

PENSAR O PRESENTE, REINVENTAR O PASSADO: O COMUNISMO ITALIANO VISTO POR NANNI MORETTI

Juliana Rodrigues Pereira¹

Pedro Plaza Pinto²

Resumo: “O que significa ser um comunista?” é a pergunta que Nanni Moretti tenta responder em alguns de seus filmes. Com algumas variações, ela é repetida em *La sconfitta* (1973) e *Palombellarossa* (1989) e está implícita em *La cosa* (1990) e *O melhor está por vir (Il sol dell'avvenire)*, (2023). O esforço para respondê-la não é uniforme e está repleto de interrupções e descontinuidades, alternando entre um registro documental que parece minimizar a interferência do realizador e registros ficcionais elaborados a partir de elementos reconhecíveis do presente e do olhar retrospectivo que evidencia o papel rememorativo e especulativo do cinema na construção de um passado inventado ou de um futuro possível. E se o passado tivesse sido diferente? O objetivo deste artigo é refletir, por meio dos estudos sobre narratividade, sobre excertos dos mencionados filmes do produtor, diretor e ator. O procedimento metodológico da análise fílmica fornece pistas sobre como o cinema de Moretti se utiliza de diferentes materiais e estilos para pensar o presente, lembrar o passado e o fabular um futuro diante das crises e das adversidades. Neste artigo, estará em jogo especialmente o trabalho com a inserção do filme de Moretti dentro do filme de Moretti.

Palavras-chave: Nanni Moretti; Análise Fílmica; Narratividade; Reflexividade; Partido Comunista Italiano.

THINKING ABOUT THE PRESENT, REINVENTING THE PAST: THE ITALIAN COMMUNISMS SEEN BY NANNI MORETTI

Abstract: "What does it mean to be a communist?" is the question that Nanni Moretti attempts to answer in some of his films. With some variations, it is repeated in *La sconfitta* (1973) and *Palombellarossa* (1989) and is implicit in *La cosa* (1990) and *Il soldell'avvenire* (2023). The effort to answer it is not uniform and is full of interruptions and discontinuities, alternating between a documentary style that seems to minimize the interference of the filmmaker, and a fictional register elaborated from recognizable elements of the present and a retrospective gaze that highlights the rememorative and speculative role of cinema in constructing an invented past or a possible future. What if the past had been different? The

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, vinculada à linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa. Mestre em História pela UFPR (2018) e bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela PUC-PR (2007) e em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (2013). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5148632947008449>.

² Professor Associado do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, vinculado à linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo e membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4210264642096088>.

aim of this article is to reflect, through studies on narrativity, on excerpts from the mentioned films of the producer, director, and actor. The methodological procedure of film analysis provides clues about how Moretti's cinema uses different materials and styles to think about the present, remember the past, and imagine a future in the face of crisis and adversities. In this article, the focus will be especially on the work involving the insertion of Moretti's film within Moretti's film.

Keywords: Nanni Moretti; Film Analysis; Narrativity; Reflexivity; Italian Communist Party.

Introdução

De que forma o cinema pode pensar o presente e reimaginar o passado ou até mesmo o futuro? Se o universo fílmico de Nanni Moretti fosse um lugar, provavelmente ele se pareceria com uma biblioteca. Desde seus primeiros filmes, o realizador italiano trabalha em uma pesquisa artística que gira em torno do cinema e do seu engajamento político. São abundantes as referências diretas e indiretas a outros filmes, atores e realizadores e também ao processo produtivo do cinema, como a elaboração do roteiro e as dinâmicas dentro de um set de filmagem. Essa intenção de trazer questionamentos, em um filme, sobre sua própria produção, autoria, procedimentos textuais, referências intelectuais e recepção é chamada de reflexividade (STAM, 2003). Ela ocorre quando a obra “mostra o dispositivo (reflexividade cinematográfica) ou produz efeitos de espelho (reflexividade fílmica). Esta pode, por sua vez, remeter a outros filmes ou se autorrefletir” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 254).

Inicialmente, o conceito de reflexividade se referia à “capacidade da mente para tomar a si própria como objeto”, mas depois foi ampliado para englobar a “capacidade para a autorreflexão de um meio ou linguagem” (STAM, 2003, p. 174). Enquanto o ilusionismo está ligado ao ocultamento dos códigos e à transparência, a reflexividade opera na direção contrária, ao romper com o encantamento e colocar em evidência materiais e processos artísticos, chamando “a atenção para sua própria facticidade enquanto construto textual” (STAM, 1985, p. 1). A reflexividade é, portanto, anti-ilusionista.

Todo texto artístico é formado por outros textos, por fórmulas anônimas e suas variações, em citações que podem ser diretas ou indiretas, conscientes ou não. Nem sempre as fontes são plenamente identificáveis, uma vez que se trata de um processo sutil e dispersivo (STAM, 1981, 1985). No cinema, esses acenos a outras obras podem ocorrer tanto de forma

verbal como visual, mas, para que eles sejam reconhecidos e o processo se complete, é fundamental que haja uma referência comum, como se "como se tanto o cineasta como os espectadores fossem membros de uma vasta biblioteca audiovisual" (STAM, 1985, p. 21).

Robert Stam pontua que a arte reflexiva chama a atenção do público para a mão do artista e, no cinema, às vezes, isso pode significar um pouco mais. É o caso dos diretores que gostam de fazer aparições em cena, como Hitchcock ou Godard, mas poderíamos acrescentar outros exemplos à lista, como Woody Allen e Nanni Moretti, que foram além e protagonizaram boa parte de suas produções. Ainda assim, Stam afirma que mesmo quando fisicamente ausentes, "alguns diretores estão encarnados em personagens" (1981, p. 55). Moretti não só está dentro de seus filmes, como também incorpora nos personagens que interpreta suas próprias idiossincrasias, sua biografia, a história da sua geração e seus gostos pessoais.

Desde o início de sua carreira, nos anos 1970, Moretti se posicionou com independência, sem se atrelar a nenhuma tendência de cinema em especial. Após produzir dois curtas e um média-metragem, lança em 1976 seu primeiro longa, *Io sono unautarchico* ("Eu sou autossuficiente"), escrito, produzido, dirigido e protagonizado por ele. Assim como nas primeiras obras, as filmagens foram feitas em Super-8, formato comumente associado a filmes caseiros devido ao baixo custo e à facilidade de acesso a equipamentos e de manuseio, mas não utilizado no dito cinema profissional. Já nesse momento Moretti consegue estabelecer questões estéticas, narrativas e culturais que retornariam em obras posteriores. O filme marca a primeira aparição de Michele Apicella, personagem alter ego de Moretti presente em todos os filmes até *Palombellarossa*, à exceção de *A missa acabou (La messa è finita, 1985)*. Michele é, para Gian Piero Brunetta, o personagem epônimo da geração pós-68 e pós-revolucionária, que "está em um estado de confusão crescente porque vê desmoronar os grandes sistemas de valor e não consegue se comunicar com os textos do passado" (2014, p. 245).

