

A PASSAGEM DO EU AO OUTRO: RELAÇÕES ENTRE A PRIMEIRA E A TERCEIRA PESSOA NO CINEMA DE NANNI MORETTI

Gabriela Kvacek Betella (UNESP)¹

Resumo: Desvendamos como o cinema de Nanni Moretti utiliza ao mesmo tempo estratégias de autenticidade, de ficcionalidade e de enfrentamento do real com a instabilidade dos gêneros e a autoexposição como mecanismos estético, crítico e autocrítico. Entre sujeito que narra e sujeito narrado nos filmes, observamos a utilização da voz *over* para marcar a terceira pessoa, além do deslocamento da figura de Moretti do protagonismo central, ao longo da sua filmografia, e assim notamos aparentes contradições no personagem interpretado pelo diretor, na voz que não é absoluta no comando do ponto de vista e na câmera que revela o “narrador narrado”, complementando-se numa enunciação adequada aos conteúdos críticos, capazes de cobrir a política, a sociedade, a produção cinematográfica e as questões familiares.

Palavras-chave: Literatura e cinema; Narrador; Nanni Moretti


Eu comigo mesmo – da literatura ao cinema

No século XIX, a preocupação com o “eu” se intensifica, passando por diversos estágios na filosofia, na psicologia e nos estudos sociais, ampliando os estudos sobre a mentalidade da burguesia. Enquanto isso, em meados do século, revelar ou ocultar a vida subjetiva era atividade muito séria: escreviam-se e liam-se profusamente biografias, na forma de diários, romances epistolares ou autobiografias, produção e consumo de pessoas obscuras ou de personalidades conhecidas. A multiplicidade da vida se instaura, e a literatura pede formas de representação capazes de abranger as dimensões de novas descobertas científicas, em especial relativas às capacidades e anormalidades da mente e do ser. O interesse científico e a literatura do oitocentos apresentam sintomas de uma grande tendência à introspecção. A transição da cultura vitoriana para o século XX foi marcada por momentos de esforço de todo um século para cartografar o espaço interior dos seres humanos (GAY, 1999, p. 11)².

Sedutora e, no entanto, arriscada, a introspecção caracterizadora da vida burguesa europeia se diferencia na tradição das preocupações humanas desde Platão, Marco Aurélio, Santo Agostinho, Montaigne, Goethe e Sterne, pelo fato de ser oferecida a um público mais amplo a partir do século XIX. O culto do “eu” e o autoescrutínio na produção literária preocupou alguns escritores. Goethe, por exemplo, chamou de

¹ Professora Assistente do Departamento de Letras Modernas, da área de língua e literatura italiana da FCL-UNESP-Assis. Contato: gabrielakvacek@uol.com.br

² Na tentativa de abordar o assunto da produção de memórias escritas e a transformação destas em gênero literário de sucesso na Europa, o estudo de Peter Gay norteia as considerações introdutórias deste tópico.




mórbido esse gosto pela subjetividade, classificando-o como forma de confissão da incapacidade do homem para conhecer o mundo e, a partir disso, conhecer a si mesmo – a burguesia europeia queimava etapas. De fato, um público pouco crítico, formado pelas ideias românticas sobre o amor e pelo ardor quase religioso envolvendo a arte de ouvir música e poesia, desenvolveu apreço irreversível pelas autobiografias, autorretratos, biografias, romances e obras históricas sobre o caráter das pessoas, diários e correspondências íntimas. Ao mesmo tempo, Marx, Nietzsche e Freud complicariam o modo como o “eu” percebe o mundo – o pensamento científico tentava recuperar as etapas queimadas. Prevaleceram, contudo, os desejos e anseios de expressão e sondagem da vida introspectiva através de todas as formas autobiográficas, com o risco de a escrita não consistir em descrever algo existente, mas em *criar* na medida em que se descreve.

Esses experimentos com a subjetividade, descoberta nas relações íntimas, determinaram gêneros literários e, por conseguinte, transfiguraram a manifestação privada em obra pública, pois muitas correspondências destinam-se, desde a sua concepção, à impressão. Assim, um gênero típico e verdadeiras obras primas da literatura do século XIX derivam da subjetividade dos epistolários e dos diários: o romance burguês e toda a narração psicológica em forma autobiográfica. O século XIX foi a época maior de autobiógrafos e leitores desse gênero, todos com os impulsos estimulados por editores, em busca de lucros ou respondendo ao apetite literário por esses temas.

