



# TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

## Memória experimental ou diário de poucas palavras de Nanni Moretti: a autobiografia do homem mascarado no Instagram

*Experimental memory or diary of a few words by Nanni Moretti: the autobiography of the masked man on Instagram*

Gabriela Kvacek Betella<sup>a</sup>

<sup>a</sup> UNESP - Faculdade de Ciências e Letras, Assis, São Paulo, Brasil - kvacek.betella@unesp.br

### Palavras-chave:

Nanni Moretti.  
Autobiografia.  
Diário. Memória.  
Curta-metragem.

### Keywords:

Nanni Moretti.  
Autobiography.  
Diary. Memory.

**Resumo:** Em 2017, após vencer pela segunda vez um linfoma de Hodgkin, Nanni Moretti rodou um curta-metragem protagonizando situações diferentes vestindo uma máscara para radioterapia. Partimos da natureza autobiográfica do curta e analisamos sua realização e divulgação no Instagram, levando em conta as relações com a filmografia do diretor, na qual *Caro diário* (1993) é o longa que assinala um momento importante e consagra o formato episódico, a confissão, a deambulação do protagonista em Roma e a reflexão sobre as manifestações do artista e do intelectual. Investigamos a resignificação dessas bases no curta cujo protagonista é um homem sem rosto que parece não causar estranhamento em situações diferentes que compõem seis episódios. Exploramos pontos de diálogo entre os formatos tradicionais da imagem e as possibilidades atuais do imaginário por meio da naturalidade aparente, da relação com a memória, do exercício da profissão, da fragilidade do corpo, levados ao limite.

**Abstract:** In 2017, after beating Hodgkin's lymphoma for the second time, Nanni Moretti shot a short film featuring different situations wearing a radiation therapy mask. We started from the autobiographical nature and analyzed the making of the short and its dissemination on Instagram, taking into account the filmography of the director, in which *Dear diary* (1993) marks an important moment and enshrines the episodic format, the confession, the ambulation of the protagonist in Rome and the reflection on the manifestations of the artist and the intellectual. We investigated the resignification of these bases in the short film whose protagonist is a faceless man who does not seem to cause strangeness. We explore points of dialogue between traditional image formats and the current possibilities of the imaginary through apparent naturalness, the relationship with memory, the exercise of the profession, the fragility of the body, pushed to the limit.



## Máscaras e confissões

É possível falar da filmografia de Nanni Moretti<sup>1</sup> a partir de alguns ângulos de análise. Um dos mais produtivos pode recolher de seus filmes narrativos as estratégias de autenticidade, de ficcionalidade e de enfrentamento do real utilizadas pelo diretor concomitantemente às discussões suscitadas pelos filmes no que diz respeito à instabilidade dos gêneros cinematográficos tradicionais e à autoexposição. Trata-se de um conjunto de mecanismos estéticos, críticos e autocríticos, renovadores da linguagem com o ponto de partida no sujeito que narra ou “é narrado” nos filmes, ou seja, destaca-se um protagonista em primeira pessoa que, por vezes, se serve da voz *over* para marcar um possível discurso indireto livre. E, se adotamos como objeto de análise o foco narrativo, inevitavelmente estamos investigando uma espécie de jogo de refrações do protagonismo, considerando a presença dominante de Moretti como roteirista, diretor e, sobretudo, ator protagonista da maioria dos seus filmes, pelo menos dos nove primeiros longas, de um total de treze. Embora seja legítimo tratar o estilo como autoficção, essa chave de análise pode limitar a exploração das estratégias da primeira pessoa de Moretti (BETELLA, 2017). Elegendo-se como ponto de vista central desde suas obras inaugurais e assumindo em pessoa o protagonismo, 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, do contemporâneo) instigante para abordagens de várias produções do diretor. Consideramos exemplos dispostos entre usos mais convencionais da linguagem audiovisual e, especialmente, formas de linguagem experimental que invade o cinema de Moretti.

Algumas posições do diretor em relação ao papel da narrativa audiovisual e do cinema, especialmente após os anos de 1970, quando o cinema em seu país começa a sofrer um

---

<sup>1</sup> Nanni Moretti, embora nascido em Brunico em 1953, é um cineasta romano, tendo em vista sua profunda relação com a cidade. Considerado um dos mais expressivos diretores do cinema italiano contemporâneo, sua carreira começa com curtas-metragens. Em 1976 é lançado seu primeiro longa, *Io sono un autarchico*, marcando a filmografia com a autorreflexão e com o diretor independente e original, que nas primeiras produções se financia, utiliza o Super-8, o filme de 16mm, conta com a colaboração de amigos e da família no elenco de tramas idiossincráticas, definidas pela investigação pessoal, pelas obsessões, desejos, neuroses e humor do protagonista. A partir do terceiro longa, Moretti passa a conquistar vários prêmios importantes do cinema europeu. Em 2001 *La stanza del figlio* (*O quarto do filho*) vence a Palma de Ouro na 50ª edição do Festival de Cannes. Suas produções mais recentes são o aclamado *Mia madre* (2015), o documentário *Santiago, Italia* (2018) e o ainda inédito *Tre piani* (2020), longa baseado no romance do escritor Eshkol Nevo.

processo de verdadeiro descaso pelas instituições de cultura<sup>2</sup>, valem um retrospecto. O início da carreira de Moretti coincide com o período chamado “terceira onda” do cinema italiano, a saber, a geração que sucede os herdeiros diretos do neorealismo. Além disso, o cineasta também carrega a responsabilidade de ter sido formado pelo renomado cinema de autor. Contudo, seus trabalhos foram, desde os primeiros filmes, capazes de explorar elementos do cinema experimental e da narrativa clássica, multiplicando as possibilidades.