A primeira exibição de *Io sono unautarchico* ocorreu no Filmstudio, um cineclube de Roma fundado em 1967 e frequentado por intelectuais e cineastas, naquele momento dirigido por Adriano Aprà. Era um local dedicado a exibir filmes clássicos e raros na versão original, de vanguarda e experimentais, novos cinemas e cinema independente, filmes underground, marginais, alternativos, jovem e das mulheres. Apesar de Moretti não ter sido aprendiz de

outros profissionais ou ter passado por alguma escola de cinema, como o Centro Sperimentale di Cinematografia, seu filme logo se tornou objeto de estudo e ele foi aclamado como um autor. Para Brunetta, os primeiros filmes de Moretti demonstram “o desejo de inventar narcisicamente uma linguagem própria, sem olhar para os mestres do passado próximo ou remoto” (2007, p. 478).

As crises e transformações do Partido Comunista Italiano (PCI) diante das conjunturas relacionadas aos anos de chumbo italiano³ são assunto ou pano de fundo de muitos dos filmes de Nanni Moretti. O crescimento e o declínio eleitoral do partido no período do secretário geral Enrico Berlinguer, o seu compromisso histórico ("compromisso storico") com a Democracia Cristã de Aldo Moro, a questão da violência e da mudança de costumes, a discussão da mudança de programa e do nome do PCI proposta no período do secretário Achille Occhetto, a dissolução em Partido Democrata de Esquerda, todos esses e mais fatores entram na equação de desequilíbrios revisitados nos filmes. Nanni Moretti consegue captar, com “excepcional *senso de oportunidade*⁴, um percurso terminal, vê a modificação e a queda progressiva e irreversível das esperanças de construir uma cultura alternativa” (BRUNETTA, 2014, p. 245).

"O que significa ser um comunista?" é o questionamento central que permeia *La sconfitta* (1973), *Palombella rossa* (1989), *La cosa* (1990) e *O melhor está por vir (Il sol dell'avvenire)*, 2023). Se nos três primeiros Moretti faz um movimento de retratar o presente, seja no registro ficcional ou documental, o último filme é um olhar ao passado pelo presente, olhar este que propõe uma reescrita especulativa da história – e se o passado tivesse sido diferente?

³ A expressão "anos de chumbo" tem relação com a tradução em italiano do título do filme *Die bleiernezeit* (1981), de Margarethe Von Trotta, literalmente compreendido como "O tempo de chumbo", expressão retirada da poesia de Hölderlin. A denominação passou a ser utilizada para denominar os anos 1970 em vários países nos quais ditaduras estavam implantadas, inclusive no Cone Sul, e também para apontar o contexto italiano que está marcado pela ação armada de grupos de extrema direita e de extrema esquerda que afetam decisiva e particularmente o Partido Comunista Italiano. Não examinaremos aqui as questões atinentes à discussão histórica do período para o comunismo italiano do PCI, mas é importante frisar que a tópica dos choques vividos no período tem conexão com as transformações que se iniciam com a "revolução jovem" dos anos 1960, se modificam com a violência dos assassinatos e das ações armadas dos anos 1970 e ganham mais incrementos com a ruína do chamado "socialismo real" nos anos 1980. No pano de fundo das discussões internas ao partido está a Revolução Húngara de 1956 contra a linha do governo local e as imposições do aparato burocrático da União Soviética, que a reprimem violentamente, tema histórico que é enquadrado no filme dentro do último filme de Moretti, *O melhor está por vir* (2023).

⁴ No original em italiano, o autor utiliza a palavra *tempismo*, expressão que segundo o dicionário Treccan significa "saber agir no momento mais oportuno".

A proposta deste artigo é analisar algumas das diferentes abordagens de Moretti nos quatro filmes em relação à tópica do militante do partido, buscando evidenciar as estratégias para o estabelecimento de relações com o presente e o passado. De modo mais geral, listamos a seguir procedimentos de reflexividade e de estranhamento de níveis da narrativa, obviamente apenas alguns serão examinados neste artigo: 1) inserção de materiais de arquivo; 2) uso de imagens e sons de obras anteriores do realizador; 3) aparição repentina de personagens interrompendo a cena; 4) incrustação diferencial de locais de ação; 5) transfiguração do próprio local da ação; 6) desnivelamento transgressivo de níveis narrativos entre as histórias contadas (metalepse); 7) repetição de falas, gestos, expressões e objetos; 8) presença de uma representação dentro da representação; 9) jogo com o gesto cinematográfico de início ou finalização de uma filmagem ("Ação!" e "Corta!"); 10) sobreposição de vozes e da voz do realizador na cena; 11) disjunção entre som e imagem, ausência de lógica comum; 12) olhar do protagonista-diretor do filme diretamente para o eixo da câmera; 13) início de uma dança ou de cantoria que irrompe na cena.

A pesquisa deste artigo sobre os filmes escolhidos não pretende ser exaustiva, tampouco desenvolver discussões teóricas como foco principal. Os procedimentos metódicos da análise fílmica e da narratologia no cinema serviram-nos de marcos e balizas para o passeio pela obra do realizador. Conforme Aumont e Marie (2011), sabemos que a operação analítica do filme comporta uma diversidade de abordagens e objetivos a partir da singularidade do objeto e da busca de validação de cada estudo específico. No caso deste estudo, foram decisivas as perguntas sobre a ação de narrar, a tópica da narrativa, o modo e a focalização dos filmes, segundo as definições do estudo sintético de Gaudreault e Jost (2009) a partir de Genette (2017) e outros autores. Trata-se, aqui, de uma pesquisa sobre enunciação, sobre ponto-de-vista e sobre a utilização dos aspectos mostrativo e narrativo que são definidores do funcionamento do narrar. Cada filme regula, no seu desenrolar, o trabalho com a “distância” e com a “perspectiva” que estabelecem o conhecimento do espectador, o grau de proximidade do narrador presumido, de acordo com estas noções que são extraídas do terceiro livro da série *Figuras*, de Genette, conjunto de estudos de casos que é atualmente discutido em sua pertinência conceitual e valor nocional para a teoria narrativa do cinema.

