



o encantamento
no cinema de

Alice Rohrwacher

**o encantamento
no cinema de**

Alice

Rohrwacher

A CAIXA Cultural Rio de Janeiro recebe a mostra *O Encantamento no Cinema de Alice Rohrwacher*. A programação apresenta, de forma gratuita, a obra completa da premiada cineasta italiana.

A cinematografia da realizadora se destaca pelo seu universo delicado e onírico, mas não desprovido das impurezas humanas. Essa dualidade, tensionada por seus contrastes, transparece em outros elementos recorrentes em seus filmes, que navegam entre história e mito, bondade e maldade, rural e urbano, sempre por meio de uma abordagem poética e intimista. A curadora Raquel Gandra sublinha a sensibilidade e a perspicácia crítica das histórias de Rohrwacher, que entrelaçam habilmente realidade e fantasia por meio de uma abordagem lúdica, iluminando as contradições e complexidades do nosso tempo e de nossos relacionamentos.

Em diálogo com a semana do Dia Internacional da Mulher, a mostra destaca o protagonismo feminino e a potência criativa do cinema europeu contemporâneo.

A realização desse projeto reafirma o compromisso da CAIXA com a democratização do acesso à cultura, a promoção da diversidade artística e o incentivo à formação de plateias, em consonância com o propósito institucional de transformar a vida das pessoas. Por meio da CAIXA Cultural, exerce o seu papel como agente incentivador da cultura, contribuindo para a formação crítica, o enriquecimento cultural da sociedade e a preservação do patrimônio artístico.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL



Pistas para um encontro lampejante

RAQUEL GANDRA

Por onde começar? Como abrir-se para uma imagem?

No caso de Alice Rohrwacher, muitas vezes essa resposta está na ausência, no breu. Uma escuridão que nos incita, enquanto espectadores, a escutar e imaginar. Aguça nossa curiosidade e nos prepara para enxergar. Um momento breve, quase sutil, mas que funciona como um portal. Essa readequação do olhar, encorajada pelo cinema de Alice, faz parte do pacto que a diretora estabelece com o espectador. Um ritual para se despir de expectativas prévias e se abrir ao desconhecido, a outro ritmo, à experiência.

Traço aqui um paralelo com o momento em que entramos em um espaço desprovido de luz. Precisamos de um tempo para habituar nossos olhos, adaptá-los à falta de estímulo visual. As pupilas dilatam, tornam-se túneis largos. Aos poucos, vão surgindo formas, contornos. Pode-se argumentar que é nessas situações que enxergamos melhor. Usamos todo o potencial sensível de nossa retina, descansada, lenta e atenta.

Fortuitamente dotada do mesmo nome da icônica personagem de Lewis Carroll, culturalmente associada ao absurdo e à fantasia, Alice faz jus à herança de sua alcinha ao propor ao espectador uma mudança de perspectiva. Mas diferente da menina loira, que atravessa o espelho ou pula em um buraco para encontrar esse outro universo, a nossa Alice propõe que ajustemos nosso olhar para que possamos perceber o *fantástico* aqui mesmo, no *mundo real*. Não se trata de fuga, mas de reaprendizagem.

Em uma de suas palestras, ela menciona uma casa torta que sempre a impressionou, desde criança. A casa, situada no meio de um bosque (Sacro Bosco) cheio de pedras esculpidas em monstros e seres mitológi-

cos, foi projetada pela arquiteta Giulia Farnese para ser torta. Ao entrar nessa casa e em seus filmes, somos convidados a entornar nossa visão, incitando uma mirada livre e uma postura de criança, que vê o mundo pela primeira vez, de forma menos corrompida ou desgastada, sem julgamentos e preconceitos. Quase como se, *para vermos as coisas como elas são*, precisássemos *aprender a desver*.

Faço uma primeira alusão a um de seus filmes, *Le Pupille / As Pupilas*, um média-metragem de 2023 inspirado em uma carta de Elsa Morante, uma das maiores escritoras italianas do século XX, para seu amigo, Goffredo Fofi, no Natal de 1971. O filme, que retrata de forma leve e lúdica uma história passada em um orfanato católico em plena 2ª Guerra Mundial, faz uma brincadeira com os dois sentidos da palavra. Pupila de aluna / criança e a pupila de nossas retinas. Numa entrevista, Alice disse que gosta de pensar que *em nossos olhos vivem pequeninas rebeldes, livres, selvagens e cheias de vitalidade*.

Não à toa, várias de suas protagonistas são crianças, adolescentes, românticos ou ingênuos que estão passando por um período de transição, quase brutal, da inocência ao amadurecimento. São corpos e mentes em transformação, atravessados por rupturas silenciosas, quebras de ilusões e a perda de um certo conforto. Nesse território instável, em que a vida adulta se anuncia como horizonte inevitável, elas passam a confrontar as ambiguidades do mundo e, simultaneamente, a interrogar o lugar que ocupam nele.

Essas personagens habitam um território frágil, um *limiar*, onde o absurdo da realidade e a veracidade da imaginação encontram o fio da concretude (também conhecido como realismo fantástico ou realismo mágico). Seus universos e paisagens, onde ainda sobrevivem mitos e mistérios, são carregados de memórias coletivas e sentidos simbólicos e alegóricos. Parecem estar à margem, não apenas em termos de pobreza ou de distância geográfica, como também de visão de mundo. Mas talvez exatamente por terem um certo frescor no olhar e por habitarem fronteiras, sejam livres pra interpretar as coisas para além das normas e padrões. São corajosos, desafiadores e, acima de tudo, temerários, no melhor dos sentidos: audaciosos perante os riscos e perigos do caminho.

Esse caráter fronteiro perpetua toda sua obra, sustentada por um equilíbrio sutil e constante entre forças opostas - o real e o imaginário, o

rural e o urbano, o tradicional e o tecnológico, o bem e o mau, o passado e o presente (ou o futuro?), o popular e o erudito. O próprio gesto de filmar em 16 mm, que reflete um pensamento político, estético e afetivo, carrega esse tensionamento entre o arcaico e o contemporâneo.