O lado perigoso da produção e do consumo da escrita autobiográfica é a ingenuidade da leitura, risco para qualquer leitor de qualquer texto. Um dos méritos do século XX foi a incorporação da tendência à desconfiança sobre as alegações dos autobiógrafos e a sua jactância de autenticidade – pouca distância separa as construções artificiais, ao elaborarem uma imagem pessoal, das obras de ficção. Vale aqui mencionar habilidades da “memorialística ficcional” em misturar – confundindo o leitor ingênuo – a criação ficcional ao texto autobiográfico.

Assim como as cartas, também de prestígio editorial no século XIX, o diário fascinava pelo seu exercício de autodefinição, passível de manifestar fragmentos de uma confissão. Ambos são índices da necessidade de se declarar a alguém fictício ou a uma parte de si mesmo, disfarçada de confessor. Cartas e diários, mesmo não lidos por terceiros ou destinatários, são diálogos reais ou imaginados. Muitos diaristas atribuem




ao “querido diário” qualidades humanas, tratando-o como amigo discreto, desculpando-se e agradecendo a tolerância e fidelidade.

Muitos dos aspectos acima são aproveitados por produções literárias ao longo do século XX e por formas audiovisuais cuja base é narrativa. A manifestação pública do privado como exercício de autodefinição, as passagens confessionais, as dúvidas sobre a autenticidade, a criação de subjetividades múltiplas invadem formas artísticas, despertam interesses afins e exercem encantos. A conversa silenciosa parece contar com leitores-espectadores, fornecendo uma pista importante sobre a vida do protagonista: tanto quanto os vitorianos com sua necessidade de criar personagens independentes de si em cartas e diários, um realizador como Nanni Moretti mantém as marcas da expressividade e do envolvimento com o “eu” herdadas dos românticos, mas eleva seu depósito de sentimentos e reflexões ao status de *alter ego*.

A rigor, muitos diários não são representativos de uma atividade memorialista cuja descrição defensiva que preserva o passado de modo reconfortante. Os motivos para a composição de um diário íntimo no Ocidente variam muito, principalmente a partir do século XIX, assim como o grau de introspecção também muda. Mesmo com muitas faces, o diário precisa cumprir algumas exigências, entre as quais a escrita dia após dia, o autor como centro de observação ou de convergência de todos os acontecimentos, o “eu” predominando sobre o “tu” e o “ele”, a ausência de destinação a um público leitor – o autor não encaderna seu texto para impressão –, o domínio da interioridade, isto é, da ressonância dos fatos externos e nunca destes exatamente e, por fim, a extensão suficientemente longa. Assim, olhando para dentro de uma situação ficcional como a que foi criada por Nanni Moretti em seu *Caro diário*, não existe assiduidade e não sabemos ao certo qual a verdadeira extensão da escrita íntima.

Contemporaneamente, os gêneros híbridos com enfoque autobiográfico ganharam uma nova categoria. O termo autoficção foi criado pelo escritor francês Serge Doubrovsky em 1977, numa espécie de resposta a Philippe Lejeune, cujas reflexões deixavam duas questões em aberto no que diz respeito ao pacto ficcional com coincidência de autor e narrador-personagem, e no tocante ao pacto autobiográfico com autor e narrador de nomes diferentes. Doubrovsky (1977) percebe a necessidade de escrever uma obra de ficção com um narrador identificado ao autor, e considera a autoficção como recriação de experiências individuais do autor, uma estratégia que



assume o fato de que o texto recria uma realidade autobiográfica, mediada pela subjetividade.


No caso dos filmes de Nanni Moretti, a autoficção funciona como contribuição para uma certa mitologia que compõe uma figura de protagonismo disposta a confessar e recriar, numa atitude autoral voltada para discussões maiores que a própria vida. Quando se autoposiciona no centro da narrativa como representante de uma determinada geração, o diretor investe contra si mesmo e contra sua geração pós-1968, de formação de esquerda, as cobranças que reverberam (ou que se esperam) dos espectadores. Assim, percebemos que é insuficiente falar de autoficção para designar a estratégia da primeira pessoa de Moretti em seus filmes. Elegendo-se como primeira pessoa em suas obras inaugurais, ele expõe a vida e os artifícios, por meio de uma narrativa arbitrária. Então temos, de um lado, os protagonistas instáveis e, de outro, o valor de uma representação (de classe, de geração, de ideologia) instigante.