Dos primeiros curtas até as produções mais recentes, sobretudo nos longas-metragens escritos, dirigidos e interpretados por Moretti, seu cinema oferece material para análise sob uma perspectiva transmidiática, pois o universo narrativo permite uma aproximação aos suportes e aos conteúdos com uma discussão que pode versar pelo menos sobre três aspectos. O primeiro leva em conta o aparato de captação de imagens. Os primeiros filmes (em 8 e 16mm), cumpriam etapa quase obrigatória para cineastas iniciantes nos anos de 1960 e 1970, juntando-se às limitações utilizadas em benefício de um estilo que permanece, de certo modo, nos filmes seguintes, pontuado pela câmera fixa, que se revisa ao longo da filmografia, não exatamente atingindo o anticonvencional, mas uma expressão irônica do declínio de uma revolução sociocultural. Em curtas-metragens produzidos em vários suportes, formatos, derivações e meio de exibição (praticamente, do Super-8 e dos cineclubes ao digital e nas redes sociais<sup>3</sup>) vemos a concentração de um estilo.

O segundo aspecto explora a utilização da primeira pessoa (e das variações da autoficção) como aliada natural do experimentalismo e como exercício de ponto de vista, com o *alter ego* Michele Apicella, foco autobiográfico assumido no sétimo e oitavo longas (*Caro diário*, de 1993 e *Aprile*, de 1998) e distanciamento do “eu” a partir do nono (*O quarto*

<sup>2</sup> Se a Itália 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).

<sup>3</sup> A produtora e distribuidora Sacher film (cujo nome remete à torta austríaca), fundada por Nanni Moretti e Angelo Barbagalo em 1986, passou a ser gerida exclusivamente pelo primeiro a partir de 2007. No site ([www.sacherfilm.eu](http://www.sacherfilm.eu)) é possível visualizar o histórico, amostras de curtas, a programação do Cinema Nuovo Sacher, cujo proprietário é Nanni Moretti, com uma sala convencional e uma arena para exibições no verão. Além do site, o cinema possui perfil no Facebook (@cinemanuovosacher). A conta no Instagram atualmente é gerida como @nannimoretti\_.

*do filho*, de 2001). Finalmente, podemos considerar a atuação de Moretti, que deixará de ser protagonista das tramas à medida que os sentimentos e personalidades envolvidos requerem um deslocamento do olhar para enfoque sociopsicológico diferente e, conseqüentemente, dirigido a outro sujeito, já na década de 2010. Ainda que o diretor tenha comentado que atuar e dirigir ao mesmo tempo eram processos mais adequados para a agilidade da juventude, acreditamos nessa guinada estética promovida pela autoria, pois o documentário *La cosa*, de 1990, e o documentário em curta-metragem *The last customer*, de 2003, já traziam a figura do diretor apartada da cena. Além disso, na dupla de curtas filmados durante sessões de Pilates em 2017 (*Piazza Mazzini e Ischi allegri e clavicole sorridenti*), Moretti volta a assumir em pessoa o ponto de vista, palestrando sobre o processo criativo de *Ecce bombo* (1978) e *Il caimano (O crocodilo)*, 2006), enquanto uma instrutora corrige todas as posições do corpo do diretor para benefício das atividades que vão sendo realizadas durante as digressões calculadas.

Os aparentes deslocamentos da figura de Moretti da posição de protagonista ao longo da filmografia se refletem especialmente na escolha dos nomes próprios dos seus personagens. Assim, o protagonista do primeiro longa, *Io sono un autarchico* (1976), é apenas Michele, que recebe o sobrenome Apicella (emprestado da família materna do diretor) e o mantém em quatro dos cinco longas seguintes. Em *Caro diário e Aprile*, Nanni Moretti passa a ser o nome do personagem central. Giovanni (primeiro nome de Moretti) é o protagonista em *O quarto do filho*, também interpretado pelo diretor. Em *O crocodilo* (2006), o diretor interpreta um ator que, num “filme dentro do filme” será Silvio Berlusconi. Em *Habemus papam* (2011), o personagem de Moretti é o psicanalista Prof. Brezzi. Giovanni retorna em *Mia madre* (2015), no qual a protagonista é Margherita e, pela primeira vez, Moretti atua em papel secundário.

