

**FICÇÃO E CONFISSÃO: A PRIMEIRA PESSOA  
E A AUTOBIOGRAFIA NO CINEMA DE NANNI MORETTI**

Gabriela Kvacek Betella (UNESP-FCL/Assis)

**RESUMO:** A pluralidade dos gêneros discursivos nos permite falar em gêneros híbridos para diversas formas de arte, entre as quais a literatura e o cinema. As reflexões sobre os limites da autobiografia e da autoficção são adequadas para a representação literária e audiovisual contemporânea, especialmente quando postas em diálogo, ao observarmos as estratégias de aproveitamento da aparente autenticidade da autobiografia e a desenvoltura ficcional capaz de romper com a objetividade e conservar um ponto de vista narcísico, porém com significativo enfrentamento do real, como ocorre com os filmes de Nanni Moretti. Examinamos aqui as relações entre os filmes do diretor produzidos até 1993 (ano de *Caro diário*) e a escrita autobiográfica a partir da afirmação da instabilidade dos gêneros, do alcance da autoexposição como mecanismo estético, crítico e autocrítico. Nossa análise desvenda a recusa de certos parâmetros pelos filmes de Moretti, como o da biografia de uma geração, o da autobiografia individual e coletiva, que são substituídas pela comicidade calculada, sem apego ao moralismo ou às ideologias nas intenções. A utilização da primeira pessoa como foco narrativo revela uma disposição de Moretti em contrastar como diretor o estado do cinema italiano, as questões cívicas como cidadão e sua vida privada com preocupações e fantasias, sem uma posição ideológica preconcebida. Moretti aproveita uma forte tendência da produção literária contemporânea, dá acesso à intimidade de suas opiniões e fatos da vida cotidiana para ganhar o espectador seduzido pela necessidade de autenticidade, contudo produz uma autoficção muito envolvida ética e politicamente com seu tempo, a começar pelo desmascaramento do discurso realista e do próprio narcisismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia. Literatura e cinema. Nanni Moretti

Esta exposição é uma síntese das primeiras aproximações de uma pesquisa que pretende estudar o ponto de vista no cinema de Nanni Moretti como um percurso que vai da desconstrução do sujeito para a exposição de sua fragilidade, até o fortalecimento do ponto de vista pela assimilação da primeira pessoa e do discurso indireto livre, com valorização dissimulada da subjetividade da autoria.

Nanni Moretti é um cineasta italiano cujo início de carreira coincide com um período que antecede uma crise econômica e artística do cinema na península, nos anos de 1980. Se o país viveu um período de poucas inovações e um esquecimento do cinema por parte da política, a tradição de grandes diretores, atores e filmes italianos sempre foi reconhecida internacionalmente e, nos anos de 1980 e 1990, uma nova geração de jovens realizadores ganhou proeminência, com alguns expoentes que puderam ser vistos como representantes de uma terceira renascença do cinema italiano, seguindo os passos do Neorealismo e da geração de Bertolucci e Pasolini – são nomes, além de Nanni Moretti, como Maurizio Nichetti, Gabriele Salvatores, Giuseppe Tornatore, Gianni Amelio, Roberto Benigni, Francesca Archibugi, Carlo Carlei (BONDANELLA, 2001, p. 240).

Com *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993) seu diretor, que sempre atuou e escreveu seus filmes, tornou-se ícone dos italianos seus contemporâneos, e também passou a ser considerado a partir de uma poética. O filme venceu o prêmio de direção em Cannes com o retrato autobiográfico que levou alguns críticos a rotular Moretti como “o Woody Allen italiano”, por sua marca cerebral de comédia (BONDANELLA, 2001, p. 241). As análises do filme de 1993 nos levam a pensar, desde a época do lançamento, numa forma original de autobiografia de um personagem quixotesco ou moldado no Príncipe Míchkin dostoiévskiano. Entretanto, o que se pode inferir imediatamente é que esse personagem condutor de *Caro diario* é dotado de uma curiosidade ingênua, porém aguda, e um espírito crítico tolerante, embora cáustico em diversos momentos.