O espectador pode ver com naturalidade as inquietações e espirais ideológicas das tramas de *Io sono un autarchico* (Nanni Moretti, 1976) e *Ecce bombo* (Nanni Moretti, 1978), principalmente. Não seriam estranhos os jovens protagonistas conectados ao seu tempo. Moretti transforma uma inquietação particular em sentimento da primeira pessoa que representa. Formaliza artisticamente aspectos relevantes da vida ideológica da sua geração, oferecendo um parecer estético sobre os vacilos e incertezas. A crítica está inscrita na forma, pois a estrutura “narrativa” corresponde a uma desestrutura real.

“Motore”!!

Em qualquer narrativa, algumas escolhas são fundamentais para sua configuração. Assim, o ponto de vista ou foco narrativo³ pode ser deduzido a partir da narração pensada pelo autor, porém executada pelo narrador, que é um elemento do texto. O narrador pode se expor ao máximo, relatando em primeira pessoa, e em outros casos pode esconder-se, produzindo um relato em terceira pessoa do qual deduzimos uma presença, até o ponto em que uma história é praticamente contada por si mesma, por meio das imagens nas mentes das personagens. A ficção contemporânea trouxe como consequência natural desse processo o desaparecimento da voz autoral. Henry James

³ Davi Arriguuci Jr. (1999, p. 11) lembra que os dois termos são utilizados como sinônimos, porém o primeiro é emprestado das artes plásticas e o segundo, da física.




pensou num mundo autossuficiente para a ficção, no qual a história deveria objetivar-se sob “um método de objetivação subjetiva, porque ao mesmo tempo a história se conta a si mesma, mas passa pela subjetividade das personagens. Ou seja, há uma espécie de dramatização do relato.” (ARRIGUCCI JR., 1999)

Na narrativa audiovisual, as questões de ponto de vista podem ser mais complexas e, de qualquer modo, não há como utilizar da mesma forma os instrumentos da Teoria da Narrativa. Para analisar um filme, mesmo que de caráter narrativo, alguns cuidados devem ser tomados, como a observação do ângulo da filmagem de uma determinada sequência, com auxílio da posição da câmera, do deslocamento dos atores, de suas falas, da trilha sonora, de uma possível voz. Tudo que interessa à análise deve estar na cena e, portanto, o foco narrativo (seja único ou múltiplo, numa obra audiovisual) pode ser desvendado, a cada passo, por todos esses elementos. Se na literatura a distinção do foco do narrador se dá por meio da pessoa verbal, o ponto de vista no cinema requer mais dados que a imagem oferecida pela câmera. Os filmes narrativos dramáticos, ou seja, os que conjugam elementos visuais, textuais e sonoros para contar uma história, podem contar com a voz *over*⁴ para assumir a primeira pessoa.

O risco de tratar o discurso cinematográfico sob parâmetros literários esbarra em diversas questões. Uma das mais intrigantes está presa ao fato de que o sujeito que narra nem sempre corresponde ao sujeito narrado e, portanto, a narrativa fílmica pode ter vários sujeitos. Tomando uma das cenas de Nanni Moretti, no início de *Aprile*, filme de 1998, ouvimos a voz *over* do protagonista explicando que naquele momento, um ano e meio depois das eleições de 1994 e da queda do governo de direita, ele está preparando um filme. A câmera mostra apenas fotos de atores dispostas uma a uma sobre uma mesa. A voz *over* do protagonista afirma que está preparando o filme ambientado nos anos de 1950, e nessa altura, quando já reconhecemos a voz de Nanni Moretti, o plano cresce. Percebemos inúmeras fotos dispostas em pilhas sobre a mesa e o protagonista, em camisa xadrez, aparece ao lado esquerdo da tela, graças a um discreto movimento da câmera, que se desvia em plano médio até revelar o rosto do personagem Nanni. Há uma aparente contradição instaurada por essas duas instâncias, a voz (que não é absoluta no comando do ponto de vista) e a câmera (que revela o “narrador narrado” e

⁴ A voz *over* pode ser distinguida simplesmente por se sobrepor às imagens. No entanto, uma definição importante conta com o fato de, na maioria das vezes, a voz *over* não estar no mesmo espaço nem no mesmo tempo que a ação mostrada pelas imagens.



também se coloca como sujeito da enunciação), numa situação que torna difícil aceitar a figura de um narrador à maneira convencional da literatura.


No caso do cinema de Nanni Moretti, os mecanismos de utilização da primeira pessoa reforçam o rompimento com a objetividade e a manutenção de um ponto de vista narcísico, especialmente nos filmes produzidos até os anos de 1990; de outro ângulo, o diretor nos proporciona um sensível enfrentamento do real por meio de formatos que afirmam a instabilidade dos gêneros e a autoexposição como mecanismo estético, crítico e autocrítico.