Tais movimentos de atuação acontecem graças a 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 do presente de cada filme. Entretanto, a presença atuante do “corpo cinemático” de Moretti em papéis principais em seus filmes pode ser considerada como metáfora da atitude de um corpo social, segundo a divisão estabelecida por Millicent Marcus (1996), que também considera emblemáticos os longas

protagonizados por Michele Apicella por exercerem uma função de porta-voz da geração seguinte aos que viveram as transformações de 1968. Contudo, Michele evolui de membro da galeria de excêntricos para protagonista, e o foco dos filmes deixa de ser coletivo para se afirmar na primeira pessoa ensimesmada, cuja solidão é exacerbada pela megalomania (em *Sogni d'oro*, de 1981), pela psicose (em *Bianca*, de 1984), pelo exílio espiritual (de *La messa è finita*, de 1985), pela amnésia de um comunista (em *Palombella rossa*, de 1989). Mesmo que pela hiperbolização, Michele ostenta na aparência e no estilo a expressão mais almejada da cultura jovem de seu tempo – é o mais alto, mais magro, mais cabeludo e mais excêntrico (MARCUS, 1996, p. 234). A partir de *Palombella rossa* (e do curta *L'ultimo campionato*, filmado em 1986 e montado somente em 2007, no qual o diretor faz uma espécie de *réquiem* ao polo aquático, esporte que praticara até aquele momento, quando o abandona) o corpo passa a funcionar com a autoridade que assume o foco narrativo principal.

A insistência de Nanni Moretti nos roteiros que abordam os problemas de uma geração sob perspectiva irônica é proporcional à utilização da câmera disposta a explorar fisicamente as atitudes do protagonista. Assim, vemos um ponto de vista capaz de ironizar seu meio e sua própria existência nele, enquanto observamos a capacidade de enfrentamento das angústias conviver com o constrangimento por meio da expressividade do ator. Nesse sentido, o discurso atinge uma visão satírica do estado de coisas e se também se torna objeto de sátira. Dizendo de outro modo, o universo narrativo oferece material suficiente ao espectador para reflexão sobre os modos de filmar, sobre a primeira pessoa e sobre a atuação de Moretti, instâncias em que a expressão irônica se dirige ao declínio de uma revolução sociocultural, enquanto mantém-se como aliada do experimentalismo e como exercício de ponto de vista.

Ao zombar de seu próprio teor crítico, o procedimento torna ainda mais contundente suas intenções, sobretudo quando os filmes utilizam recursos como o ponto de vista múltiplo a circundar, confirmar ou reelaborar uma primeira pessoa. As tramas de *Io sono un autarchico* (1976) e *Ecce bombo* (1978), principalmente, são sustentadas pelas espirais ideológicas, no plano dos conteúdos, enquanto as personagens permanecem inquietas, inconstantes, em percursos inconclusos. Ao invés de jovens conectados ao seu tempo, Moretti oferece ao seu espectador a inquietação particular transformada em sentimento frustrado dos protagonistas. Com esse quadro, aspectos muito relevantes de uma geração

passam a ser formalizados artisticamente, na forma de um parecer estético sobre as incertezas predominantes. O olhar crítico de Moretti está inscrito desde a forma, pois a estrutura aparentemente “narrativa” corresponde a uma desestrutura real.

Dois filmes de Moretti representam um refinado método de narrativa audiovisual capaz de aproveitar a hibridização de linguagens, a perspectiva transmidiática e o cinema de autor na medida de um olhar crítico, inconformado e, ao mesmo tempo, descrente na contemporaneidade. Além de ocuparem uma posição central na obra de Moretti, *Caro diário* e *Aprile* podem ser considerados um dos vários “pares” da filmografia do diretor, por uma série de coincidências estruturais, como a presença soberana do caráter autobiográfico, a comicidade de algumas cenas, a semelhança de certos enquadramentos, a deambulação do protagonista guiando uma Vespa, as histórias paralelas. No tocante aos conteúdos, a profunda crítica à sociedade italiana contemporânea, a exposição das dificuldades de se fazer cinema no seu tempo e país e, ao mesmo tempo, a insistência em princípios do cineasta, o fardo de uma geração herdeira de uma revolução política<sup>4</sup> e estética, enfim, estão assinalados nos dois filmes.

No par de filmes que marcam os anos de 1990, o experimentalismo notório não nos leva a concluir sobre pretensões anticonvencionais de forma, posto que o objetivo de Moretti sempre foi ligado ao cinema de autor, reverenciado e referenciado em ambos os filmes: se a homenagem a Pier Paolo Pasolini aparece em *Caro diário*, a trilha sonora de *Aprile* retoma exemplares de *La dolce vita*, de Federico Fellini. No entanto, o modo como se estrutura o ponto de vista ao longo da filmografia confirma um exercício proveitoso, com etapa significativa em *Caro diário*, filme central do conjunto e uma espécie de “8 ½ de Moretti”. Num passo seguinte, que não caberia aqui, o exercício evolui para o que podemos ver em dois outros filmes “pares”, *O quarto do filho* e *Mia madre*, associados não apenas à temática do luto, como também pela forma por meio da qual ambos apresentam o ponto de vista dos protagonistas e a atuação de Moretti. O protagonismo do

---

<sup>4</sup> A manifestação da vertente relacionada a uma problemática de grupo no cinema de Moretti aparece com mais veemência sob a investigação do sentido político e da complexidade da crise coletiva e individual em filmes com autoanálises dos protagonistas como reflexos das incoerências, acertos e heranças das forças de oposição do país. O tratamento dado por Moretti à era Berlusconi e as formas de representação das contradições do quadro político como um todo, em contexto bastante preocupante, pode ser observado em escala adequada quando se contrapõem os filmes *Aprile* e *O crocodilo* (BETELLA, 2018).

ator passa a importar menos que o ponto de vista, assumido pela família no primeiro caso e pela protagonista Margherita, no segundo.