O conceito de *metalepse* foi importante para compreender algumas das formas das transgressões entre níveis narrativos que são operadas pelas interrupções e discontinuidades

do ato de narrar o tópico estudado nos filmes, como foi possível perceber acima, na lista apenas exemplar de procedimentos utilizados pelos materiais. Particularmente, a inserção de imagens de filmes do próprio realizador dentro do filme funciona como conexão reflexiva da obra acerca do tema e da pergunta central do presente estudo. Segundo Genette, metalepse é uma passagem transgressora entre níveis narrativos, entre as "histórias" implicadas no ato de narrar (2017, p. 312-313). No cinema, são cortes decisivos entre as "histórias" do universo narrativo do filme, o filme dentro do filme, a cena dentro da cena, ângulos e perspectivas que implicam cesuras da narrativa. São mobilizadas vozes, cenas, ações, reenquadramentos, espaços cênicos, canções e atos de filmagem em favor da reflexividade dos estilos de Moretti.

Os filmes de Moretti são materiais atravessados por jogos de aproximação e distanciamento crítico. O resultado deste estudo trouxe à baila um trabalho marcado pela descontinuidade no relato e na cena, com tentativas de compreensão oscilantes, mas que tem em comum o trabalho com registros documentários e com a ficção especulativa que reorganiza os elementos da história. Jogos de relato com passados, presente e futuros do passado.

Pensar o presente

A pergunta "Por que você virou um comunista?" aparece logo no primeiro diálogo de *La sconfitta* ("A derrota"), curta-metragem de 26 minutos que marcou a estreia de Moretti como realizador, quando ele tinha 19 anos de idade. Foi filmado em Super-8, com uma câmera de baixa qualidade técnica comprada com o dinheiro resultante da venda de uma coleção de selos postais (ANILE, 2023, p. 39). O curta tem dois momentos bem demarcados, que se intercalam: um ficcional, que gira em torno do militante comunista Luciano (interpretado por Moretti) e seus companheiros, e outro documental, formado por registros de uma manifestação de metalúrgicos que ocorreu em Roma em 9 de fevereiro de 1973 e reuniu mais de 200 mil pessoas. *La sconfitta* marca também a estreia de Moretti diante das câmeras, presença que se tornaria recorrente ao longo de sua filmografia. É para Luciano que a pergunta havia sido direcionada:

Pensar o presente, reinventar o passado: o comunismo italiano visto por Nanni Moretti
| Juliana Rodrigues Pereira; Pedro Plaza Pinto | p. 391-413

Luciano: “Porque penso que seja o correto. Porque você não se sente isolado. Porque está com outras pessoas que acreditam como você em certas coisas, que vivem como você, com você. Você se torna parte de um movimento que avança em todo o mundo, que vê a realidade e tenta transformá-la”.

Porém, o que parece um retrato positivo do comunismo aos poucos dá lugar ao estranhamento e à desilusão — seria a derrota a qual o título do filme se refere? A resposta idealista de Luciano é seguida por um episódio em que ele, depois de se fixar por alguns instantes na manchete de *L'Unità*, jornal produzido pelo PCI, desiste de entregar exemplares de porta em porta e deixa todos caírem no chão. Em uma conversa com outro amigo, Luciano se mostra hesitante em relação aos “desejos das massas” e pouco preocupado com as futuras gerações. No segmento documental, essa derrocada também pode ser percebida, principalmente pelo estranhamento incutido na banda sonora. As imagens da multidão em marcha pela cidade, segurando cartazes com palavras de ordem e bandeiras vermelhas, são inicialmente acompanhadas de “Venne maggio”, canção que integra o álbum de Ivan Della Mea “Il rosso è diventato giallo”, lançado em 1969, e cuja letra menciona diretamente o PCI e exalta a esperança para lutar. Em outros blocos que mostram a manifestação, a canção que embalou a geração pós-1968 cede lugar a um diálogo sobre diferentes maneiras de preparar ostras, retirado de um programa de televisão, e a um comentário sobre uma partida de futebol, de uma transmissão de rádio. A disjunção entre som e imagem é usada para causar distanciamento do espectador, uma ironia que evidencia a desagregação entre o fato e a expectativa.

As limitações técnicas inerentes ao formato Super-8 são usadas intencionalmente pelo realizador para agregar um fator de estranhamento à forma fílmica. São dificuldades que, segundo Alberto Anile, fizeram com que *La sconfitta* tivesse um ar de vanguarda: os saltos e as justaposições nas imagens, a dessincronização do som, a dublagem dos diálogos e as sequências silenciosas, sem contar o ruído do projetor de cinema que pode ser ouvido durante todo o filme (2023, p. 39). Na sequência final, a ausência de som faz um contraponto direto com o gesto do ator em cena. Moretti está de lado, filmando, mas não vemos o quê. Um *zoom out* abre o enquadramento e ele se afasta do equipamento, aproximando-se da câmera que o filma. Ele olha diretamente para a lente — para o ângulo do espectador — e, vacilante, começa um discurso, gesticulando e apontando para a câmera que está no fundo do quadro. Ele grita, mas permanece o silêncio que o havia emudecido (figura 1).



Figura 1. Frames do curta-metragem *La sconfitta* (1973), dirigido por Nanni Moretti: registros de uma manifestação real se misturam a personagens ficcionais.

Quando lança *Palombella rossa*, seu sexto longa-metragem, Moretti não é mais um jovem desconhecido. Ele retoma pela última vez o personagem Michele Apicella, aqui um político e atleta que desenvolve amnésia depois de um acidente de trânsito. É dentro e fora de uma piscina na Sicília, onde ocorre uma interminável partida de polo aquático, que Michele é confrontado por diferentes personagens, cada qual contribuindo com fragmentos que vão ajudar na reconstrução de sua memória e sua identidade. Enquanto *La sconfitta* aborda o PCI de maneira mais transparente, com referências diretas a situações, conceitos e objetos facilmente identificados, seja por meio da imagem ou dos diálogos, em *Palombella rossa* há opacidade. O próprio título do filme já é, em si, uma delas. A *palombella* é o nome de uma jogada do polo aquático em que o jogador lança a bola em um movimento de arco, buscando encobrir o goleiro que está afastado das traves, mas também pode ser uma analogia para a trajetória do PCI e do próprio comunismo. Além disso, a *palombella rossa*, em português, traduz-se como “pomba vermelha”, um aceno à simbologia comunista.