A poética que passou a definir os filmes de Nanni Moretti normalmente é vista como uma “visão do mundo e do cinema” proposta pelo diretor em seus filmes. Contudo, as interpretações que incluem a pesada nota pessoal são frequentes. É comum falar de diário pessoal, memória ou autobiografia como classificação da obra do diretor italiano como um único filme, ou seja, um longo diário de memórias, intervenções oníricas, avanços e recuos no tempo, confissões de paixões e ódios, perfis de personagens que atravessam a vida.

Moretti já declarou algumas vezes suas intenções autobiográficas nos filmes, reforçando os comentários que frequentemente classificam sua obra a partir desse teor. Assim, Michele Apicella (cujo sobrenome é o da mãe do cineasta) é protagonista dos

primeiros longas<sup>1</sup> e, interpretado por Moretti, ganha status de *alter ego* do diretor e algumas interpretações extravagantes, especialmente as que partem das teorias psicanalíticas.

No entanto, considerar a construção da filmografia do diretor como um longo diário de quatro décadas parece às vezes condicionar a obra à ideia de que os filmes de Moretti podem reconstituir a história escandida pelos fatos de uma vida e, com isso, abre-se a possibilidade de uma interpretação que inclui uma “autobiografia da ficção” morettiana, além de um conjunto específico de símbolos caracterizadores da obra do cineasta<sup>2</sup> contribuir para um mosaico que pode não servir para muita coisa, como o jornal gigante montado pelo personagem em *Aprile* (1998). Perde-se ou desconsidera-se boa parte do valor político-social que uma análise de cada filme individual pode trazer, investigando as nuances para além da postura crítica autorreferente.

Nossa proposta original levava a discutir o caráter autobiográfico no cinema de Moretti, no intuito de estudar as medidas de incorporação do discurso de si para uma reflexão sobre o sujeito e também sobre o cinema. Assim, poderíamos verificar as intenções de criação de um personagem com o mesmo nome em cinco dos primeiros longas, assumindo diversos perfis, interpretados pelo próprio Nanni Moretti. O projeto de análise cresceu com as discussões a respeito das elaborações que transcendem o “filme de si” e atingem resultados habilidosos na exposição de uma aguda crítica sociopolítica por meio de uma estética profundamente conduzida pela ironia, em que a arte cinematográfica também é objeto de procedimentos que vão da celebração ao pastiche.

Em razão desse caminho da pesquisa, trataremos de alguns conceitos elucidativos a respeito dos discursos de si e da amplitude assumida em formas e conteúdos. Tendo em mente a mistura entre ficção e autobiografia como uma das

---

<sup>1</sup> O protagonista, em princípio apenas Michele, recebe o sobrenome e o mantém nos cinco longas que seguem *Io sono un autarchico* (1976). Em *Caro diario* (1993) e *Aprile* (1998) Nanni Moretti passa a ser o nome do personagem central. Giovanni (primeiro nome de Moretti) passa a ser o protagonista em *La stanza del figlio* (2001), também interpretado pelo diretor. Em *Il caimano* (2006) Moretti se distancia de elos identitários e interpreta Silvio Berlusconi. Em *Habemus papam* (2011) seu personagem é o psicanalista Prof. Brezzi. Giovanni retorna como nome de protagonista interpretado por Moretti em *Mia madre* (2015).

<sup>2</sup> Algumas marcas dos protagonistas dos filmes tornaram-se elementos recorrentes para a crítica: a intransigência moral e intelectual, a intolerância com modismos, o individualismo, a recusa de fazer parte de uma geração, o narcisismo, o apelo quase infantil à família. Algumas manias e gostos também entraram para o recorte que comumente cruza os dados de criador e criatura, como os doces (o creme de avelã e a torta austríaca, os sapatos, a dança), bem como também se juntam ao perfil do qual o próprio Michele Apicella parece querer se livrar, ou ao menos superar.

características marcantes da prosa contemporânea, podemos constatar que muitos elementos incorporados à linguagem cinematográfica são valorizados nos estudos atuais. Beatriz Sarlo (2005) chamou de “guinada subjetiva” o fenômeno marcante das manifestações que reforçam a referência individual em nossos dias. Por outro lado, autores como Gérard Genette (1991) e Philippe Lejeune (2008) já haviam tentado sistematizar uma profusão de textos, porém não deram conta de uma dimensão importante de uma ficção considerada autobiográfica “cuja ambiguidade reside no fato de o autor negar o pacto referencial e, não obstante, haver semelhanças entre a história e os fatos de sua vida” (GALLE, 2006, p. 80).