Quando indagada sobre a preferência pelo uso de película, Alice fala sobre presença, atenção e uma ecologia das imagens. Essa ecologia trata de todos os aspectos do processo de produção e fruição. Sugere entender o todo como um organismo em relação. Não se trata apenas do que a imagem mostra, mas de onde ela surge, como circula, com o que convive e que efeitos produz. Isso afeta tanto a relação de trabalho no set de filmagem como a capacidade imaginativa (de quem faz e de quem assiste). Mais do que uma equação estritamente conceitual, essas escolhas implicam um modo de fazer e um modo de (fazer) sentir. A câmera e a película formam um corpo, físico e finito, com especificidades, restrições e grandezas inerentes a elas. Exigem um pensamento prévio e um esforço criativo que irão definir uma certa conduta coletiva. Para Alice, tudo precisa ser resolvido antes de acionar o botão de gravação. Nada deve ser deixado “pra resolver na pós”. Estas decisões determinam uma ética própria, baseada em dedicação, envolvimento e, muitas vezes, um pensamento que vai muito além do que se vê. Seu comprometimento e investimento com uma história e com sua equipe chegam ao ponto de passar anos cultivando plantações de tabaco, adotar animais que serão parte daquele universo ou ensinar os atores a fazerem seu próprio mel. Isso acaba por sugerir uma camada da ordem do documental ou do improvisado. Mas aqueles que trabalham com ela explicam: ela *cria as condições para que o real aconteça*.

Vou fazer uma pequena digressão agora, mas segue comigo que vai fazer sentido. Eu já colhi uvas em algumas regiões diferentes da França: Norte, Sul, Leste e Nordeste. Sempre escolho colheitas que são feitas na base de muita alegria, amor e comunhão (e vinho também, claro). Conversando com os donos das vinícolas, das menores às maiores, eles sempre dizem: o processo por trás da colheita afeta o sabor do vinho. Por isso, querem proporcionar um ambiente de leveza e cumplicidade. Assim como estes rituais fertilizam o solo por meio do convívio, todos os elementos que compõem um filme, dentro e fora da imagem, definem o seu “sabor”, moldam a experiência.

Pensando agora no visível, há uma força provocada pelo caráter estético dessas escolhas. A textura, a densidade das cores, a borda arredondada no quadro, cada um destes detalhes expressa algo que não precisamos entender pra sentir. A própria matéria fílmica, de certa forma, carrega uma acepção de raridade, de antigo, de precioso, de afetivo. Mas Alice não cai na tentação saudosista. Ela brinca com nossos sentidos, nossa memória afetiva e nosso imaginário. Quer ativar e atizar esse espaço cada vez mais escondido em cada um de nós, convidando-nos a experimentar um outro tempo, quase indiscernível ou atemporal. Como ela mesma disse em uma entrevista, seus filmes *ocorrem num passado não nostálgico, mas num passado que ainda não acabou e que, por conviver com o presente, pode tornar-se potência de futuro*.

Ela dá as mãos às fábulas, alegorias, mitos, lendas e parábolas. Histórias que nos alertam, que reinventam o mundo, nos pedem cautela, nos revelam aventuras, nos falam sobre o amor e a morte. Pontes entre o mundo real e os mundos possíveis. Lembranças de uma prática de narrar e (en)cantar a vida como forma de experimentá-la. Ela o faz por acreditar na força das narrativas coletivas e ancestrais e, sobretudo, por perceber nelas uma relação vital com a verdade que vai muito além do científico ou da razão. Relação essa que vem se perdendo, assim como nossa capacidade de imaginar e acreditar. Estamos cada vez mais céticos e cínicos, confinados e restritos a idealizações deturpadas de trajetos eficientes e ostentadores, ao mesmo tempo em que a aceitação do fim do planeta nos paralisou na busca por um presente/futuro melhor. Tudo vem sendo substituído pelo desejo do imediato e das certezas. Uma necessidade desesperada por garantias e precisões. Diminuir os riscos, restringir a dor e o sofrimento. E quanto mais se evita a dor, mais se evita viver. E mais se perde a habilidade de retornar ao desejo.

Formada em literatura e filosofia pela Universidade de Turim, Rohrwacher traz muitos elementos da literatura clássica, do grego antigo e da história das religiões como base para referências, reflexões e inquietudes que identificamos em seus filmes. *A alegoria da Caverna*, de Platão, é uma das mais significativas e determinantes. Pra quem não conhece ou não lembra, aqui vai um brevíssimo resumo: confinados e algemados em uma caverna, o único contato que estes homens teriam com “o mundo” vinha das sombras projetadas na parede diante deles.

Sem poder ver nem o fogo nem as pessoas ou os objetos que originavam as projeções, tudo que acessavam eram os sons e as sombras. Quando um deles é libertado, toma um susto ao deparar-se com todos os elementos novos, antes desconhecidos. O reajuste de sua visão é doloroso e gradual. Ao entender e aceitar que a amplitude da realidade ia muito além do que pensava, se pergunta: será que se eu contar isso aos outros, eles vão acreditar em mim e iniciar uma revolução? Ou será que serei tomado por louco?

Dentre as inúmeras interpretações deste conto, uma delas fala de vivermos em um mundo de aparências, a poucos passos da verdade, mas incapazes de enxergá-la. Mais do que isso, fala também da nossa recusa em vê-la, pois isso nos faria ter que destruir muito do que concebemos como realidade.

No caso do curta de 2023, *Alegoria urbana*, que cita de forma direta o conto de Platão, os diretores Alice e J.R. apontam para o absurdo inerente ao nosso modo de viver contemporâneo: apressado, inseguro, automatizado, desesperado, competitivo. Apenas a criança, que narra a alegoria, é capaz de desvendar as camadas escondidas por detrás destas falsas necessidades e falsos valores. Em uma de suas falas, o menino diz: *seus olhos são devorados pelas imagens*, remetendo-se tanto às projeções na parede da história quanto ao nosso mundo dominado pela idolatria das imagens, onde os mitos foram substituídos por ícones de fama e sucesso, e as imagens se desconectaram de sua potência de horizonte, de janelas e portais, tornando-se opacas ou espelhadas, sempre reafirmando o que já se pensa ou se supõe. Mas, se por um lado, as projeções e as imagens são elementos aprisionadores, Alice defende que podem ser também nossos aliados.

Algo que me encanta em sua obra é exatamente isso: sua capacidade de fazer os opostos dialogarem, dançarem, ecoarem. Ao dar visibilidade às luzes e sombras, em cenas destacadas e de grande importância afetiva em seus filmes, muitas vezes atreladas a sentimentos de liberdade, experimentação e descoberta, Alice as incorpora como elementos complementares, capazes de contribuir para o seu desejo de usar o cinema como ferramenta elucidativa. Ela não quer manipular o público nem anestesiá-lo por meio de uma narração que lhe faça esquecer que está diante de uma tela. Seu propósito é justamente o contrário: deixar-nos conscientes do caráter “falso” do cinema, revelar-nos sua construção e

seu *jogo de aparências* para, talvez assim, nos libertar e nos emancipar de espectadores a pensadores, criadores e “imaginadores”.

Idealizei essa Mostra por sentir uma profunda afinidade com os valores e as buscas da diretora. Assim como ela, tenho como ambição e força motriz de meu trabalho atuar para restituir a fé no invisível, no mistério, nos ritos, na humanidade, na(s) história(s), na tradição - não como conservadorismo, mas como transmissão e conexão com nossas raízes.