### **Desmascarando e montando**

Arlindo Machado (2016) ressalta a desmontagem ou a problematização do dispositivo cinematográfico pelo próprio cinema, localizando em momentos primordiais desde a década de 1920, com Dziga Vertov, Abel Gance e Sergei Eisenstein, ou em fases mais revolucionárias na década de 1960, no cinema experimental *underground*, a recusa do dispositivo *standard* e seu modelo industrial, reação que incluía formatos de exibição provocadores, desvelamento da ilusão cinematográfica e, ao mesmo tempo, resistência do fascínio imaginativo.

Os filmes narrativos dramáticos possuem, em geral, a definição do ponto de vista por meio de uma voz que seria correspondente em literatura à primeira ou terceira pessoa. Há filmes experimentais que se livraram dessa obrigação, e definem seu ponto de vista apenas pelo posicionamento de câmera. Não é o caso de Nanni Moretti. Em seus filmes, os personagens se narram e, vez ou outra, aparece a voz *over* para contribuir com a narrativa. Essa voz, presente de modo determinante em *Caro diário e Aprile*, se sobrepõe às imagens e não está no espaço nem no tempo em que as ações acontecem, ou seja, ela é acrescentada às cenas como uma reescritura das mesmas.

*Caro diário* se divide em três “capítulos”: In vespa, Isole e Medici (Na Vespa, Ilhas e Médicos), todos “narrados” em parte pelo diarista que utiliza a voz para percorrer o texto que também escreve em seu diário. A escrita, nas cenas em que Moretti aparece anotando em seu diário costura e uniformiza os capítulos que, por sua vez, organizam o filme com um modo de divisão próprio do romance. No primeiro episódio, a espontaneidade calculada do protagonista que passeia pelas ruas de Roma elege seus objetos de crítica: o conflito e a desilusão geracional, a especulação imobiliária, a descaracterização da cidade, o papel do crítico cinematográfico, o estado do cinema e o próprio ponto de vista. No segundo capítulo, o protagonista visita as ilhas Lipari, Salina, Stromboli, Panarea e Alicudi com seu amigo intelectual. Em cada ilha, índices de degradação material e moral: conforme lembra Mariarosaria Fabris (2008), o espaço antes retratado por um Rossellini ou um Antonioni é mostrado em sua destituição como pontos de turismo de massa. O filme se fecha com um episódio autobiográfico genuíno, a doença misteriosa que se define



como linfoma de Hodgkin, de difícil diagnóstico na forma de percurso cômico da personagem. O episódio é marcado pelos efeitos cômico-grotescos possibilitados pela montagem e pelo enquadramento fixo, como a reter o estado do diarista que reelabora as memórias recentes.

Em *Aprile* a abertura do filme se dá com o discurso de Emilio Fede no jornal televisivo para anunciar a vitória de Silvio Berlusconi nas eleições de 1994. Nanni Moretti, desconcertado ao lado de sua mãe, não vê outra saída a não ser fumar maconha pela primeira vez. Com a vitória da direita, pensa em dirigir um documentário sobre a figura de Berlusconi e sobre o conflito de interesses (o político era dono de quase todas as emissoras de TV), mas o projeto será abandonado em favor de um musical. No filme *O crocodilo* (2006), em que o diretor aparece no papel de si mesmo, uma jovem e engajada cineasta explica seu roteiro para um filme sobre Berlusconi, e Moretti-personagem confessa já ter pensado num filme semelhante, ideia abandonada porque não valeria a pena, e porque naquele momento seus planos estavam voltados para uma comédia. Em ambas as situações, um projeto de revisão ou crítica política é ironicamente deixado de lado para ceder lugar a produções superficiais, alienadas ou inadequadas para refletir sobre o presente.

Em *Aprile* o tempo passa e em 1996 as eleições são antecipadas, a esquerda vence. Moretti volta ao projeto de um filme político, mas descobre que será pai. A vida do diretor se divide entre a pesquisa para o documentário, a gestação, o nascimento e os primeiros anos do filho. Todas as faces esbarram em dificuldades. Ele filma um musical sobre o confeitiro trotskista, que havia sido mencionado em *Caro diario* como *beffa*, como uma desculpa para dizer aos corretores de casas que a visita se tratava de uma procura de locação para um filme.