Embora consideremos o risco de tratar o discurso cinematográfico sob alguns parâmetros literários, confiamos nas estratégias de leituras interpretativas que já aproximaram literatura e audiovisual com muito sucesso. Certas considerações básicas, além de significativas nesse sentido de compartilhar noções literárias, proporcionam modos de leitura e interpretação ainda eficazes para os filmes a partir dos anos de 1960 e, como sabemos, várias delas nascem no pensamento de Pier Paolo Pasolini em formulações tecidas na década em que ele estabeleceu uma leitura original para o cinema moderno<sup>3</sup>.

Como na poesia e na prosa, em que o leitor percebe as nuances do uso da língua, as diferenças são sentidas pelo espectador nos filmes em que predomina o cinema de poesia ou de prosa. Assim, estão nos aspectos formais os elementos determinantes para uma diferenciação, bem como a utilização de um estilo de filmar em que se pode notar a presença de um discurso indireto livre, na medida em que este é possível no cinema, melhor nomeado por subjetiva indireta livre, na prática movimentos e enquadramentos. Se o protagonista do filme é o estilo (PASOLINI, 2010, p. 178), marcado pelo uso da câmera subjetiva indireta livre, capaz de superar tanto o caráter objetivo quanto o subjetivo, vemos cinema de poesia. Por sua vez, quando uma história começa a se contar pelo seu conteúdo, predomina no filme a condição de cinema de prosa.

A câmera subjetiva indireta livre é marca autoral no cinema. Pasolini considerava a imersão do autor no personagem e na adoção da psicologia e da língua deste no discurso (PASOLINI, 2010, p. 179). Portanto, o cinema de poesia é bastante adequado para personagens problemáticos, isto é, o cineasta pode mostrar situações

---

<sup>3</sup> Em 1965, Pasolini apresentou pela primeira vez as ideias de Cinema di poesia, na Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. No mesmo ano, quando Marco Bellocchio estreia na direção com o filme *I pugni in tasca*, Pasolini escreve ao diretor e retoma algumas considerações que havia elaborado no famoso ensaio que seria publicado em *Empirismo eretico*, em 1972.

mais perturbadoras, explorando o estilo, servindo-se de um ponto de vista. Essa utilização propicia uma sutileza no discurso, que pode ser tomado quase inteiramente pela perspectiva do personagem, graças à subjetiva indireta livre, mas está submetido ao comando do diretor.

Nesse sentido, a atuação no meio das Letras, especificamente no campo dos estudos da primeira pessoa na narrativa literária, deixa-nos de sobreaviso com as peripécias da narrativa fílmica no tocante às oscilações de perspectiva. Os filmes de Nanni Moretti podem ser um bom exercício, a princípio, para distinguir entre pontos de vista do diretor, do protagonista e as ironias que operam dirigindo-se a si mesmos. Assim, uma análise preliminar poderia colocar o personagem Michele Apicella como elemento de uma variação da subjetiva indireta livre. A câmera dos filmes de Moretti nos permite visualizar, geralmente, o personagem em situação, “narrado” e utilizando-se da palavra. Nesse sentido, em parâmetros literários, teríamos um discurso em terceira pessoa, com sábia utilização do discurso indireto livre pelo narrador onisciente intruso. Nas palavras de Pasolini, a câmera subjetiva indireta livre “serve para falar indiretamente – por meio de um álibi narrativo qualquer – em primeira pessoa: e, portanto, a linguagem adaptada para os monólogos interiores (...) é a linguagem de uma ‘primeira pessoa’ que vê o mundo segundo uma inspiração substancialmente irracionalista” (PASOLINI, 2010, p. 187).