Já nos primeiros minutos do filme, ouvimos a voz de Michele na narração, enquanto, em cena, ele recebe uma mensagem: “Não me recordo. Não me recordo de nada. Quem sou eu? O que faço aqui?”. Presente ao longo do filme, a narração funciona como uma porta de entrada para os pensamentos do protagonista, pensamentos estes que podem tanto acrescentar novas camadas de informação aos espectadores como criar contradições e dúvidas. É por meio de palavras — da narração e dos diálogos — que o quebra-cabeça de Michele vai sendo montado. É durante a leitura de um artigo de jornal sobre um companheiro morto que Michele percebe que ele próprio é o autor: “Sou um comunista! Claro que sou”.

Ele tenta se lembrar de um discurso, mas apenas um fragmento volta (“O nosso projeto de transformação da sociedade...”). Mas Michele não é qualquer comunista: ele é o próprio PCI em pessoa.

Palombella rossa foi lançado em setembro de 1989, poucas semanas antes da queda do Muro de Berlim, em 9 de novembro. Na Itália, três dias depois, o então secretário-geral do PCI, Achille Occhetto, anunciaria o início de um processo de transformação que envolvia abandonar símbolos do partido, palavras de ordem e projetos, deixando a ligação com a União Soviética e os países do Leste e voltando-se para a democracia social da Europa (BRUNETTA, 2014, p.246). Porém, Occhetto não especificou qual seria o novo nome do partido e nem quando a mudança ocorreria (GINSBORG, 2003, p. 160). Parte das discussões que sucederam esse anúncio foram registradas por Moretti no média-metragem *La cosa*, cujo título é tomado de empréstimo do apelido dado ao partido ainda sem nome (“A coisa”). Seria apenas em janeiro de 1991 que o impasse terminaria, com a aprovação, pela maioria dos militantes, da criação do Partido Democrático de Esquerda (GINSBORG, 2003, p. 161). Era o fim do PCI.

É pelo conteúdo dos diálogos que aos poucos podemos identificar os personagens de *Palombella rossa* como representantes de atores da política italiana (figura 2). O primeiro dos embates verbais se dá com dois homens que elogiam a coragem de Michele por sua fala proferida na televisão. O tom deles oscila de uma certa tolerância e tentativa de aproximação, com elogios e presentes, à hostilidade e à agressividade. Eles acusam todos os outros de serem vendidos (ao contrário deles, os únicos íntegros): “Não somos insensatos. Somos lúcidos, muito lúcidos, mas estamos enfurecidos”. Em outro encontro, a dupla fala que tem muita estima por Michele e são confiáveis, já o personagem de Moretti, cedendo, afirma que “A questão católica se enlaça com a do centro. Devemos lutar para conquistar o centro” — assim, entendemos que a dupla é formada por dissidentes do PCI. Outra intervenção é feita pelo juiz da partida de polo aquático que, durante a identificação dos jogadores, diz que o partido precisa passar por uma reforma e se reconstruir: “É um partido inócuo, inútil”. Há ainda um católico que tenta convencer o protagonista que eles são iguais e pergunta se ele está feliz por sua existência (“Não!”, responde Michele) — esse personagem representa a Democracia Cristã, partido que ao longo de décadas foi o principal opositor ao PCI.



Figura 2. Frames de *Palombella rossa* (1989), dirigido por Nanni Moretti. Os personagens representam atores da política italiana: dissidentes comunistas, um democrata cristão, um sindicalista e a imprensa (do alto à esquerda, em sentido horário).

Um dos embates mais emblemáticos do filme se dá com a jornalista que trabalha em um perfil sobre Michele, baseando-se em entrevistas com ele e outros personagens. Ainda durante as conversas, Michele questiona os estrangeirismos e os chavões utilizados por ela e, irritado, desfere dois tapas em seu rosto, enquanto grita "Como você fala!". A montagem da cena com a jornalista ressalta a violência do gesto de Michele. Após o segundo tapa, há um corte para o mesmo plano, porém os gestos dos atores são ligeiramente diferentes. Além disso, há um efeito de câmera lenta apenas na imagem, e não no som, criando uma cisão entre o que é dito e o movimento dos atores. Michele grita: "As palavras são importantes. Como você fala?".

Depois de ler o perfil publicado, Michele se enfurece com alguns dos termos atribuídos a ele. Por não se reconhecer naquele modo de falar ou pensar, ele a confronta novamente: "Quem fala mal, pensa mal e vive mal. É necessário encontrar a palavra certa. As palavras são importantes". Em outra sequência, durante a partida, ele dá continuidade a essa linha de raciocínio: "Precisamos inventar uma linguagem nova. Mas para inventar uma linguagem nova precisamos inventar uma vida nova". Teria Moretti conseguido captar e antecipar a crise sobre o nome do PCI antes mesmo que ela acontecesse? As palavras importam?

A reflexividade em *Palombella rossa* é marcada também pela presença de trechos de outros dois filmes, que em muito se diferenciam em termos de tamanho de produção e proposta estética. O primeiro deles é uma revisitação à obra de Moretti, seu primeiro curta-metragem, *La sconfitta*. São citados apenas trechos do segmento ficcional, visando dar materialidade ao passado esquecido de Michele e de transformar os espectadores em testemunhas. O primeiro deles é evocado a partir de um amigo de longa data, interpretado por Fabio Traversa, que naquele momento é entrevistado pela jornalista. Depois de dizer que é como se todos ao redor da piscina tivessem sido convocados, ele se volta para Michele, comenta que já se passaram quinze anos e então pergunta repetidamente "Você se lembra?". Essa fala no presente é sobreposta à cena de *La sconfitta* em que esses mesmos dois atores se encontram e é feita a pergunta "Por que você virou um comunista?" (figura 3). Vale notar que esse intervalo temporal mencionado pelos personagens, de quinze anos, é equivalente ao que separa a produção dos dois filmes. Um segundo trecho de *La sconfitta* é usado com essa mesma função reconstitutiva quando a jornalista pergunta sobre o rompimento de Michele com o PCI e a política em geral. Novamente, o som no presente se mescla com as imagens do passado. Michele fala que estava na periferia vendendo jornais e consegue se lembrar de parte da manchete, "Relançamos...". É a imagem que fornece a resposta: "Relançamos a luta contra o imperialismo". Há ainda um terceiro trecho, quando Luciano discute com outro amigo a criação de um partido revolucionário e se há necessidade de respeitar o desejo das massas. A resposta vem na forma de uma tapa no rosto de Michele — essa sequência é imediatamente anterior à do tapa de Michele na jornalista. O uso de *La sconfitta* demonstra que os ecos do passado podem ser refletidos no presente.