Tanto em *Caro diario* quanto em *Aprile*, há cenas registradas antes dos filmes tomarem forma definitiva. *Caro diario* deveria ser um documentário quando as cenas dos passeios de Vespa são rodadas. Quando o diretor concebe o longa, decide inserir o episódio autobiográfico da doença com uma concepção narrativa filmada sob o tom de humor que se alterna com a angústia, à medida que o protagonista não tem um diagnóstico efetivo, e com a apreensão, sobretudo pela inclusão de alguns planos tomados durante as sessões de radioterapia. Ao mencionar o comentário do cirurgião que o operara, o humor



permanece para descrever, finalmente, a causa da sua *via crucis* por vários médicos e inúmeros medicamentos: "*Mi gioco una palla che questo è un linfoma Hodgkin. Due no, ma una sì*" ("Aposto uma bola que isto é um linfoma de Hodgkin. Duas, não, mas uma, sim."). O humor ainda fecha o episódio, quando o protagonista narra ter lido, depois de curado, os sintomas possíveis, numa enciclopédia médica – exatamente os que havia sentido durante o ano de peregrinação e remédios inúteis. Esse modo de registrar o enfrentamento da doença será o fio condutor do curta mais recente de Moretti, *Autobiografia dell'uomo mascherato* (*Autobiografia do homem mascarado*), que comentaremos no tópico adiante.

Analogamente, em viés dramaturgicamente oposto, mas com grande dose de humor provocado pelas atitudes de pai em primeira viagem, quando decide filmar *Aprile*, Moretti insere as cenas com seu filho com poucos meses de vida. A presença do menino não é apenas a nota autobiográfica, mas define a decisão do diretor em abandonar um projeto anterior a *Aprile* (a ideia de *O quarto do filho*, que seria realizado em 2003) de tema doloroso e difícil. Moretti abandonou o projeto para recompor algumas ideias sobre a gangorra política nos anos de 1994-1998 e as dúvidas de um cineasta com obra estabelecida.

É preciso ressaltar que o cinema pessoal de Nanni Moretti não estabelece propósitos etnográficos, seja como filme diarístico disposto a repensar os métodos etnográficos, ou como registro de etnografia experimental. Conforme pudemos argumentar até aqui, as investigações nas quais se empenham os protagonistas de Moretti incorporam uma narrativa pessoal ao contexto do presente, no qual estão incluídos os recursos do cineasta. O dispositivo cinematográfico integra a narrativa de modo intrínseco, a ponto de o espectador se perguntar se os fatos reconstruídos são verdadeiros. A dinâmica do dispositivo favorece a impressão de estarmos diante de uma mistura de fatos históricos, impressões pessoais, reconstruções, ficções. Felizmente ou não, este é o preço que o espectador deve pagar para assimilar a experiência que os projetos de Moretti propiciam, com pelo menos um desafiador propósito para a análise, o de manter a consciência de que o próprio realizador está consciente da distância de si mesmo. Noutras palavras, graças ao suporte fílmico é possível ter acesso ao que Georges Gusdorf chamou de "involução da consciência", quando o sujeito se dispõe como objeto e inverte a direção natural da atenção e, ao representar-se, está aparentemente despido de constrangimentos

(GUSDORF, 1980, p. 32). Ao final do processo, tutelado pelo dispositivo, temos acesso aos mais agudos constrangimentos, nas diferentes escalas da vida presente.

Nos últimos quarenta anos, o cineasta romano tem rebatido relações de poder e modelos democráticos contemporâneos, além de polemizar com o estado da produção cinematográfica e artística, e de investigar as contradições de uma geração e trazer à tona a falência da esquerda e de relações familiares, colocando-se em meio aos acontecimentos, como personagem principal ou não. A questão que se impõe é encarar a manipulação do ponto de vista, seja pelas manifestações subjetivas, pela posse do lugar de narrador, corpo e/ou voz do personagem, com a confluência de elementos literários na construção narrativa, em obras audiovisuais dispostas a rever o lugar do protagonismo para iluminar a complexidade das posturas contemporâneas.

### **Intimidades mascaradas no protagonismo**

A coerência e a continuidade não são características do relato autobiográfico. É possível justificar essa premissa sob considerações teóricas voltadas para a escrita e para a oralidade, seja com uma finalidade literária ou de qualquer processo de construção subjetiva da memória ou das impressões. Tais “exercícios do eu”, que Michael Foucault consagraria em sua série de estudos como “escritas de si” ao abordar as “artes de si mesmo” ou “a estética da existência” (FOUCAULT, 1983), também podem ser encarados como histórias nas quais o social se personifica de algum modo nos sujeitos e, no limite, a representação subjetiva revela algo da dinâmica social de um determinado contexto.

No âmbito da narrativa audiovisual cuja base é narrativa, alguns aspectos possuem afinidades com as narrativas escritas quando a esfera autobiográfica é explorada, como a manifestação pública do privado como exercício de autodefinição, as passagens confessionais, as dúvidas sobre a autenticidade, a criação de subjetividades múltiplas. Se a literatura autobiográfica soube atender à necessidade de criar personagens independentes do autor em cartas e diários como uma espécie de rito da vida privada, um realizador como Nanni Moretti mantém as marcas da expressividade e do envolvimento com o “eu”, ao mesmo tempo em que eleva seu depósito de sentimentos e reflexões ao *status* de *alter ego* na sua filmografia, e de modo singular no seu curta-metragem mais recente, cujo veículo de exibição é um ícone da sociedade do espetáculo e modo de construção de uma privacidade por meio de imagens preponderantemente descontínuas.