Pasolini trata, num pequeno ensaio, de elementos da linguagem cinematográfica determinantes para pensarmos nas categorias de tempo, duração, espaço, e na compreensão e aproveitamento de pelo menos uma das cenas mais significativas dos filmes de Nanni Moretti. Trata-se de *Osservazioni sul piano sequenza*<sup>4</sup>, cuja essência é homenageada na última cena da primeira parte de *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993). Pasolini considera o plano sequência uma forma de subjetiva indireta livre que, por sua vez, é o limite realista máximo, pois a realidade é vista a partir de um só ângulo visual, ou seja, do ângulo de um sujeito (PASOLINI, 2010, p. 240).

Seria possível dizer que plano sequência chega a reproduzir uma visão mais subjetiva que a câmera subjetiva indireta livre, assim como podemos considerar que ambos os recursos da linguagem audiovisual chegam muito perto de uma “escrita de si”, na primeira ou terceira pessoa. A montagem, que diferencia o olhar do cineasta, corta e reorganiza, portanto oferece novo sentido à “narrativa”. Na sequência de *Caro diario*, o

---

<sup>4</sup> É preciso dizer que o texto também é recolhido no volume *Empirismo eretico*, de 1972, embora tenha sido composto anos antes.

protagonista visita o local do assassinato de Pier Paolo Pasolini, e o percurso até o ponto exato de Ostia tem apenas uma fala, quando a voz do protagonista exprime: “Non so perché, ma non ero mai stato nel posto dove è stato ammazzato Pasolini” (“Não sei porque nunca estive no local onde Pasolini foi assassinado”). O silencioso percurso, ao som exclusivo de “The Köln Concert” de Keith Jarrett, segue a via dell’Idroscalo nos dois sentidos, até concluir-se em frente a um monumento degradado, em terreno abandonado. A cena traz uma direta referência ao cineasta bolonhês, é uma homenagem conforme a crítica constata, porém, segundo Mariarosaria Fabris, “(...) Moretti demonstrava ter compreendido o ensaio Cinema de poesia (1965), em que Pasolini afirma que a vida se reproduz no plano-sequência, cujo significado é dado pelo corte que interrompe o fluxo contínuo de imagens, assim como a morte dá um sentido à trajetória humana.” (FABRIS, 2008, p. 98-99) O plano que antecede a silenciosa decepção com a memória de Pasolini intensifica a ação sem palavras que atira para o espectador uma espécie de alegoria do contemporâneo com a delícia e a desgraça da relação com o passado.

Na última fase de sua obra filosófica, nos anos de 1980, Michel Foucault redime (com “A escrita de si”) a existência do sujeito que havia condenado ou, pelo menos, havia apontado o dilaceramento, em *O que é um autor* (1969) e em *A ordem do discurso* (1970). As considerações de Foucault tornaram-se uma espécie de ponto de partida para estudar as novas concepções de sujeito, quando este reaprende a se configurar por meio da expressão de si mesmo. O discurso autobiográfico atravessa inúmeras manifestações até a modernidade, e pode ser visto tanto como ponto alto do individualismo burguês, como forma de representação dos traumas. Por essas e outras razões, a declarada morte do autor, amparada pela hipótese nietzschiana desde o final do século XIX e sustentada pelo próprio Foucault no século XX, estaria revogada.

Autor e leitor (e, por extensão, autor e espectador) de uma “narrativa de si” permanecem ligados por meio de uma experiência de entendimento. As categorias de pessoa e identidade são compartilhadas à medida que o discurso traz acontecimentos e sentimentos comuns e, mesmo que estranhos, uma espécie de pacto é selado. A propósito, no nível de análise dos três domínios – autor, narrador e personagem – que constituem a referência do ponto de vista, muitas linhas podem ajudar a extrair sua complexidade.

Assim, a teoria literária, a linguística e a filosofia da linguagem<sup>5</sup>, pelo menos, oferecem contribuições para a análise completa do que representa uma autoexposição como método de condução de um discurso de esclarecimento – de um contexto, pela via de si. Consequentemente, se a ideia é aproximar o raciocínio às posições na linguagem cinematográfica, é possível pensar em autor, narrador, sujeito e personagem nos filmes, ainda que se guardem as devidas noções de voz audível no cinema, especialmente para considerar suas manifestações dentro ou fora do quadro<sup>6</sup>.