Figura 3. Frames de *Palombella rossa* (1989), dirigido por Nanni Moretti. Ao citar *La sconfitta* (frame à direita), o filme traz materialidade a esse passado ficcional.

O segundo filme presente é *Doutor Jivago* (1965), uma superprodução hollywoodiana com mais de três horas de duração dirigida por David Lean, produzida por Carlo Ponti e baseada no romance de mesmo nome escrito por Boris Pasternak. Parte importante da ação do filme se passa no período da Revolução Russa de 1917, que deu origem ao regime comunista. *Doutor Jivago* é exibido na televisão de um quiosque próximo à piscina, atraindo a atenção de Michele e posteriormente de muitas outras pessoas. Esses personagens-espectadores interagem com o filme, xingando os vilões e torcendo pela impossível reescrita do desfecho de Lara e Yuri Jivago.

Voltando a *Palombella rossa*, ainda que a partida de polo aquático pareça interminável, eventualmente ela termina com um pênalti a ser cobrado por Michele. É sua voz na narração que expõe a estratégia: olhar para a direita para confundir o goleiro, fazendo-o pensar que o desejo é lançar a bola à esquerda e assim deixar a direita livre para o gol. Nos instantes decisivos, Michele repensa, incapaz de escolher a direita (“Talvez seja melhor a esquerda”). Assim, o pênalti é facilmente defendido, causando a derrota de seu time. Ao encontrar um Michele inconformado, o goleiro adversário confirma a hipótese: “Se você olha para a direita, eu sei que você vai jogar para a esquerda”. Após a partida, a equipe de Michele está reunida no vestiário para comer pizza. Ele, meio adormecido, lamenta mais uma vez sua má decisão e diz: “Eu esperava algo mais”. Questionado se esperava mais do time, Michele responde: “O time e a partida andaram como tinha que ser. Esperava mais da vida, algo maior e melhor”.

Lançado logo após *Palombella rossa*, *La cosa* é um média-metragem que apresenta um registro íntimo e profundo sobre a crise de identidade do PCI. É um documentário observacional— algo pouco usual da filmografia morettiana— que acompanha as intensas discussões que ocorreram logo após o anúncio das mudanças no partido. Moretti acompanha as reuniões em seções do PCI em oito cidades, entre 22 de novembro e 19 de dezembro de 1989, conforme informado nas cartelas vermelhas que localizam as reuniões — no filme, elas são mostradas em ordem inversa à cronologia, das mais recentes para as mais antigas. Nos encontros, afiliados compartilham seus pensamentos e suas emoções a respeito das mudanças do partido e do futuro, falam sobre as relações com o PCI, ora enquadrados sozinhos na imagem, ora com ouvintes ao redor, que reagem positivamente, aplaudem ou mantêm conversas paralelas (figura 4). Em momento algum eles são identificados por nome,

profissão ou relação com o partido. Moretti definiu *La cosa* como um documentário que representa sua vontade de ser testemunha direta da história: “Tudo o que eu queria era estar ali: ver com meus olhos, com a minha câmera. Para não ter que ver aquelas imagens apenas na televisão” (apud GILI, 2006, p. 29).

O crítico Alberto Crespi, que foi militante do PCI e atuou por 30 anos no jornal *L'Unità*, escreveu sobre como foi traído pela memória ao refletir sobre a dupla *Palombella rossa* e *La cosa* passados mais de 30 anos após tê-los visto pela última vez. Para Crespi, Moretti havia filmado primeiro o documentário, como forma de registrar o impacto causado pelo anúncio de Occhetto, e depois *Palombella rossa*, como reflexo da mudança de nome e da consequente crise que afetou a militância do partido. Ele elogia a capacidade premonitória de Moretti em *Palombella rossa* e diz que o filme consegue individualizar a crise vista em *La cosa*. “Se *Palombella rossa* colocou diante de nós, militantes do PCI, um espelho deformante, *La cosa* éramos nós. Sem filtros” (CRESPI, 2023, p. 102). A recepção de *Palombella rossa* entre os comunistas também foi registrada no próprio *La cosa*, no depoimento dado por um homem que participa da reunião da seção do Quartiere Lambrate, em Milão, em de 27 de novembro de 1989. Ele relata que foi ao festival de Veneza e viu “filme de Moretti”: “Eu, que sou um comunista e renovei minha carteira do partido pela quadragésima vez, fui dominado por uma enorme tristeza, como um chute no saco. É um filme que me agradou e desagradou, mas isso não significa que não tenha gostado dele”.



Figura 4. Frames de *La cosa* (1990), dirigido por Nanni Moretti. O realizador registrou as reuniões nas quais eram discutidos os rumos do PCI.

Rememorar e reinventar o passado

É com *O melhor está por vir* (2023) que Moretti volta a tratar diretamente do Partido Comunista Italiano, 33 anos após *La cosa*. Esse longo intervalo de tempo não significa, no entanto, que o realizador tenha se absterido de tratar de temas políticos, a exemplo de *Aprile* (1998), que abrange o período entre a ascensão de Silvio Berlusconi ao poder em 1994 e a vitória da coalizão formada por partidos de esquerda nas eleições legislativas de 1996, ou de *O crocodilo* (2006), que critica Berlusconi de forma incisiva. Se *La cosa* estava mais próximo da “documentação filmada de um evento ao mesmo tempo difuso e circunscrito”, para usar as palavras de Alberto Crespi (2023, p. 102), aqui Moretti deixa clara a sua aposta na imaginação. A pergunta ganha um novo contorno: “e se o passado tivesse sido diferente?”

O melhor está por vir começa com um filme dentro do filme, ambientado nos anos 1950. Nele, Ennio e Vera, militantes do PCI, estão em frente à seção Antonio Gramsci e esperam ansiosamente o acionamento da luz elétrica que vai iluminar a vizinhança, o que ocorre logo em seguida. Ennio começa um discurso e, antes que um fotógrafo possa fazer o clique que vai congelar o instante, a voz de Nanni Moretti abruptamente se sobrepõe à imagem: “Então, como vocês sabem, o protagonista do filme é Ennio, editor-chefe de *L'Unità*, jornal do Partido Comunista Italiano. Vera é costureira e uma militante comunista apaixonada e generosa”. Há um corte brusco na imagem, em nova interrupção, e vemos o fotógrafo, em roupas atuais, perguntar: “Por quê? Na Itália havia comunistas? Os comunistas não viviam apenas na Rússia?” Estamos no presente, na reunião de pré-produção de um filme dirigido por Giovanni, interpretado por Nanni Moretti. Ele responde didaticamente que o PCI chegou a ter dois milhões de membros e ser um ponto de referência em cada bairro. O fotógrafo, na verdade um ator, ainda sem entender, faz uma nova pergunta: “Então dois milhões de russos vieram para a Itália?”. Giovanni contextualiza o período histórico, precisamente o ano de 1956, quando trabalhadores e estudantes húngaros começam um levante contra o regime stalinista. Enquanto ouvimos a explicação, imagens de arquivo mostram os enormes protestos em Budapeste, a derrubada da estátua de Stalin e as bandeiras húngaras com um buraco no meio, sem o brasão de armas soviético. A trama do filme em produção gira em torno do conflito moral de Ennio, dividido entre apoiar os companheiros de partido, que defendem que o PCI siga seu próprio caminho e se afaste de Moscou, em um gesto de solidariedade à trupe