O curta em questão não poderia ser diferente ao se utilizar do Instagram como meio, seguindo a lógica experimentalista que constitui uma estética desde o primeiro curta, *La sconfitta* (1973)<sup>5</sup>. Calculadamente postados, os fragmentos do curta (assim como todas as postagens do perfil) não dão acesso a muitas informações. A indicação “Um curta-metragem em 6 partes” tenta dar conta de seis fragmentos descontínuos, provavelmente a serem montados, dispostos ao longo do feed com fotogramas, fotos de cena, planos e sequências de filmes mais antigos e amostras do longa ainda inédito (e algumas cenas de bastidores deste), postados com intervalos que variam entre dois e sete dias, no início de 2020.

Bem antes do curta ser postado no Instagram, em outubro de 2017, Nanni Moretti participa da 12ª. edição do Festival Internacional de Cinema de Roma como um dos convidados para encontros com o público. Em longa palestra, o diretor fala da carreira e apresenta uma parte de um curta que ainda está em fase de montagem, *Autobiografia do homem mascarado*. A plateia pode apreciar vários planos em que um sujeito passeia em Roma protegido por uma espécie de máscara branca que, à distância, nos faz lembrar da proteção utilizada pelos apicultores. Examinando melhor, alguns espectadores podem relacionar a indumentária a um figurino de ficção científica de baixo custo, enquanto outros identificam a máscara específica para radioterapia<sup>6</sup>.

Ao final daquela exibição do curta, Moretti faz apenas dois comentários, o primeiro para aumentar a força irônica das imagens exibidas no tocante à liberdade do homem mascarado em movimentar-se pela cidade sem que alguém o notasse (“*nessuno fa più caso a lui*” – “ninguém se dá mais conta dele”) e o segundo, mais impactante, revela que o sujeito é ele mesmo, e a máscara se justifica porque teve que enfrentar e vencer um segundo tumor, após quase vinte e cinco anos. Na primeira vez do linfoma, nos anos de

<sup>5</sup> Segundo Nanni Moretti (1975), o curta desenvolve uma história articulada em dois planos, o movimento dos metalúrgicos em Roma como classe trabalhadora combativa, e a crise do protagonista, um militante de um grupo de esquerda. Sua trajetória é mostrada mais como notas do que como história linear. Pressionado por todos os lados, o protagonista deixa de fazer política, e nunca encontra a classe trabalhadora, embora confie nela, ainda que apenas ritualmente. O filme termina sem uma conclusão, permanece como proposta e estímulo para afrontar criticamente alguns problemas presentes na esquerda, como a relação entre público e privado e o novo modo de fazer política. O título, que pode ser traduzido como *A derrota*, faz referência à queda sofrida pelos representantes dos dois planos da história. O curta foi utilizado como um *flashback* no longa *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989).

<sup>6</sup> O aparato de plástico geralmente branco pode se constituir de uma espécie de capacete ou, como a máscara que aparece no curta, de uma versão estendida até abaixo dos ombros, feita a partir de molde do paciente (é, portanto, individual), para imobilizar a cabeça e pescoço durante sessões de radioterapia.

1990, a doença, seus sintomas e a cura foram transpostos para o terceiro episódio de *Caro diário*, que contava com uma cena real do tratamento radioterápico e uma narrativa construída em torno desses planos.

Entre fevereiro e março de 2020, o perfil @nannimoretti\_, cuja conta no Instagram existe desde março de 2018 (até junho de 2019 como @sachercinema, aproveitando o nome da casa produtora de Moretti) publica o curta em seis episódios: La Città (A cidade, em 23 de fevereiro); Il Trasloco (A mudança, 01 de março); Le Prove (Os ensaios, 15 de março); Il Dibattito (O debate, 15 de março); Il Ballo (A dança, 22 de março); Il finale (O final, 29 de março). O filme traz Moretti em algumas situações do seu cotidiano, passeando por uma cidade quase vazia, abrindo caixas de sua mudança, exibindo inúmeros cadernos de anotações, assistindo a um ensaio de espetáculo<sup>7</sup> sentado na plateia vazia do auditório aberto do Parco della Musica, participando de um debate no Cinema Nuovo Sacher e, finalmente, passando por uma sessão de radioterapia. Em todas as situações, ele veste a máscara estranha que, na sequência das imagens de abertura da primeira postagem, com o cenário de Roma vazio em avenidas e calçadas, fez muitos de seus seguidores na rede social especularem sobre uma profecia dos dias que se seguiriam em *lockdown* pela pandemia de Covid-19, embora o filme tenha sido realizado mais de três anos antes e se refira a outra doença.