Interessam-nos aqui algumas considerações oportunas para as definições de sujeito no discurso fílmico de Nanni Moretti, pelo menos em seus dois primeiros longas – *Io sono un autarchico* (1976) e *Ecce bombo* (1978) – com marcas de assimilação da figura do sujeito apenas como um efeito da linguagem, ou seja, se depois de Nietzsche não é mais possível acreditar no sujeito cartesiano e muito menos no sujeito como atuante, como ser por trás do fazer, o agente é uma ficção. Para Nietzsche, “‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – e a ação é tudo” (apud KLINGER, 2007, p. 32). Sendo assim, torna-se mais compreensível a instância do sujeito criada pelos dois longas, e a crítica mais profunda quando se adota o ponto de vista da ação. Caso o sujeito fosse considerado o ser atuante, o ponto de vista do discurso fílmico, teríamos uma boa justificativa para interpretar suas ações fracas e inconclusivas como liberdade. Contudo, muito provavelmente não é esta a direção que Moretti deseja oferecer ao espectador, para confortá-lo com a noção de uma espécie de dádiva da existência e do ser, resumida na liberdade do autoengano.

Moretti parece assimilar muito bem o sujeito desconstruído que se refaz ao longo de um percurso em direção ao contemporâneo, em certa sintonia com a investigação filosófica que procura um meio-termo entre desaparecimento e ressurgimento do sujeito. Uma das ideias que podemos utilizar é a de que

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura — toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia — é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos

---

<sup>5</sup> Entre os autores que mais interessam aqui, RICOEUR (1990), GENETTE (1991), LEJEUNE (2008). Evidentemente, nossa abordagem parte das leituras dessas referências, embora possa adequar as instâncias de cada linguagem.

<sup>6</sup> Para os conceitos que cercam as manifestações da voz no cinema, a referência pioneira é CHION (1999).

produziram — antes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela. Todo o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida. (AGAMBEN, 2007, p. 56-57)

É no mínimo sintomática a escolha da canção para abrir e encerrar o filme de estreia de Nanni Moretti. *Poor boy*, da banda britânica Supertramp, vem de um álbum controverso, que provocou insatisfação de integrantes do grupo. *Crisis? What Crisis?* saiu em 1975 como primeira aventura dos músicos em território americano, após grande sucesso do disco anterior, e trazia metáforas convencionais (a partir da composição da capa) ao lado de referências interessantes, como o título do álbum, retirado de uma frase do filme *The Day of the Jackal* (*O dia do Chacal*, Fred Zinnemann, 1973). *Poor boy* é uma canção aparentemente singela de autocomiseração<sup>7</sup> que tenta fazer prevalecer a pureza de sentimentos, a lealdade e o valor da sensação de liberdade e da vida simples, bem como parece abominar a valorização material, a negatividade, o descontentamento. Poderíamos concordar com uma visão otimista ou mesmo dizer, como os ingleses, que o *poor boy* pode ser um *holy fool*, contudo pensamos na hipótese de uma leitura voltada para o autoengano, mantendo o eu lírico da canção em acordo com o protagonista de *Io sono un autarchico*.

Contudo, dois fragmentos podem ser destacados no texto da canção: um refrão que pode representar a resposta do interlocutor ou da sociedade, ao entoar “Poor Boy, if that's the way it's gotta be / Poor Boy, it's you for you and me for me / Poor Boy (Pobre