Há muitos motivos para apreciar seu trabalho: a maneira como ela dá voz à rebeldia feminina; a sensibilidade poética misturada a um senso crítico agudo de suas histórias, habilmente entrelaçando realidade e fantasia por meio de uma abordagem lúdica; o modo como encontra beleza no mais singelo, sem fugir das contradições, dores e feiuras próprias à experiência humana e como ilumina as complexidades do nosso tempo e de nossas relações com o mundo, com o outro e com nós mesmos.... Por isso passei vários dias escrevendo e refazendo este texto. Eram coisas demais que eu queria mencionar. Até que entendi que parte do meu gesto curatorial é deixar pistas. Pequenos sinais e rastros para que vocês possam formular suas próprias ideias. Cada um vai se apaixonar por um aspecto diferente do seu cinema. E eu espero que possam também se reapaixonar pela experiência de estarmos vivos e juntos e dotados de imaginação e esperança.



Sumário

16
Alice Rohrwacher – A mulher maravilha
CECILIA NAVESNIK

29
Entrevista com Alice Rohrwacher
LAURA DI BIANCO

37
Corpos no espaço: inscrição espacial em Corpo celeste, de
Alice Rohrwacher
NICHOLAS ALBANESE

57
A garrafa-cinema
HERNANI HEFFNER

62
Entrevista: Alice Rohrwacher
VIOLET LUCCA

68
Alice Rohrwacher e o espírito da colmeia
VASCO CÂMARA

76
O sagrado e Lázaro
OLAVO AUGUSTO PEREIRA AZAMBUJA

86
Alice Rohrwacher sobre por que não faz documentários, o
talismã dos nomes e a escolha do elenco de Lazzaro
E. NINA ROTHE

93
Evocação de uma linguagem comum: entrevista com Alice
Rohrwacher
DANIELLA SHREIR

99
Das margens: os adolescentes liminares de Alice Rohrwacher
SILVIA ANGELI

125
O futuro como uma interrogação compartilhada
JULIO BEZERRA

130
O herói não entra nesses olhos: narrar a partir do
transbordamento
MAYA SZIR

140
Deu pra sacar?
DEVIKA GIRISH

146
Alice Rohrwacher sobre *La Chimera*, o capitalismo e o
trabalho com Josh O'Connor
DOMINIQUE SISLEY

150
Alice Rohrwacher: “Quero que meus filmes soem como os de
Pasolini, como se fossem parábolas”
TARA BRADY

153

Omelia contadina: agir com o cinema
MARTA FRUGONI

156

JR and Alice Rohrwacher imaginavam uma nova Caverna de
Platão
PAT MULLEN

159

Alice Rohrwacher e Jr falam sobre trabalhar com Leo Carax
em *An Urban Allegory*: “Ele foi uma verdadeira surpresa”
SANTANU DAS

163

A diretora de fotografia Hélène Louvart, AFC, fala sobre seu
trabalho em *Lazzaro felice*, de Alice Rohrwacher

168

A diretora de fotografia Hélène Louvart, AFC, combinou
os formatos 35mm e 16mm e diferentes proporções de
tela com um efeito hipnotizante em *La Chimera*, de Alice
Rohrwacher.

174

Entrevista: Alice Rohrwacher
MAURO LUKASIEVICZ

192

O cinema de poesia de Alice Rohrwacher
EMMA WILSON

200

Esperança para nós, ainda
MANU YÁÑEZ MURILLO

205

Minha irmã Brilhante: uma entrevista com Alice
e Alba Rohrwacher
MARIA SHOLLENBARGER.

213

Alice Rohrwacher e 100 personalidades escrevem a
Mattarella: as turbinas eólicas deturpam o país
ARIANNA FINOS

217

Quatro estradas (*Quattro strade*, 2021)
MATTEO BONFIGLIOLI

232

Masterclass
ALICE ROHRWACHER

239

Filmografia

261

Sobre os autores

267

Créditos



Alice Rohrwacher – A mulher maravilha¹

CECILIA NAVESNIK

Filha de pai alemão e mãe italiana, viveu a infância no campo. É a irmã mais nova de uma atriz. Documentarista de passado e de presente, Alice Rohrwacher consagrou-se no Festival de Cannes de 2014, quando seu segundo longa-metragem de ficção ganhou o Grande Prêmio do Júri. Com um realismo caloroso e um tom contemplativo, seus filmes falam das tradições, do mundo contemporâneo e da magia da vida cotidiana.

Tudo começa na escuridão. Primeiro, os ruídos do entorno, o tráfego de uma rodovia. Ao longe, aparecem os faróis de alguns carros. Revelam-se texturas, contornos, figuras; vemos tudo em contraluz. Algumas pessoas caminham com lanternas. Cochicham. Outras cantam. Escutamos seus passos sobre o chão de terra. Alguém avisa que chegaram ao lugar indicado, outro descarrega uma grande marionete, um terceiro pergunta o que deve ser feito. “Rezar”, respondem. Assim começa *Corpo celeste*, sua ópera-prima. Depois dos créditos iniciais, já amanheceu. Com um fundo de cartazes de candidatos e megafones cuspindo propaganda política, a procissão se transforma em festa religiosa.

Em seu segundo filme, *As maravilhas* (Le meraviglie, 2014) também há escuridão no início. As luzes distantes de algumas caminhonetes avançam por um caminho sinuoso. Durante um tempo, parecem vaga-lumes. Quando param, homens vestidos como militares descem armados com cães e espingardas. Começam a ouvir-se latidos.

¹ Publicado originalmente em [Cecilianavesnik.com.ar](https://www.cecilianavesnik.com.ar/cn/PDFs/GATA_FLORA_N17-dic2017_Alice_Rohrwacher_La-mujer-maravilla.pdf). Disponível online em: https://www.cecilianavesnik.com.ar/cn/PDFs/GATA_FLORA_N17-dic2017_Alice_Rohrwacher_La-mujer-maravilla.pdf Tradução de Julio Bezerra.

Eles também têm lanternas. Com elas, percorrem o terreno, estão no campo. Alguém aponta uma casa: “Você nunca a tinha visto? Sempre esteve aí”. Os clarões pintam fragmentos de uma fachada um pouco arruinada. As luzes atravessam as janelas; nós também. Lá dentro, há crianças dormindo.

Alice Rohrwacher acredita que das crises podem nascer coisas muito valiosas. A julgar por seus dois filmes, da escuridão também.