Contudo, o efeito produzido pela recepção dos fragmentos do curta não foge das reflexões provocadas por outras imagens da presente pandemia. A publicação do último fragmento é decisiva para explicar a origem da máscara do tipo armadura endossada pelo protagonista, pois oferece ao espectador/seguuidor uma ideia do ponto de partida da concepção do curta e pode alterar sua interpretação alegórica do mesmo. Antes do aparecimento do Final, o protagonista pode ser associado ao fantasmático personagem que vaga numa cidade quase deserta, ao homem ávido para desempacotar suas memórias na forma de caixas de mudança, de onde saem sapatos e cadernos de anotações, ao debatedor incapaz de interagir plenamente com um entrevistado e com uma plateia, e ao sujeito ainda mais apartado da realidade a presenciar um ensaio de música e dança com

---

<sup>7</sup> Trata-se do espetáculo de Ambrogio Sparagna e a Orchestra Popolare Italiana, com a participação da cantora Eleonora Bordonaro. Curiosamente, o artista se apresentou em setembro de 2020 no Cinema Nuovo Sacher, antes da projeção de *Scherza com i fanti* (Gianfranco Pannone e Ambrogio Sparagna, 2020). O filme traz imagens do Archivo Luce montadas com cantos populares e textos de quatro diários íntimos de combatentes de diferentes contextos de guerra, do século XIX ao final do século XX.

tímidos movimentos acompanhando o ritmo hipnótico, desafiando a imobilização que o artefato vestido imprime. A ideia de isolamento social está latente nas imagens, embora possa soar estranha quando nos lembramos do fato de que Nanni Moretti não é propriamente conhecido como um diretor de cinema sociável, muito menos por meio das redes. Mesmo antes de estarmos diante da ligação entre a concepção do curta e as sessões de radioterapia, é possível ver nos cinco primeiros fragmentos uma ideia autobiográfica bastante verossímil, pois a deambulação do personagem já estava presente na filmografia “tradicional” de Moretti.

O diretor protagoniza o curta que reaparece no Instagram e segue a natureza claramente autobiográfica. Os episódios ou capítulos correspondem ao princípio diarístico de sua estética, porém se instalam no veículo com adequação ao diário sóbrio e muito pessoal de anotações por meio de imagens propositadamente sem nexos causais. *Autobiografia do homem mascarado* pode ser visto como alegoria de uma dimensão espectral – conforme se observa nas imagens da cidade deserta, do sujeito que perambula sem ser notado, que assiste a um ensaio sozinho num auditório. Além disso, a alegoria se estende para uma dimensão da memória e da identidade – como se pode ver na abertura das caixas da mudança do protagonista e no seu cuidado com os cadernos de anotações, dispostos a revelar o desejo de registro à mão de todo tipo de ideias do homem mascarado, que também comparece ao debate em sua sala de cinema<sup>8</sup> (cuja entrada com o letreiro que identifica o lugar é enquadrada no primeiro plano do fragmento) e faz-se registrar durante o tratamento de saúde. A linguagem justapõe o insólito personagem “confinado” na sua máscara e as situações cotidianas, que intensificam seu caráter concreto, sua existência palpável e, sobretudo, vulnerável. No último fragmento, é oferecida ao espectador a possibilidade de tirar conclusões sobre a origem real (o tratamento radioterápico) e as razões possíveis da utilização da máscara (um desafio para a mobilidade, um filtro para o que pode ser nocivo, uma despersonalização e, ao mesmo tempo, uma afirmação da identidade única do molde) nos planos anteriores.

---

<sup>8</sup> No cinema romano Nuovo Sacher acontece o debate com o diálogo captado pelo quarto fragmento do curta, entre Nanni Moretti e Leonardo Di Costanzo, diretor de *L'intrusa*, filme exibido em setembro de 2017 na sala do Largo Ascianghi, com a presença do diretor para apresentar o longa. O diretor convidado menciona a sua opção de ter tratado o espaço em seu filme (a cidade de Napoli) por meio dos sons que ela produz, deixando o espectador sem vê-la, apenas intuindo sua existência que permanece fora do quadro.

A despersonalização e o desaparecimento funcionam, portanto, como afirmação da identidade e valorização dos espaços pelos quais transita – a cidade em que se pode caminhar, o espaço íntimo da casa, os espaços da arte e da troca de reflexões sobre as estratégias de criação, a instância da doença que torna o personagem absolutamente humano, porém incapaz de reflexões filosóficas. A legenda do fragmento final, que retrata a sessão de quimioterapia, desconcerta o seguidor que espera uma lição de vida pós-cura, pois o que temos é um diálogo sem qualquer vestígio de troca de experiências de dor ou de salvação física ou espiritual: a pergunta “Senta Moretti, è la seconda volta che le succede nella vita. Cosa ha imparato da queste esperienze?” (“Ouça, Moretti, é a segunda vez que lhe acontece na vida. O que aprendeu dessas experiências?”) é seguida pela resposta calma, porém acachapante: “Nulla, Assolutamente nulla” (“Nada, absolutamente nada”). Como no final do episódio autobiográfico “Médicos” de *Caro diário* (durante o qual o diretor expunha seu corpo de modo mais revelador, não somente por estar mais jovem), a ironia, embora amarga, não compartilha conclusões das experiências da doença e da cura com os espectadores. Para o curta veiculado no Instagram, esta constatação é no mínimo devastadora dos princípios da rede social cumpridos de certa maneira pelos primeiros fragmentos – trata-se de um personagem que se mostra em intimidade – e subvertidos pela forma – o protagonista permanece velado por uma máscara, como se a totalidade do ser não pudesse ser revelada.