---

<sup>7</sup> A composição é de Rick Davies e Roger Hodgson, com ares jazzísticas e de música americana dos anos de 1950, com a seguinte letra: Can you believe me when I say, there's nothing I like better / Than just to sit here and talk with you / Although I'll rant and I'll rave / about one thing and another / The beauty of it is so pure to me / Though I'm a poor boy / I can still be happy / As long as I can feel free / So many people I know, are getting old way too early / - Well are you feelin' kind of weary / Just to impress you with the money they make / - You'd better, you'd better change your theory / One drop of rain, they complain / And it's the same about the wages they're earning / Well, that is not the way I'm gonna be / Don't mind the rain, don't mind snow / Don't mind nothing, if I know / You will be right here with me / We're gonna state our only point of view / How can we all afford to live like you? / This simple life is simply not enough / We have appearances we must keep up / Poor Boy, If that's the way it's gotta be / Poor Boy, It's you for you and me for me / Poor Boy / I've tried all I can, understanding all the fools and all their money / When half of what they've got you know they never will use / Enough to get by suits me fine, I don't care if they think I'm funny / I'm never gonna change my point of view / Don't mind the rain, don't mind snow / Don't mind nothing, if I know / You will be right here with me / All the way / Nah-nah-nah / Don't mind the rain, don't mind snow / Don't mind nothing, if I know / You will be right here with me.



garoto, se é desse modo que vai ser / Pobre garoto, é você por você e eu por mim / Pobre garoto)” e o verso “I’m never gonna change my point of view (Eu nunca vou mudar meu ponto de vista)”, como um diálogo em que temos a opinião disposta a encobrir, por meio da acusação irônica de fragilidade mantida no adjetivo “pobre”, a crueldade das diferenças de caráter, além de assumir falsamente a condescendência. Por outro lado, o verso isolado, índice de teimosia do sujeito, disfarça a fraqueza do eu lírico com o efeito de uma frase disposta a revelar atitude firme, incorruptível – atitude típica do sujeito que se apoia no caráter inflexível para não revelar a incapacidade de diálogo, entendimento e aceitação de ideias diferentes. Seria ousado dizer algo como Pasolini, quando, ao condenar os jovens de 1968, descrevia a aparência contestatória como “máscaras de uma integração subserviente e inconsciente que não provoca piedade” (PASOLINI, 2009, p. 20)

De certo modo, o filme desenvolve as nuances de perspectivas da canção da banda que encantou os anos 1980. Michele Apicella, em sua primeira aparição na obra de Moretti, é um jovem desempregado, membro de uma companhia de teatro experimental, dependente financeiramente do pai, abandonado pela mulher, com a qual trava diálogos desesperados ao telefone, sem qualquer maturidade para cuidar do filho Andrea. *Io sono un autarchico* se inicia e termina com a inconclusão: Michele não se reconciliará com Silvia, que irá embora definitivamente com o filho; a companhia teatral estreia a peça, que terá público a cada dia mais escasso, e o diretor ficará sozinho ao propor um debate com a plateia, empreitada não menos frustrante do que havia sido o exercício com a trupe (um *training* ao ar livre, numa espécie de trilha, na qual alguns membros são eliminados) e a caçada a um crítico que assistisse à estreia – o profissional discorrerá sobre vários temas, menos o enredo da peça.

O filme inicia e termina ao som de Supertramp, não por acaso, reafirmando o desdém pela realidade e ressaltando certas preferências adaptativas que minimizam os efeitos do que a psicologia denomina dissonância cognitiva, que acontece no impacto da realidade. Assim, os personagens ostentam uma postura autossuficiente, muito embora só consigam fechar-se em supervalorizações disfarçadas de simplicidade.

*Ecce bombo* (1978) traz a continuidade e o aprofundamento dos temas, incluindo a ironia sobre as posições dos personagens, a partir do título que mantém o ar de superioridade, por referir-se ao livro de Nietzsche (*Ecce homo*, de 1908), que por sua vez é escrito com o objetivo de o autor ser lembrado com “mais gosto em ser tomado como sábio do que santo”. O título de Moretti reinventa a intenção sátira de Nietzsche

com a troca do segundo termo – de homo = homem para bombo = som intenso, grave, tenebroso. Vale lembrar que o substantivo também se refere a um inseto, a mamangava, e o verbo bombare (“io bombo”) significa contornar com curva, encurvar, ou ainda bloquear drasticamente algum processo funcional do computador (“eu entravo”).

Portanto, desde o título e seguindo a trama, não há definições ou atitudes que ofereçam posição produtiva para a alienação exaltada pelos jovens. A frase que se tornaria meme, se na época houvesse internet, sintetiza a alienação e parece girar em falso, improdutiva: “Giro, vedo gente, faccio cose” – “Passeio, vejo gente, faço coisas”. A imprecisão característica de uma geração que não tem perspectivas é a tônica dos que não têm lado, opinião, em suma, são levados.