do Circo Budavari, ou seguir as determinações do PCI, que apoiou incondicionalmente a repressão soviética na Hungria. Há, portanto, duas camadas narrativas em *O melhor está por vir*: o real, localizado no presente, que compreende o núcleo familiar de Giovanni e as atividades no *set* de filmagem (nível intradieético), e a ficção, localizada no passado, no filme dentro do filme (nível hipodieético).

A representação do passado é constantemente tensionada pela postura de Giovanni em relação ao quanto a historicidade dos elementos presentes em seu filme deve ser respeitada (figura 5). Ainda na reunião de pré-produção, que se passa dentro do cenário que simula uma seção do PCI, o produtor de objetos mostra reproduções de diversos rótulos de garrafa de água que eram usadas em 1956, mas Giovanni descarta todas as opções e exige que seja criada uma nova, a “Acqua Rosa”, com o rosto de Rosa Luxemburgo. Em seguida, o diretor se aproxima de um cartaz na parede e diz que não quer a imagem de Stalin. O produtor de objetos argumenta que as seções do PCI usaram aqueles retratos por muito tempo, mas Giovanni é categórico: “Nas seções do PCI. Mas esta é uma seção do PCI dentro do meu filme. E Stalin, que era um ditador, eu não quero ver” e então rasga o cartaz, deixando apenas Lênin. Em outra sequência, uma edição de *L'Unità* utilizada em cena é questionada por Giovanni, que não gosta da longa manchete que noticia a invasão da tropa soviética a Budapeste (“A tropa soviética intervém na Hungria para pôr fim à anarquia e ao terror branco”). Quando a equipe técnica justifica que aquela é a manchete real da edição de 5 de novembro de 1956, ele contesta: “Não importa que seja o verdadeiro”.



Figura 5. Frames de *O melhor está por vir* (2023), dirigido por Nanni Moretti. O diretor Giovanni não faz questão de criar uma representação fiel do passado: “Esta é uma seção do PCI dentro do meu filme”.

Outro tipo de representação é questionado em *O melhor está por vir*, retomando um tema que já havia sido abordado em *Mia madre* (2015). Como um realizador deve retratar imagens de violência? Há dois caminhos possíveis: reconhecer a gravidade e o impacto nos

espectadores ou, no sentido oposto, reconhecer o seu esvaziamento, quando a violência se torna apenas uma forma de entretenimento (figura 6). O primeiro é explorado no filme dentro do filme, na sequência em que os artistas circenses, de origem húngara, assistem pela televisão a repressão soviética à população de Budapeste. Excertos de cinejornais mostram tanques de guerra em ataque direto contra a população e a cidade, deixando rastros de morte e destruição. A consternação dos personagens afeta diretamente todos que as veem: Vera, incrédula que os invasores são “comunistas como nós”, decide começar um abaixo-assinado pedindo que o PCI condene a União Soviética, enquanto a trupe entra em greve e suspende as apresentações do circo.

O segundo caminho é explorado quando Giovanni visita o *set* do filme que está sendo produzido por Paola, sua esposa, que pela primeira vez trabalha em um filme que não o dele. Depois de ter se incomodado com uma cena em que um vilão metralha balões e gargalha freneticamente, para êxtase do jovem diretor Giuseppe, Giovanni não consegue suportar o momento em que o mesmo vilão, ferido e ensanguentado, está ajoelhado diante de um homem que empunha uma arma em direção à sua cabeça. Esse homem, armado, grita “Morra, infame”, mas antes que o tiro seja disparado, Giovanni interfere, impedindo que eles continuem. Para Giovanni, a cena não pode ser filmada daquele jeito: “O problema que devemos nos colocar é estético, mas sobretudo ético. A cena que você está filmando faz mal para o cinema. Faz mal às pessoas, ao espírito. Faz mal a quem está filmando e a nós que estamos assistindo”. Giovanni/Moretti dá uma aula de cinema ao afirmar a impossibilidade de certas imagens e deixar claro que é o papel do realizador encontrar a “distância certa” da representação. Ele convida especialistas como o arquiteto Renzo Piano, a matemática Chiara Valerio e o escritor e dramaturgo Corrado Augias para opinarem a partir de seus campos de estudo. Tal qual a partida interminável de polo aquático em *Palombella rossa*, o impasse no *set* se estende por várias horas, até a manhã seguinte.

Em uma tentativa de ilustrar o peso da violência, Giovanni recorre a *Não matarás* (1988), dirigido por Krzysztof Kieslowski, descrevendo minuciosamente a longa e brutal cena de assassinato do filme polonês, o que causa desconforto sem sequer mostrar as imagens. Esse é, para Giovanni, um exemplo de filme que afasta o espectador da violência, enquanto a cena por ele interrompida representa a “violência sem peso” que visa apenas causar uma descarga de adrenalina no espectador. Depois de telefonar para Martin Scorsese para ouvi-lo

sobre sua mudança de opinião a respeito da representação da violência após *Taxi Driver* (1976), Giovanni é convidado a se retirar do *set* por Paola. Um longo plano-sequência acompanha a discussão do casal durante a caminhada deles, em direção à objetiva. Giovanni a acusa de ser responsável por uma obra em que só há "espaço para o mal", mas ela argumenta que todos fazem (e assistem) filmes daquele jeito. Paola retorna para o *set*, deixando-o seguir sozinho. No fundo do plano, os atores e a equipe técnica rapidamente reassumem suas posições e, depois do grito de "Ação", a cena interrompida é concluída em poucos segundos, exatamente como havia sido planejada inicialmente, com um tiro à queima roupa registrado pelo cinegrafista posicionado a poucos centímetros dos atores. Após Giuseppe encerrar a tomada, toda a equipe celebra, sem demonstrar qualquer pesar sobre a brutalidade recém-filmada, o que contrasta com a derrota moral de Giovanni, que segue caminhando e sequer olha para trás.