Corpo celeste

Antes do primeiro dia de filmagem de *Corpo celeste* (2011), ela havia feito apenas um curta de três minutos e participado de alguns documentários. O mais importante foi *La fiumara*, um episódio do trabalho coletivo *Che cosa manca Italia*, de 2006. Um registro da situação de seu país, criado com a intenção de tornar visíveis as necessidades mais urgentes diante da ausência do Estado e da política. Alice nasceu em 1981, em Fiesole, Itália, uma cidade situada numa montanha a 8 quilômetros de Florença. Estudou Literatura e Filosofia na Universidade de Turim e Cinema em Lisboa. Iniciou-se na música trabalhando como intérprete e também escrevendo para teatro. Só depois entrou no cinema, dirigindo e montando documentários.

Apesar de se tratar de sua estreia em um set profissional e de seu primeiro trabalho de ficção, algumas coisas estavam claras para ela. Antes de tudo, queria se ocupar de uma história que não lhe pertencesse, nada autobiográfico. Um ano depois de ter trabalhado com ele em *Che cosa manca Italia*, o produtor Carlo Cresto-Dina fundou a Tempesta (produtora à qual Alice segue vinculada) e a convidou para participar de um projeto. “No começo, pensei que ele queria que eu escrevesse o roteiro, mas depois me disse que não acreditava que aquele texto pudesse ser dirigido por outra pessoa.”

Corpo celeste gira em torno de uma paróquia. E como Rohrwacher não havia tido uma educação religiosa, achou que a igreja era o lugar indicado para ir em busca de sua história. Interessava-lhe saber como aquele mundo funcionava, o que estava acontecendo no “lugar delegado para a administração das almas”. Para se documentar, assistiu a catequeses, reuniões, jornadas da juventude e — segundo confessa —

sua imaginação “nunca teria ido tão longe”.

Outro ponto importante era que o filme não deveria chegar a uma conclusão, mas nascer de uma pergunta capaz de abrir caminho para outros questionamentos. E essa pergunta deveria estar relacionada ao que significa viver neste (nosso) tempo. “Para conseguir isso, precisava estabelecer limites claros, definir as regras do jogo. Os limites eram os de um lugar, Reggio Calabria; os de um tempo, a era contemporânea; e os de um mundo, a vida de uma igreja na periferia italiana. A história de Marta nasceu desses limites, como uma canção breve.”

Depois de crescer na Suíça, onde viveu dez anos com a mãe e a irmã mais velha, Marta volta ao povoado do sul da Itália onde nasceu. Ali tem família, uma tia, primos. A mãe trabalha à noite e a alternativa mais viável (ou a única) é que Marta participe das aulas de catecismo na igreja local. Mais do que como um caminho rumo a um rito de passagem ou como uma afirmação consciente da fé católica, a preparação para a confirmação é vista como uma solução para que ela não passe tanto tempo sozinha e possa fazer amigos.

Marta tem quase treze anos e fala pouco. É independente, curiosa e inquieta. Olha com desconfiança os jogos e as canções pop religiosas propostos por Santa, a catequista. Desconfia também do padre da paróquia, Dom Mario, que além disso é o responsável por cobrar o aluguel das famílias da região e por “sugerir” o melhor candidato para as próximas eleições.

Marta acaba de voltar a um lugar que não conhece, mas ao qual de alguma forma pertence. No entanto, para o entorno, ela é uma estrangeira. A cidade que a recebe é um imenso subúrbio cheio de rodovias, lixo e casas pela metade, o que apenas amplifica sua sensação de solidão. E nessa luta para encontrar seu lugar e satisfazer seu interesse pela fé, ela se dedica a observar. A laje inacabada de sua casa é o ponto de observação perfeito. Dali, ela testemunha as visitas de Mario ao prédio, uma reunião de avós que se juntam para cantar e depois se dispersam carregando suas cadeiras, uma família que recolhe objetos e móveis abandonados na *fiumara*, o leito seco de um rio que atravessa a cidade.

A puberdade e a descoberta do próprio corpo, a relação tensa com a irmã, a cumplicidade com a mãe — tudo isso também é narrado no filme como parte de um momento particular da existência de Marta.

Como entrar nesse novo mundo? Como escolher a que pertencer? Que papel a igreja desempenha ali? Como se ensina a fé? Como se aprende? *Corpo celeste* fala de tudo isso, ao mesmo tempo em que descreve o panorama atual de uma das regiões mais pobres da Itália.

As maravilhas

Para seu segundo filme, a situação já era outra. *Corpo celeste* havia estreado na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 2011; sido selecionado para os festivais de Sundance, Nova York, Londres, Rio e Tóquio; e ganhado o Nastro d'Argento de Melhor Diretor Estreante de 2012 (prêmio concedido pelo Sindicato Nacional Italiano de Jornalistas de Cinema).

Ainda assim, ao lembrar a busca por financiamento para esse projeto, Alice diz: “Foi um filme difícil de vender, porque não há realmente uma linha que o resuma. Ele é mais sobre um tom, um clima, coisas que não são fáceis de comunicar. Reuni referências visuais — fotos, pinturas — que expressavam o tipo de atmosfera que eu queria para o filme. Foi um processo longo.”

Desta vez, a história partiu de sua própria infância. Alice evocou sua criação no campo (viveu entre as regiões centrais da Úmbria, do Lácio e da Toscana) e a marca mista de sua família (o pai era apicultor de origem alemã e a mãe, professora italiana). “Não posso dizer que seja um filme autobiográfico, porque não é, porque isso não aconteceu comigo. Mas posso dizer que é pessoal, que conheço esses personagens.”

As maravilhas conta a história de Gelsomina, de doze anos, a mais velha de uma família com quatro filhas. Em uma região de costumes arcaicos e sob a condução de um pai antissistema — apicultor oriundo de algum lugar do norte, Bélgica ou Alemanha —, levam uma vida austera e ligada à terra. Na ausência de um filho homem, Gelsomina ajuda no trabalho com as abelhas e na produção de mel, além de muitas vezes cuidar das irmãs menores. Enquanto os controles oficiais ameaçam fechar o negócio por descumprimento de normas sanitárias, os pais decidem acolher um garoto alemão com passado delinquente, no âmbito de um programa de reabilitação. A mãe,

de origem italiana, sobrecarregada e cansada de enfrentar o patriarca teimoso, fantasia com a ideia de se separar. Herdeira natural do lugar de liderança, Gelsomina começa a sentir o peso das responsabilidades justamente quando chega ao povoado a produção de um reality show televisivo que — com prêmio em dinheiro — busca encontrar a família mais tradicional da região. As crianças se encantam com a atmosfera de fantasia e com a apresentadora do programa (uma Monica Bellucci felliniana, uma fada de peruca branca). E as regras rígidas que mantinham a ordem familiar passam a ser questionadas, e nada mais será o mesmo.

As maravilhas funciona como uma fábula, onde há pequenas maravilhas feitas de luz e mel, animais, canções e segredos da infância. Fala da família como prisão e refúgio, do amor complexo de um pai por suas filhas, das dificuldades da comunicação. Tudo isso narrado sobre um pano de fundo específico: o da campanha italiana contemporânea e de um modo de vida rural em franco declínio.

