anuncia (num segundo visionamento, o olhar de Christophe, futuro agressor dos dois casais, durante a festa de Michel e Marie-Claire, ganha outro significado).

A primeira parte acaba com o momento do assalto violento (28:54), tanto mais surpreendente por a sequência do jogo de cartas entre os dois casais parecer prolongar o ambiente de paz e sossego que o antecede. A violência constitui, aliás, uma dupla surpresa,

para as personagens assim como o espetador, Guédiguian conseguindo deste modo orientar o filme num direção inesperada.

Na segunda parte, a questão que se coloca e que atravessa o resto do filme como a sociedade de referência é a seguinte: os trabalhadores lutaram para adquirirem direitos assim como um certo nível de vida, mas os mesmos direitos, e o nível de vida aferente, são agora negados a uma fração crescente dos jovens (trabalhadores ou não). Ora, o modelo proposto sendo o mesmo e com os meios para atingir tais fins reduzidos, a personagem de Christophe escolheu a única via que se lhe apresentava. Christophe simboliza aqui os que vêm na criminalidade um meio como os outros. Veja-se, por exemplo, a conversa entre os dois assaltantes: um deles utiliza o vocabulário da economia para justificar a quantia ganha no assalto («1500 € para uma hora de trabalho, sem impostos» dirá ele. 36:24) O mais importante aqui não é a identidade de quem levou a cabo o assalto, mas as razões que os levaram a inverter para esta via. Não será por acaso que a identidade do jovem Christophe é revelada de imediato ao recetor (31:45). A sequência que se segue à do assalto mostra Christophe no seu ambiente de família. Vive com os dois irmãos, Jules e Martin, num bairro pobre, pai ausente, mãe pouco presente, e parece estar a cuidar bem deles. Percebe-se de imediato que há algo de mais profundo por trás da agressão (o que nos é revelado mais à frente: Christophe precisava urgentemente de dinheiro para pagar a renda da casa).

O assalto assim como a identidade do assaltante levam Michel a encetar uma reflexão sobre o seu percurso. Agora o cenário adquire outro significado: esta casa a dominar o mar, esta luz, este nível de vida fizeram passar Michel e Marie-Claire do estatuto de trabalhador ao de pequeno-burguês, alvo de inveja por parte dos que não possuem nada. É esta a contradição que Guédiguian encena a partir de aqui (veja-se a sequência da conversa no terraço entre Michel e Marie-Claire: 47:23 – 50:00). Esta contradição torna-se evidente durante o primeiro confronto entre Michel e Christophe na esquadra. Desapareceu a luz de Marselha que iluminava o filme até aqui, é num reduto escuro, desarrumado, que o segundo confronta o primeiro com as suas contradições (52:04-54:20). Mesmo quando a luz aparece, já não é sinónima de felicidade. A partir de aqui, as relações, os equilíbrios são postos em causa. Michel e Raoul, por exemplo, não gerem o período pós-agressão da mesma maneira: se o primeiro põe em causa o tipo de vida que leva, se tenta, assim como a esposa, entender o que levou Christophe a agredi-los, o segundo só pensa na vingança. Por outras palavras, a agressão serve no filme como uma espécie de revelador da crise que incubava nas personagens. Constitui igualmente um momento de balanço para um Michel e uma Marie-Claire, que agora se encontram a distribuir publicidades para viver. Marie-Claire intromete-se na vida de Martin e Jules, tenta tratar deles, já que a mãe de Christophe, Martin e Jules se recusa a fazê-lo. Nesta

terceira parte, a da reconstrução após o trauma, o filme inverte para os bons sentimentos. O ritmo narrativo acelera e penaliza parcialmente o propósito do filme, pois é dificilmente plausível a evolução tão rápida das personagens como da situação, o que leva o realizador a certas escolhas problemáticas. Veja-se a sequência à beira-mar entre Michel e Marie-Claire: o primeiro propõe acolher os irmãos de Christophe, cita Jean Jaurès de uma maneira um pouco artificial (o próprio ator, Jean-Pierre Darroussin parece neste momento pouco à vontade), a música *off* sugerindo algo melodramático.

No entanto, talvez uma sequência anterior, a do encontro entre Michel e Christophe no Palácio de Justiça antes do encontro deste último com o juiz aponte melhor para a mensagem que Guédiguian tencionava transmitir (01:28:36- 01:31:14). Filmado classicamente em campo contra campo, figura clássica da troca de argumentos entre duas personagens, a sequência pretende colocar Michel perante uma das contradições de parte da classe trabalhadora: vive sem grande consciência dos problemas do mundo (vejam o simbolismo da viagem ao Quénia). Do outro lado da barreira, Christophe remete os seus comentários para a nova escola que é a dele: a prisão. Que esta jovem geração de trabalhadores precários aprenda a luta na prisão, e não no sindicato, ajuda o recetor a perceber que a crise atual é muito mais do que uma crise económica.

Fabrice Schurmans

**Destinatários:** alunos do secundário e superior

### PROPOSTA DE EXPLORAÇÃO DO FILME

#### 1. Reflexão Individual

Preenchimento do guião de observação que segue em anexo

#### 2. Reflexão em pequeno grupo

Divisão da turma em grupos, cabendo a cada grupo:

- Identificar as problemáticas que o autor do filme pretende abordar;
- Identificar, no filme, problemas com que se debate a sociedade atual;
- Selecionar três momentos do filme que considere particularmente relevantes, justificando as opções tomadas;

- Tomar uma posição crítica relativamente às soluções encontradas por Michel face aos problemas com que se vai deparando, ao longo do filme.

### 3. Reflexão em grande grupo

Apresentação das conclusões à turma para debate.

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

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

#### ALGUMAS QUESTÕES QUE PODERÃO SER FOCADAS DURANTE O DEBATE

- Relações sociais de produção em contexto de crise:
  - precariedade
  - desvalorização dos salários
  - perda de direitos e de regalias sociais
  - desemprego ...
- Conflitos sociais/ Tensões sociais /criminalidade
- Relações familiares e de amizade em contexto de crise



### Ficha Técnica

Nome do filme: \_\_\_\_\_

Realizador: \_\_\_\_\_

Género: \_\_\_\_\_

Data de realização:    /    /

Duração:

### A PREENCHER APÓS O VISIONAMENTO DO FILME

Situa a ação no tempo e no espaço.

---

---

---

Indica as personagens mais importantes.

---

---

---

---

Refere a temática abordada.

---

---

---

Elabora um pequeno resumo do filme (sinopse).

---

---

---

---

---