Figura 6. Frames de *O melhor está por vir* (2023), dirigido por Nanni Moretti. Diferentes pesos das imagens de violência: as imagens de horror em Budapeste causam consternação (à esquerda); a "violência sem peso" é questionada por Giovanni (à direita).

O tema da violência e da representação do passado estão enlaçados tanto no desfecho do filme dentro do filme como no de *O melhor está por vir*. O previsto suicídio de Ennio, na cena final, é questionado tanto por Paola, que se diz preocupada por Giovanni ter colocado tanto de si naquele personagem, como pelos intérpretes de Vera e Ennio, que veem no gesto tanto a covardia de quem sabe que decepcionou os companheiros como o ato heroico de um homem que não se identifica com as escolhas do partido, mas prefere morrer a deixá-lo. No dia da filmagem, uma corda está pendurada no meio da sala e Giovanni, para dar as direções da cena, a coloca em torno do próprio pescoço, causando apreensão de todos. Ele cita uma fala de Calvino sobre o suicídio de Cesare Pavese, que "precisou morrer para que pudéssemos viver", e quando tudo parece se encaminhar para um gesto semelhante, Giovanni

repentinamente encerra as filmagens e agradece à equipe. É o ponto de virada para que ele chegue à imagem certa para concluir seu filme. Na cena seguinte, a equipe está toda reunida em um almoço e Giovanni, questionado sobre a cena final, revela que não gosta mais dela e fará algo completamente diferente. Subitamente, todos começam a falar ao mesmo tempo sobre suas versões para o final do filme. Giovanni os observa em silêncio, feliz, até que sua voz aparece na narração: “A história não é feita com o ‘e se?’. Mas quem disse isso? Eu, ao contrário, quero fazê-la exatamente com o ‘e se’”.

Então, voltamos ao filme dentro do filme. Ennio, com um megafone e acompanhado de uma multidão, convoca Palmiro Togliatti, líder do PCI, a aparecer na janela e ouvir os companheiros de partido que se manifestam em favor da Revolução Húngara e da liberdade, sendo aplaudido por uma multidão — Giovanni e Paola, em meio às pessoas, observam o desenrolar da situação, como testemunhas de uma história que está sendo reescrita diante de seus olhos. Ennio diz que fala em nome de seções do PCI de todo o país que enviaram telegramas em apoio aos amigos do circo Budavari. Togliatti aparece na janela, acompanhado de outras pessoas, mas nada diz. O próximo plano mostra a impressão de uma edição de *L'Unità* cuja manchete é: “Adeus União Soviética. Togliatti oficialmente proclamou a separação de Moscou”. Rapazes em uma vespa distribuem jornais em meio à multidão, que comemora e ergue bandeiras vermelhas do PCI; Ennio e Vera se abraçam. Uma banda começa a tocar e marchar em direção à objetiva, sendo imediatamente seguida pela multidão. Cristiana Paternò faz uma ligação entre esse desejo de mudar a história em *O melhor está por vir* com o desejo de mudar o final do *Doutor Jivago*, em *Palombella rossa*.

É uma aspiração quimérica mas plenamente partilhável, que trará à marcha triunfal no final de *O melhor está por vir* a aspiração de mudar o curso dos acontecimentos, sejam eles na realidade ou na ficção: o comunismo humanizado prevaleceu, a história da Itália foi radicalmente transformada pela ruptura com a União Soviética, que não só era esperada, mas realmente realizada, pelo menos na imaginação do artista (2023, p. 93).

A marcha triunfal, que inicialmente é a comemoração dos personagens do filme dentro do filme pela decisão do PCI, logo recebe o reforço de personagens que faziam parte da equipe de filmagem e de pessoas do círculo de Giovanni e Paola, todos caracterizados com o mesmo tipo de figurino de época. Em seguida, a marcha passa por um novo desdobramento, transformando-se em uma celebração ao cinema de Moretti. É quando entram em cena rostos

conhecidos para espectadores familiarizados com a filmografia do realizador. É o caso de atores que participaram de *Palombella rossa* (a dupla de dissidentes comunistas, a jornalista e o amigo de longa data), *Caro diário* (1994), *Aprile* (1998), *Mia madre* (2015), *Tre piani* (2021), entre outros. Nanni Moretti, o último a aparecer na marcha, olha em direção à câmera e acena para nós, espectadores. Em uma brincadeira com um procedimento adotado em inúmeros filmes para explicar o que acontece depois que a narrativa acaba, uma cartela "informativa" vermelha encerra *O melhor está por vir* com a reescrita da história: "Desde aquele dia, o Partido Comunista Italiano se libertou da hegemonia soviética e concretizou na Itália a utopia comunista de Karl Marx e Friedrich Engels, que ainda hoje nos faz tão felizes" (figura 7).



Figura 7. Frames de *O melhor está por vir* (2023), dirigido por Nanni Moretti. A marcha triunfal se desdobra em uma celebração do cinema de Moretti; a cartela final e o jornal cenográfico brincam com a reescrita da história.

Considerações finais

Ao longo de sua carreira, Nanni Moretti tem explorado a capacidade do cinema de captar e expressar várias épocas, seja temática ou estilisticamente. Talvez possamos definir o seu trabalho pelo dado da constante atualização na contemporaneidade. Entretanto, trata-se também de uma paradoxal abordagem do presente com destacável capacidade de balanço histórico do ângulo dos sujeitos inseridos no meio da "tempestade" que sopra do "Paraíso",

conforme a metáfora benjaminiana para o regime de historicidade que define as temporalidades modernas nas famosas teses sobre o conceito de história. A filmografia do realizador confirma o apontamento de Rancière a respeito da complexidade da “inscrição cinematográfica da história”, que faz coincidir diferentes histórias, sejam elas “o tipo de trama em que um filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum.” (2017, p. 249).

Nos filmes de Moretti aqui analisados, há estilos que prezam pela descontinuidade, repleta de interrupções e de verborragia, marcada pela performance reflexiva do diretor, ator e produtor e assinalada pela utilização de fragmentos e intertextos de seus próprios filmes. Trata-se de uma tentativa de responder à questão orientadora — “O que significa ser um comunista?” — que perpassa os materiais, mobiliza o registro documental e cria as estratégias da ficção. São utilizados documentos do presente e do passado em cada filme, com uma função reflexiva dirigida, certamente, ao futuro. Os registros documentais e os da narrativa ficcional estão a serviço de uma função especulativa para a reflexão sobre o presente e para a abertura de novas possibilidades de ação e compreensão no futuro.