O filme foi muito bem acompanhado em sua trajetória pelos festivais. De um lado, pelo duo dinâmico formado por Alice e sua irmã mais velha, Alba (atriz frequente do cinema italiano, que aqui interpreta a mãe da família). De outro, por uma estoica Monica Bellucci, que desviou perguntas sobre outros filmes para defender o lugar que este merecia, sem deixar de repetir o quanto estava entusiasmada com o longa e com a sensibilidade e o talento das irmãs Rohrwacher.

As maravilhas ganhou, entre outros reconhecimentos, o prêmio de Melhor Roteiro no 29º Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata, em 2014, e o Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes do mesmo ano. Alice se consagrou como uma das jovens diretoras italianas de maior projeção. O ruído dos prêmios lhe deu visibilidade e abriu caminho para projetos futuros.

Seus dois filmes têm mais de um ponto em comum. Rohrwacher coloca no centro da cena uma garota entrando na adolescência (cujo ponto de vista conduz o espectador por uma espécie de viagem iniciática) e a cerca de crianças retratadas com verossimilhança. Fala da vida cotidiana e busca narrar uma realidade social atual, com uma visão crítica e política de seu país. Possui um olhar sensível, empático com seus personagens, não foge de controvérsias nem de questionamentos profundos.

Sem pretensões nem esforços excessivos, e valendo-se dos elementos do ambiente que retrata, suas encenações são sempre atmosféricas e visualmente belas. Com sua câmera — e não apenas com ela — traz ares do documentário, ao mesmo tempo em que não teme o flerte com a sátira e a fantasia. Utiliza pequenos gestos na ação dos personagens para criar conexões de montagem entre uma cena e outra. Trabalha com atores profissionais e também com não atores. Seu tom é sutil, poético e contemplativo. Maneja muito bem os silêncios, foca no sensorial e sempre consegue comover.

Sobre seu trabalho em *As maravilhas*, Alice conta: “Seguimos o mesmo caminho da família: encontramos uma casa, colocamos tudo em ordem, montamos o jardim e trouxemos os animais. Tudo isso levou meses. Acho que é possível ver — sentir — no filme os vínculos especiais que surgem entre os atores e a locação, entre a equipe técnica e a locação. Na minha opinião, a experiência importa. Gosto de trabalhar com uma história ficcional, uma história fabricada com personagens que não existem, mas com vínculos muito reais. Penso que tudo isso, mesmo sendo intangível, acaba impregnando as imagens como uma espécie de pó mágico e, de algum modo, isso aparece no filme.”

Ela conta que, embora pense em certas pessoas ao escrever, nunca imagina atores específicos. Começa pelos personagens, que depois se modificam a partir da pessoa escolhida para interpretá-los. Gosta de escrever coisas que possam mudar. Importa-lhe a materialidade do que acontece em cena e o trabalho dos atores com o corpo. Foi fundamental, por exemplo, que a garota que interpreta Gelsomina aprendesse de fato a lidar com abelhas e realizasse no filme o trabalho real.

“Para o papel do pai, eu queria trabalhar com um herói brutal, mas também muito humano. Era muito importante para mim contar essa história com personagens que não pudessem ser psicanalisados, que existissem antes da psicanálise. Queria que a relação entre Wolfgang e sua filha fosse de um amor instintivo. Foi muito difícil encontrar um ator que tivesse a espontaneidade e a clareza necessárias.” Por isso, faz sentido que o escolhido fosse também bailarino profissional: “Toda a sua busca nasce do corpo, e se o corpo sabe para onde ir, a cabeça o segue.”

Quando perguntada sobre referências e influências, Alice reconhece que os filmes que a marcaram não foram grandes obras-primas

do cinema, mas aqueles que viu quando era adolescente. “Penso que os filmes mais influentes são os que você vê em períodos formativos da sua vida. Assim como não se pode escolher o próprio nome, não se pode escolher os filmes que se ama. É algo que simplesmente acontece, e de repente eles passam a fazer parte de você.” Quanto aos realizadores que admira, menciona sempre Rossellini e Fellini, duas influências reconhecíveis em sua obra.

Sua diretora de fotografia habitual, a talentosa Hélène Louvart, também colaborou com Wim Wenders, Agnès Varda e Claire Denis. E essa não é sua única conexão com outros diretores interessantes. Sofia Coppola fez parte do júri que premiou *As maravilhas* no Festival de Cannes. O filme de Alice foi um dos dois dirigidos por mulheres a competir naquele ano. Em uma tarde de verão, Sofia ligou para as irmãs Rohrwacher para conversar sobre bloqueios criativos, rivalidades entre irmãos e sobre ser mulher no cinema. O resultado da conversa foi publicado na *T Magazine* (*The New York Times Style Magazine*) em agosto de 2015, com o título *Sofia Coppola entrevista as irmãs por trás de seu novo filme favorito*. Entre outras coisas, Coppola conta que, na hora de escrever, precisa de muito tempo para sentar e não fazer nada, mas que desde que teve filhos já não pode se dar a esse luxo, contando apenas com o tempo limitado que a babá lhe garante. Por sua vez, Alice comenta: “Eu também tenho uma filha — Anita, nascida em 2007 —, mas ela tem quase nove anos, então é mais fácil. Quando comecei a fazer filmes, já era mãe. Não faço ideia de como é trabalhar sem ela.”

Alba

Alice confessa que a escolha da irmã para o papel da mãe em *As maravilhas* foi natural, emocionante e necessária. Durante todo o processo de escrita, ela se viu atravessada por pensamentos sobre Alba — e era importante poder enxergar a obra pelos olhos de uma irmã mais velha. Até então, elas tinham acompanhado o trabalho e as carreiras uma da outra à distância. E agora, aproximando-se para um projeto em comum, era evidente que compartilhavam um imaginário que favorecia o entendimento na hora de filmar. Especialmente no caso de um filme tão conectado à infância de ambas. Elas confiavam que, mesmo quando pensassem de

maneiras diferentes, certa intuição as uniria. No entanto, a experiência de trabalhar juntas também se revelou perigosa: dada a força do vínculo que as une, tanto amor às vezes veio acompanhado de muito conflito.

Quando Alice mostrou o roteiro e pediu que ela aceitasse o papel, sua irmã disse que adorava, mas que não podia fazê-lo, que nem conseguia imaginar como era ter quatro filhos. E embora Alba tenha finalmente se tornado — de algum modo — a mãe, ela havia sido o ponto de partida para o personagem de Gelsomina, a filha mais velha. “Eu queria falar de uma primogênita. Claro que me inspirei muito na minha irmã Alba e em como eu a via durante a nossa infância. Ao mesmo tempo, acho que eu me entediaria se trabalhasse em algo completamente autobiográfico, com todas as coisas que quero descobrir sobre a natureza humana para além de mim. Quando escrevo um roteiro, é melhor que os personagens sejam, de alguma maneira, desconhecidos — que possam alimentar minha imaginação.”