Se o tratamento contra uma doença estabelece forte ligação entre o curta e o filme de 1993, não se pode esquecer o fato de que as duas batalhas contra o câncer são vencidas pelo paciente, porém o modo de dividir os fatos na forma autobiográfica pertence à esfera da criação do cineasta. Se o diário “revelado” em 1993 não passava de um artifício para esboçar uma intimidade que disfarçava as críticas contra vários elementos de seu contexto, a criação da *Autobiografia do homem mascarado* manipula pontos de referência da intimidade do diretor e superdimensiona o jogo entre desvelamento e mascaramento com a divulgação no Instagram.

Portanto, o homem sem rosto, aparentemente sem identidade, os espaços vazios, a dimensão da criação artística e a doença são relativizados e ganham novos significados com a *Autobiografia*. Com sua aparente imperícia, o protagonista confirma a linhagem experimentalista da qual deriva. Ao utilizar o Instagram no gerenciamento da subjetividade, Moretti parece exercer o direito de se desmascarar com o controle que

mantém o todo da intimidade à parte, como se pudesse assistir à versão de uma intimidade postada com artifícios (a máscara, a montagem, a encenação), chamando a atenção para classificações culturais do ambiente *offline* normalmente transpostas na íntegra para redes como o Instagram. Se o suporte é capaz de criar novas práticas de subjetividade, também é possível, como prova a adequação do curta *Autobiografia do homem mascarado* ao formato, ajustar o artefato tecnológico e as imagens para as escolhas de ponto de vista.

## REFERÊNCIAS

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

BETELLA, Gabriela Kvacek. A passagem do eu ao outro: relações entre a primeira e a terceira pessoa no cinema de Nanni Moretti. *Anais do XV Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ/ABRALIC, 2017, p. 4137-4144, v. 3.

BETELLA, Gabriela Kvacek. A intersecção dos planos de Nanni Moretti. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 12, n. 22, p. 5-21, jan./jun. 2018.

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).

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

GUSDORF, Georges. Conditions and Limits of Autobiography. In: OLNEY, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press, 1980.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2016.

MARCUS, Millicent. Caro Diario and the Cinematic Body of Nanni Moretti. *Italica*, v. 73, n. 2, 1996, pp. 233-247. Disponível em: [www.jstor.org/stable/479365](http://www.jstor.org/stable/479365). Acesso em: 7 set. 2020.



MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Primeira parte: la città. Instagram. 23 fev 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B86GORZorKa/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B86GORZorKa/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 7 set. 2020.

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Segunda parte: Il trasloco. Instagram. 01 mar 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B9MSbPPK-Ad/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B9MSbPPK-Ad/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 7 set. 2020.

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Terza parte: le prove. Instagram. 15 mar 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B9wti3Sq2vD/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B9wti3Sq2vD/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 7 set. 2020.

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Quarta parte: il dibattito. Instagram. 15 mar 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B9xQKCyqfge/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B9xQKCyqfge/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 7 set. 2020.

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Quinta parte: il ballo. Instagram. 22 mar 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B-CnC2-KvyY/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B-CnC2-KvyY/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 7 set. 2020.

MORETTI, Nanni. Autobiografia dell'uomo mascherato. Un cortometraggio in 6 parti. Sesta parte: il finale. Instagram. 29 mar 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B-UtbS2qAXa/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B-UtbS2qAXa/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 7 set. 2020.

MORETTI, Nanni. La sconfitta. In: APRÀ, Adriano; SILVESTRI, Silvana; UNGARI, Enzo; BRUNATTO, Paolo; RUMMA, Elio. *Dimensione Super8*. Quaderno del Filmstudio, Stampa Centro Grafico GPR, 1975, p. 95.

#### NOTAS DE AUTORIA

**Gabriela Kvacek Betella** ([kvacek.betella@unesp.br](mailto:kvacek.betella@unesp.br)) - Mestre e Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FLLCH-USP, com Pós-Doc no IEB-USP. Bacharel em Letras (Italiano) pela USP. Professora assistente no Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis e Coordenadora da área de Língua e Literatura Italiana. Sua atuação está voltada para os estudos das relações entre Literatura, História e Audiovisual, em projetos, grupos de pesquisa e no programa de pós-graduação de sua unidade, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Estudos Culturais.

**Como citar este artigo de acordo com as normas da revista?**

BETELLA, Gabriela Kvacek. Memória experimental ou diário de poucas palavras de Nanni Moretti: a autobiografia do homem mascarado no Instagram. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 223-239, 2020.

**Contribuição de autoria**

Não se aplica.

**Financiamento**

Não se aplica.

**Consentimento de uso de imagem**

Não se aplica.

**Aprovação de comitê de ética em pesquisa**

Não se aplica.

**Licença de uso**

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

**Histórico**

Recebido em: 28/09/2020.

Aprovado em: 08/10/2020.