Moretti está ciente do papel do cinema como meio de pensamento do presente e elaboração do passado. Cabe definir aqui o conceito de rememoração a partir de Walter Benjamin (1987) como momento no qual a imagem do passado fulgura ao olhar do historiador materialista, sendo o elo de conexão com o passado que coloca em jogo aquilo que havia sido vencido, uma derrota, uma recordação perdida, uma experiência de crise. Ao citar os pressupostos da exposição Levantes, de curadoria de Georges Didi-Huberman, Marcio Seligmann-Silva aponta que

A arte seria uma inscrição mnemônica, que, ao transportar o vivido para o âmbito do jogo de apresentação, tenta elaborar o passado. Dessa forma as obras de arte se transformam também em arcas, em receptáculos que transportam diferentes momentos que aportam e penetram em outros presentes e que, por sua vez, os ressignificam (2020, p. 159).

Enquanto comenta o teatro épico brechtiano a partir de Benjamin, Seligmann-Silva destaca o poder do estranhamento causado pela interrupção para promover o pensamento crítico. Seria possível perceber aspectos desta função reflexiva da interrupção nos filmes aqui analisados em excertos? Certamente foi possível identificar “metarreferências” (WOLF, 2009) no uso do material de arquivo e no reenquadramento do narrado em novo nível da história

através da reflexividade que quebra o ilusionismo da narrativa. A “derrota” de uma geração se projeta em mais de um filme, além de outros elementos identificáveis no trabalho artístico focalizado no presente estudo, conforme enumerado na introdução deste artigo. É neste sentido que *La sconfitta* e outros filmes de arquivo são replicados, com uma função rememorativa de quem não se conforma com apenas recolher os cacos daquilo que se partiu ou lamentar-se pelo que foi perdido, mas que coloca novamente em jogo, com um lúdico reinventar, os elementos implicados na “tempestade” da história.

Em meio à profusão de tempos narrativos, assuntos, palavras, vozes, ângulos, modos e imagens de seus filmes, Moretti chama a atenção para a própria matéria do cinema, convidando o espectador a participar da elaboração sobre o que vemos em tela. Talvez responder o que significa ser um comunista não seja a pergunta mais importante para Moretti, mas, sim, demonstrar que ela pode ser respondida de várias maneiras pelo trabalho do cinema. Tão importante como encontrar a palavra certa, é preciso encontrar a imagem certa.

Referências

ANILE, Alberto. Tuttocominciò com una Sconfitta. **Bianco e Nero**. Roma: Edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, 2023. Ano 84, n. 606, p.38-43.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Rio de Janeiro: Texto & Grafia, 2011.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BRUNETTA, Gian Piero. **Guida alla storia del cinema italiano – 1905-2003**. Roma: Einaudi, 2014.

BRUNETTA, Gian Piero. **Il cinema italiano contemporaneo**. Da “La dolce vita” a “Centochiodi”. Bari: Laterza, 2007.

CRESPI, Alberto. Pre-social, pre-Twitter, pre-tutto: ritorno alla politica che fu. **Bianco e Nero**. Roma: Edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, 2023. Ano 84, n. 606, p. 100-104.

_____. L’Unità e il film di Moretti: e se invece la storia si facesse proprio con i ‘se’? **Strisciarossa**. 20 abr. 2023. Recuperado de: <<https://www.strisciarossa.it/lunita-e-il-film-di-moretti-e-se-invece-la-storia-si-facesse-proprio-con-i-se/>>. Acesso em 25 fev. 2024.

FILMSTUDIO. Il viaggio del Filmstudio dal 1967 a oggi. Recuperado de:
<<https://www.romafilmstudio.it/il-filmstudio/>>. Acesso em: 3 mar. 2023.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figuras III.** São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GILL, Jean A. **Nanni Moretti.** Roma: Gremese Editore, 2006.

GINSBORG, Paul. **Italy and Its Discontents.** Family, Civil Society, State 1980-2001. Londres: Palgrave Macmillan, 2003.

PATERNÒ, Cristiana. Il 1989, il Pci, i 'se' della storia. E se Lara si voltasse e vedesse il dottor Zivago? **Bianco e Nero.** Roma: Edizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, 2023. Ano 84, n. 606, p. 90-95.

RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. **Significação,** São Paulo, v. 44, n. 48, jul-dez. 2017, p. 245-263.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Toda política é política das imagens. In: KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius; CEREZA, Luiz Carlos (orgs.). **Artes e violências.** São Paulo: Intermeios, 2020.

WOLF, Werner. Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. In: WOLF, Werner (org.) **Metareference across Media.** Theory and Case Studies. Amsterdam: Rodopi, 2009.

FILMOGRAFIA

A MISSA acabou. Direção de Nanni Moretti. Itália: Faso Film, 1985. DVD (94 min.).

ABRIL. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Bac Films. DVD (78 min.).

CARO diário. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Banfilm; La Sept Cinéma, 1993. Blu-ray (100 min.).

DOUTOR Jivago. Direção de David Lean. Estados Unidos/Reino Unido/Itália: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Carlo Ponti Production; Sostar S.A., 1965. Blu-ray (197 min.).

IO sono un autarchico. Direção de Nanni Moretti. Itália: Sacher Film, 1976. DVD (95 min.).

Pensar o presente, reinventar o passado: o comunismo italiano visto por Nanni Moretti
| Juliana Rodrigues Pereira; Pedro Plaza Pinto | p. 391-413

LA COSA. Direção de Nanni Moretti. Itália: Sacher Film; Banfilm; Rai 1; So. Fin. A., 1990. DVD (59 min.).

LA SCONFITTA. Direção de Nanni Moretti. Itália: Nuova Sinistra, 1973. DVD (26 min.).

MIA madre. Direção de Nanni Moretti. Itália/França/Alemanha: Sacher Film; Fandango; Le Pacte. Blu-ray (106 min.)

O CROCODILO. Direção de Nanni Moretti. França/Itália: Sacher Film; Bac Films; Stéphan Films; France 3 Cinéma. DVD (112 min.).

O MELHOR está por vir. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Fandango; Rai Cinema; Le Pacte, 2023. Blu-ray (95 min.).

PALOMBELLA rossa. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Palmyre Productions, 1989. DVD (89 min.).

TREpiani. Direção de Nanni Moretti. Itália/França: Sacher Film; Fandango. Blu-ray (119 min.).

Recebido em 03/03/2024

Aceito em 09/04/2024