Se Pasolini acusava os jovens no início dos anos de 1970 por serem mais cooptados pelo sistema capitalista do que imaginavam, ele enxergava uma hipótese de redenção – os jovens poderiam ter se desviado desse novo fascismo, se fossem apresentados à cultura, às artes. Nanni Moretti preferiu fechar as possibilidades de saída para os jovens daquele final de anos de 1970.

No tocante à linguagem, constatamos que os primeiros filmes de Moretti buscavam uma relação de complementaridade com o espectador, como se este pudesse concluir a síntese a partir das aparentes contradições das situações e das atitudes. Portanto, o espectador não fica limitado ao que vê nas cenas, ao discurso na tela, mas é levado a pensar que há algo a refletir e a desconfiar dos pontos de vista, da fragmentação e da impressão de objetividade de discurso. Podemos questionar a relação entre um ponto de vista unificador e tudo que é narrado.

No plano dos conteúdos, a supervalorização dos sentimentos-chave dos personagens morettianos nos leva a concluir que o mecanismo é proposital e arma-se contra si mesmo. Dizendo de outro modo, a exacerbação dos “defeitos sociais” chama a atenção para as mazelas reais e, especialmente, para a dificuldade de superação das dificuldades individuais. Nem mesmo a simples consciência das mesmas é possível, nem será partida para um processo de mudança, tamanho é o grau de obscuridade, esta que a poética morettiana ironiza e quer revelar, provocando o espectador com a sua identificação com um falso estado de liberdade.

Se existe algo que percorre a obra de Nanni Moretti, de *Io sono un autarchico* a *Mia Madre*, é uma instância moral disposta à obstinação, se necessário. Em todos os filmes, o ponto de vista fundamental é indignado e incrédulo. O sentimento de

inadequação é uma constante, por vezes exacerbado pela aflição, pela irritação e pelo egocentrismo, porém é dessa forma que se mantém ainda mais provocativo, na tentativa de colocar em discussão um sofrimento comum, uma aflição compartilhada, mesmo que a exposição dos defeitos seja a forma de discussão dos efeitos do presente.

## Referências

AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BONDANELLA, P. Italian cinema. In: BARANSKI, Z. G. e WEST, R. J. *The Cambridge companion to modern italian culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 215-242.

CHION, M. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

DE GAETANO, R. *Nanni Moretti: Lo smarrimento del presente*. Cosenza: Pellegrini, 2012.

EDUARDO, C. Eu é um outro – variações da narração em primeira pessoa. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-160.

GALLE, H. Elementos para uma nova abordagem da escrita autobiográfica. *Matraga* 18, p. 64-91, 2006.

GENETTE, G. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

GILI, J. A. *Nanni Moretti*. Roma: Gremese, 2006.

KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACHADO, A. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

- MAZIERSKA, E. e RASCAROLI, L. *Il cinema di Nanni Moretti: sogni e diari*. Roma: Gremese, 2006.
- MICCICHÉ, L. “Ecce bombo” di Nanni Moretti. In: \_\_\_\_\_. *Cinema italiano degli anni '70*. 2. ed. Venezia: Marsilio, 1989, p. 294-295.
- PAGANO, A. S. Gêneros híbridos. In: MAGALHÃES, C. M. (org.) *Reflexões sobre a análise crítica do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, pp.
- PASOLINI, P. P. *Empirismo eretico*. 3. ed. Milano: Garzanti, 2010.
- PASOLINI, P. P. I giovani infelici. In: \_\_\_\_\_. *Lettere luterane*. Milano: Garzanti, 2009, p. 16-24.
- PASOLINI, P. P. Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio. In: BELLOCCHIO, M. *I pugni in tasca*. Milano: Garzanti, 1967.
- Qualcosa di sinistra*. Dir. Wolfgang Aichtner, 2007.
- RICOEUR, P. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- XAVIER, I. Do naturalismo ao realismo crítico e O realismo revelatório e a crítica à montagem. In: \_\_\_\_\_. *O Discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.