Utilizar-se de um *alter ego* é determinante para o primeiro cinema de Nanni Moretti, para que o diretor pudesse assinalar sua posição além do cinema moderno, noutras palavras, para superar as lições de subjetividade. Quando tratou do assunto na área cinematográfica nos anos de 1970, Pier Paolo Pasolini (2010) pensou numa subjetividade estilística quando criou o termo subjetiva indireta livre, e Moretti aproveita esse conceito ao se expor, confrontando-se com o espectador em seus primeiros filmes para, ao longo de sua filmografia, expandir o discurso, escapando do risco de se fechar no autorreferencial. A subjetiva indireta livre de Moretti vai se afirmando a partir de *Caro diário*, filme de 1993.

A partir de *Caro diário*, a terceira pessoa passa a ser mais decisiva nos filmes de Moretti. O plano sequência em Ostia pode ser visto como ponto divisório. 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. Gian Piero Brunetta (2004) afirmou que as deambulações do personagem levam-no a uma nova percepção do eu, a uma diferente capacidade de medir o mundo e de medir-se em relação ao mundo. Entendemos, assim, que Moretti desenvolve uma percepção de seu tempo e espaço sem sentimentalismos, criando uma medida de atualidade, que se afirma com as relações estabelecidas no seu próprio processo criativo, filme a filme.

De Michele a Nanni, de Nanni a Giovanni e de Giovanni aos outros: da confissão à ficção

Nanni Moretti costuma escrever, dirigir e atuar em seus filmes – e, nos anos de 1980, sua produtora realiza as obras. No entanto, há ligações interessantes entre as produções, no tocante aos protagonistas e nomes. Michele Apicella, protagonista do



primeiro longa, *Io sono un autarchico* (1976), recebe o sobrenome da mãe do cineasta, e mantém-se como personagem central em quatro dos cinco filmes seguintes. Em *Caro diario* (1993) e *Aprile* (1998) Nanni Moretti passa a ser o nome do personagem central. Giovanni (primeiro nome de Moretti) é o protagonista em *La stanza del figlio* (2001), também interpretado pelo diretor. Em *Il caimano* (2006) Moretti se distancia momentaneamente de elos identitários, pois interpreta o ator Nanni Moretti que atua em cenas importantes como Silvio Berlusconi. Em *Habemus papam* (2011) o personagem do diretor se desloca do protagonismo central, assumido por Michel Piccoli na interpretação do Papa, enquanto Moretti é o psicanalista Prof. Brezzi. Giovanni retorna como nome interpretado por Moretti em *Mia madre* (2015), filme em que a protagonista é Margherita, irmã de Giovanni, interpretada por Margherita Buy.

Algumas marcas dos protagonistas dos filmes de Moretti 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 de chocolate, 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.

Assim, se distinguimos um parentesco temático e formal entre *Io sono un autarchico* e *Ecce bombo*, entre *Aprile* e *Il caimano*, entre *La stanza del figlio* e *Mia madre*, existem conexões mais estimulantes para além de setores da obra do diretor. Podemos inclusive lembrar de filmes como *Il portaborse* (Daniele Luchetti, 1991) e *Caos calmo* (Antonello Grimaldi, 2008), em que Moretti atua, para estabelecer alguma relação com os filmes do segundo e terceiro grupo.

O acerto de escolher categorias contemporâneas como os impasses da juventude no enfrentamento dos problemas de geração, o empenho político e as questões que envolvem as esquerdas se junta à busca pela instância narrativa ideal para cada conflito, para cada situação desarmônica, para a inadequação. Nesse sentido, o sujeito da enunciação nos filmes de Nanni Moretti tende a ser sempre ético.

Referências bibliográficas

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

APRILE. Direção: Nanni Moretti. Itália: 1998. (78 min).

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

ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de psicanálise* 31 (57), p. 9-43, set 1998.

BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Vol. 2: Dal 1945 ai nostri giorni. Bari: Laterza, 2004.

CARO DIARIO. Direção: Nanni Moretti. Itália: 1993 (96 min).

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

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

ECCE BOMBO. Direção: Nanni Moretti. Italia, 1978 (103 min)

FABRIS, Mariarosaria. O cinema italiano contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008, p. 91-106.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

IL PORTABORSE. Direção: Daniele Luchetti. Itália: 1991. (92 min).

IO SONO UN AUTARCHICO. Direção: Nanni Moretti. Italia 1976 (95 min)

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. 3. ed. Milano: Garzanti, 2010.