Durante a infância, as vidas pessoais e profissionais dos pais estavam completamente fundidas. Não havia limite para o dia de trabalho, tudo se misturava. Assim como a apicultura na fazenda da família, o cinema entrou na vida das irmãs de modo totalizante. Em 2015, Alice foi convidada a realizar a nona contribuição para o *Miu Miu Women's Tales*, uma série de curtas promovida pela casa de moda italiana fundada por Prada em 1992. Trata-se de um projeto coletivo de diretoras que celebra — de maneira crítica — a feminilidade no século XXI. Alice decidiu participar e, claro, voltou a chamar Alba.

“Quando a Miu Miu se aproximou de mim para fazer o curta, eu estava no Hotel Excelsior para o Festival de Veneza, onde atuava como jurada. Enquanto aceitava, olhei ao meu redor e decidi congelar aquele momento e fazer um conto de fadas com os elementos que vi: o hotel, os paparazzi, as atrizes de vestidos e o mar.” Em quase quinze minutos, rodados naquele mesmo hotel, *De Djess* (2015) conta a história de um naufrágio de vestidos que são resgatados da água. Fotografadas por paparazzi que invadem o lobby, as peças são ostentadas por uma série de modelos/estrelas de cinema loiras e estereotipadas. Alba se tornou uma delas. No entanto, Alice sentiu que o correto era dar o papel principal a um vestido: “É como se o sapatinho de cristal da Cinderela pudesse falar. Todo mundo ouviria.” Assim, graças a uma técnica de animação

(stop motion), o vestido protagonista ganha vida e decide quem quer que o use. E, claro, a escolha é a menos esperada.

O curta evoca o mundo de tom surrealista, feito de cotidianidade e epifanias, de seus dois filmes anteriores. A fantasia está presente numa história em que os objetos escolhem seus donos — e não o contrário. Antes e depois da participação de Alice, outras diretoras talentosas também emprestaram sua visão estética ao projeto *Women's Tales*: Lucrecia Martel realizou *Muta*; Miranda July, *Somebody*; Agnès Varda filmou *Les 3 Boutons*, para mencionar apenas algumas.

Palavras

Quando Alice era menina, seu pai alemão falava com ela em italiano, mas sempre traduzindo o próprio pensamento. E às vezes esse pensamento saía estranho, dito de um jeito esquisito. Em *As maravilhas* fala-se italiano, mas quando os personagens estão com raiva podem responder em francês ou em alemão. “O pai de *As maravilhas* não sabe nenhuma língua. Não sabemos de onde ele vem, porque fala mal o alemão, mal o francês, mal o italiano. Ele está como numa prisão da linguagem: não consegue se expressar. E isso às vezes pode levá-lo a ser um pouco violento, mas não é uma violência psicanalítica, psicológica. É... animal. Eu me identifico totalmente com o pai, com essa qualidade de conhecer as coisas, mas não saber como dizê-las”, disse ela.

Alice Rohrwacher estudou filologia; interessa-se pela origem das palavras, pela estrutura e evolução da língua. Para ela, a linguagem fala da história de um personagem, e seu nome diz algo sobre seus pais. Em *A estrada da vida* (1954), de Federico Fellini, Giulietta Masina interpretava uma Gelsomina. Para além do próprio amor que Alice tem por esse diretor, ela queria sugerir que os pais da sua Gelsomina também o amavam. E, embora agora levem uma vida afastada, esse nome sugere que viram certos filmes, ouviram certas canções, que em outro momento foram outra coisa.

“*As maravilhas* é um nome de que eu gosto muito porque tem vários significados. Um deles é o puro da maravilha, algo que tem a ver com olhar. Algo que entra pelos olhos, mas não sai pela boca; algo que não se pode articular. Eu gostava da ideia de um nome que lembrasse que

estamos vendo imagens. Mas também há um outro aspecto da maravilha de que se abusa muito: um aspecto comercial. Quando ando na rua, sempre vejo ‘oferta maravilhosa’, ‘as maravilhas da Itália’, ‘as maravilhas da nossa cidade’. É essa ânsia do homem de inventar fórmulas para vender as coisas. Eu quis fazer uma declaração de amor a essa palavra.”

Ainda que de outro modo, já em *Corpo celeste* apareciam as fórmulas e estava presente esse interesse pelas palavras. Na primeira aula de catequese, alguém anota para Marta umas frases num papelzinho. No início, ela tenta memorizá-las, sem pensar muito no significado. Mas, com o avanço da história, aquelas palavras vão ganhando peso e Marta vai descobrindo sua necessidade de entendê-las. Do mesmo modo, uma prece enigmática atravessa todo o filme: “Eli, Eli, lama sabachthani?”. Apesar de a igreja se propor como resposta para todas as perguntas, seus pedidos de explicação são ignorados ou adiados por Santa e por Dom Mario. Só perto do final ela consegue decifrar a prece, e a mensagem contida nela ressoa com força no filme: é Jesus que implora “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”

No entanto, é com *De Djess* que Alice vai além e brinca como nunca até então. O curta começa com uma placa que diz: “¡ADVERTÊNCIA! O filme que vocês vão ver foi rodado usando palavras imaginárias. As referências a qualquer idioma existente são casuais.” Todos os diálogos do filme são falados numa língua inventada que, apesar disso, se entende perfeitamente.

Imagens

Em 2014, o Istituto Luce (a instituição pública mais antiga da Itália dedicada à difusão cinematográfica com fins didáticos e informativos) celebrou seu 90º aniversário. Nove realizadores italianos foram convidados a fazer um curta usando dez minutos de material de seu importante arquivo histórico, composto por milhares de horas de película. Alice foi uma das escolhidas. Seu segmento, *Una canzone*, integrou *9x10 novanta*, um documentário construído por diferentes relatos que oferece uma visão heterogênea da Itália, apresentado no Festival de Veneza como evento especial.

Sua passagem por Cannes e todos os prêmios recebidos trouxeram

a Alice outras satisfações: presidiu o júri do Venice Film Festival para escolher o melhor primeiro filme; dirigiu sua primeira ópera — uma nova versão de *La Traviata* para o Teatro di Reggio Emilia —; e foi selecionada para fazer a residência de diretores da Film Society of Lincoln Center em Nova York. Até então, apenas outros três realizadores haviam tido a mesma oportunidade. Entre eles, o argentino Lisandro Alonso, cujo filme *Jauja* ganhou o Prêmio FIPRESCI em Cannes 2014.

Embora reconheça que os festivais são um espaço-chave para autores como ela — onde pode conhecer gente, acessar produções do mundo todo, mostrar sua obra e ver as reações de diferentes audiências e culturas —, ela também tem claro que são apenas uma pequena parte do trabalho de um diretor. “Eles te dão a possibilidade de viajar por muitos países, mas você tem que lembrar que festivais não são a realidade. Nessa residência, eu tive um lugar para estar numa cidade muito inspiradora. Eles me deram confiança e tempo para ficar sozinha, longe do meu mundo, das pessoas com quem trabalho, da minha família... Ir a festivais pode te separar de muitas coisas, mas essa experiência foi o oposto. Ela me ajudou a me concentrar em algo.”

Além de suas visitas a Coney Island (ela gostava de ouvir os gritos que vinham das montanhas-russas; “É um lugar lindo, muito Fellini”), durante sua estadia de um mês, Alice trabalhou no roteiro de seu terceiro longa-metragem, *Lazzaro Felice*. Sem se tratar de um filme de ficção científica (como ela faz questão de esclarecer), ele conta a história de um homem que vive às margens da sociedade e pode viajar através do tempo. Anunciado para 2018 e produzido — mais uma vez — por Carlo Cresto-Dina através da Tempesta, o filme já começou a ser rodado. E, ao que tudo indica, Alba volta a fazer parte do projeto.

Aos 36 anos, Alice é a diretora italiana mais promissora de sua geração. Quando perguntam que conselho daria a outras realizadoras, ela responde: “A todos, homens e mulheres, só posso transmitir o que recebi dos meus pais: trabalho, trabalho, trabalho. Alguma coisa vai sair disso.”

Daqui para a frente, ela se imagina fazendo tanto obras de ficção quanto obras baseadas na realidade. Diz que o documentário foi uma grande escola para formular perguntas e tomar posição; que é arriscado e é necessário ser valente; mas que não acredita que se deva dar sereni-

dade ao espectador. Já há muitos filmes que fazem isso, e muitos outros que querem dar respostas. Ela quer questionar, tem muitas ideias para o futuro. E acredita que da crise podem nascer coisas muito valiosas.

Para Alice, as palavras separam, distinguem. Em contrapartida, as imagens unem: facilitam as conexões, permitem dizer mais de uma coisa ao mesmo tempo. Se pudesse falar do que sente, escreveria um livro — que lhe parece mais simples do que fazer um filme. Alice faz filmes porque não tem outra maneira de se explicar a si mesma. Felizmente para todos nós.

Referências

temvestafilm.it. Director's Notes e Press Book sobre Corpo celeste e As maravilhas.

cineuropa.org. Entrevista: Alice Rohrwacher. “Da crise podem nascer coisas muito valiosas”, por Camillo De Marco, 2011.

nytimes.com. T Magazine, “Sofia Coppola entrevista as irmãs por trás de seu novo filme favorito”, 2015.

i-d.vice.com. “Veja o curta surreal da Miu Miu dirigido por Alice Rohrwacher”, por Alice Newell-Hanson, 2015.

filmmakermagazine.com. Em Director Interviews, Festivals & Events: “A diretora de As Maravilhas, Alice Rohrwacher, sobre ser Filmmaker in Residence do Lincoln Center, seu próximo filme e a irrealidade dos festivais”, por Taylor Hess, 2016.

youtube.com. “A realizadora italiana Alice Rohrwacher apresenta The Wonders, filme vencedor do Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes 2014”, durante o 12º FICM – Festival Internacional de Cinema de Morelia, 2014.



Entrevista com Alice Rohrwacher¹

LAURA DI BIANCO

Entre todos os jovens cineastas que estrearam na Itália durante a primeira década do novo milênio, Alice Rohrwacher é uma das autoras mais sofisticadas e interessantes a chamar a atenção de críticos e do público. Depois de obter seu diploma em filosofia e praticar pintura e fotografia, ela começou a dirigir filmes documentários. Graças ao apoio da recém-criada produtora Tempesta, ela escreveu e dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Corpo celeste* (2011).

Embora inspirado por uma cena do romance homônimo de Anna Maria Ortese, o filme de Rohrwacher não é uma adaptação nem uma versão livremente inspirada no livro, mas uma obra original — ainda que preste homenagem ao trabalho de Ortese.

Após um longo processo de produção que durou quatro anos, o filme foi lançado na Itália em 2011. Ganhou o Nastro d'Argento de melhor ópera-prima e foi indicado ao prêmio David di Donatello. *Corpo celeste* foi apresentado em Cannes, no Festival de Sundance e na mostra “Open Roads” no Lincoln Center, em Nova York, além de muitos outros festivais internacionais.

O filme de Rohrwacher é a história de formação de Marta, uma protagonista de 13 anos (interpretada por Yile Vianello), que retorna a Reggio Calabria (Itália) vinda da Suíça, onde sua família viveu por dez anos. Para ajudá-la a se integrar à nova comunidade, sua mãe (Ani-

ta Caprioli) a inscreve em aulas de catecismo como preparação para a crisma. Assim, Marta começa a frequentar a igreja local, povoada por adolescentes entediados e por outros personagens trágicos, como Santa, a professora de catecismo fanática, e Don Mario, um padre que espera iniciar uma carreira eclesiástica graças a suas conexões políticas locais.

Marta, uma garota tímida e silenciosa, fica ao mesmo tempo perplexa e curiosa. Torna-se claro que a preparação para a cerimônia religiosa envolve uma série de rituais e jogos que parecem modelados mais a partir do entretenimento televisivo do que de qualquer coisa espiritual. Completamente desorientada e lutando para compreender sua religião, Marta contempla a paisagem urbana de Reggio Calabria (uma cidade italiana raramente representada na tela), que desempenha um papel decisivo na narrativa. Longe de ser retratada como uma cidade ensolarada do sul, Reggio aparece como uma periferia urbana sórdida e desolada, que significa o sentimento de solidão e alienação de Marta.

- Como você sabe, estou fazendo pesquisa sobre filmes dirigidos por mulheres na Itália. Só nos últimos dez anos as cineastas conseguiram estabelecer seu próprio lugar no cinema italiano. Assistindo a filmes dirigidos por Marina Spada, Francesca Comencini, Roberta Torre, Wilma Labate, Paola Randi, Nina Di Majo e outras, observei como essas diretoras representam a cidade, um espaço urbano que sempre foi atribuído aos homens. O *leitmotiv* da identidade feminina se entrelaça com a identidade da cidade. Esse tema também é central no seu filme. Vamos começar com sua trajetória no cinema. Você mencionou que fez uma graduação, e que seus pontos de referência culturais são a literatura e a pintura. Você poderia me contar um pouco sobre isso e sobre as circunstâncias que a levaram a criar seu primeiro trabalho?

Eu criei meu primeiro trabalho de um modo indireto, sem esperar que faria isso. Quando eu era criança, sempre lidei com imagens: fotografia, pintura. Cinema, como lugar e como tecnologia, nunca fez parte da minha experiência, da minha família. Nunca houve uma câmera de vídeo em casa; nem sequer havia um cinema na

¹ Publicado originalmente em Cantini, Maristella. *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*. Londres: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 247–252. Tradução de Julio Bezerra.

região onde eu cresci. Apesar disso, comecei filmando um documentário sobre um rio — exatamente o mesmo rio que aparece no meu filme *Corpo celeste*. Graças a isso, conheci o produtor Carlo Cresto-Dina. O documentário mais tarde se tornou parte de um filme coletivo intitulado *Che cosa manca*.

Levei quatro anos para filmar *Corpo celeste*. Sempre achei que era o tempo certo. Eu estava sob uma estrela de sorte quando conheci Carlo Cresto-Dina, que, como eu, estava fazendo seu primeiro longa-metragem. Ele foi muito corajoso — como todos os que me apoiaram —, já que eu não tinha muita experiência em cinema. Todos eram malucos! Antes disso, eu só tinha filmado meus próprios documentários “caseiros”. Na verdade, minha primeira vez num set de filmagem foi o começo de *Corpo celeste*.

- **Como você decidiu ambientar sua história em Reggio Calabria? Que relação você tem com essa cidade?**

Eu cheguei a Reggio Calabria por razões pessoais. É uma cidade que conheço muito bem, porque vivi ali em períodos intermitentes. É uma cidade que me acompanhou, que me marcou não apenas de forma positiva, mas também negativa. Eu me encontrei com o produtor para falar sobre esse lugar — era onde eu estava vivendo naquele momento. Sentíamos a urgência de falar, sem rodeios, sobre o genocídio cultural de uma comunidade. Eu queria contar uma história através da lente de um lugar — um lugar que também pudesse ser, de certo modo, abstrato.

O que posso dizer sobre espaço é que acredito que a paisagem que uma pessoa olha enquanto cresce é extremamente importante. Não acho que existam paisagens bonitas ou feias; todas são interessantes de algum modo. Neste momento da minha vida, acredito que toda experiência é preciosa. A paisagem é como um medidor que, quando muda, permite ver melhor as coisas. Foi uma grande mudança para mim passar do interior úmbrio, que é muito organizado, para Reggio Calabria. Quando cheguei a um lugar tão selvagem, senti como se estivesse olhando com “olhos nus”, por assim dizer. Também por isso filmar este filme com Hélène Louvart, a

diretora de fotografia francesa, foi extremamente importante. Eu realmente queria contar minha história através de olhos estrangeiros. Eu queria que alguém além de mim estivesse naquele lugar pela primeira vez, atrás da câmera.

- **O que é, na verdade, o olhar de Marta? Que relação ela tem com a cidade?**

Marta entra e atravessa uma cidade que é desconhecida para ela. O corpo dela, a presença dela, raspa a imagem da cidade. Quando ela anda, ela deixa um sinal — gentil e claro ao mesmo tempo. Por isso Marta se parece com Yle Vianelle, a jovem atriz que a interpreta, que se mudou para Reggio Calabria para as filmagens. Apenas caminhando, Yle conseguia nos mostrar um lugar, defini-lo por meio do seu espanto.

- **E o papel da igreja no seu filme? Que retrato da igreja emerge dali?**

Eu queria fazer um “romance de formação” e narrá-lo através da lente de aumento da igreja. Eu não queria confinar minha história à igreja, mas queria abri-la partindo de um lugar constrito. Antes usei o termo “genocídio cultural”, um esvaziamento cultural. Embora a igreja seja uma dessas poucas instituições que ainda estão de pé para a comunidade, ela carece de perguntas reais, de qualquer verdadeiro assombro. Ela está sempre dando respostas: uma cerimônia que carece de rito.

Portanto, seu ponto de partida foi a cidade e a comunidade católica com seus rituais, especialmente a forma como ensina religião às crianças, o que acaba sendo grotesco em muitos sentidos. Antes de tudo: como você entrou em contato com essa realidade? Até que ponto você simplesmente documentou os fatos e até que ponto reinventou essa realidade? Refiro-me àquelas cenas engraçadas em que as crianças fazem testes sobre o Evangelho, ou quando cantam músicas como “Mi Sintonizzo su Dio” (“Eu me sintonizo com Deus”).

Meu ponto de partida foi a comunidade que vive no sul da Itália.

A partir daí cheguei à discussão sobre a igreja. Comecei a frequentar aulas de catecismo. Acredite ou não: é tudo verdade. Quero dizer, aos meus olhos, é tudo verdade. Durante as aulas, as crianças realmente fazem *quizzes* sobre o Evangelho. Sim! O quiz existe; você pode baixar da internet. Há muito mais, mas eu não quis aprofundar, porque a realidade muitas vezes é inacreditável demais. Em certo momento a professora fez uma pergunta: “Quem constitui a igreja?” As opções eram: “o Papa, os padres, os imigrantes, o povo de Deus, ou as plantas.” Enquanto eu filmava essa cena, pensei: “Ninguém vai acreditar! Todo mundo vai achar que é pura invenção.”

- **Seu filme tem o mesmo título do livro de Anna Maria Ortese. Qual é a relação entre seu filme e o texto literário?**

Escolhi esse título pelo seu valor totêmico. Sou uma grande admiradora da obra de Ortese, e o *Corpo celeste* dela, em particular, foi uma referência fundamental para mim. Eu gostava da ideia de que fosse um bom presságio para o filme. No começo de sua obra, Anna Maria Ortese narra a descoberta de que a Terra está suspensa no espaço, com o mesmo direito que as estrelas e todos os outros planetas que admiramos de longe. Não é preciso ir muito longe: podemos sentir o mesmo assombro olhando para o nosso próprio planeta. Estamos acostumados a este planeta; fomos entregues a ele. É isso! Esse era o bom desejo que eu queria dedicar a Marta: que o mundo celeste já está aqui!

- **Fale-me da cena em que Marta está na igreja abandonada e acaricia o crucifixo, entregando-se a observá-lo e a tirar a poeira. Essa cena é bastante intensa e desconfortável à sua maneira. Qual é a função dela no filme?**

Essa cena é a razão de o filme se chamar *Corpo celeste* — o corpo celeste de que todos falam, aquele que está sempre longe, inalcançável. Quando a professora de catecismo lê os textos, ela sempre diz: “Você tem que pensar que o corpo de Jesus não é como o seu; ele é um corpo celeste, perfeito, distante.” É o contrário: nós po-

demos tocá-lo. A ideia é que o corpo celeste é o planeta. Eu queria filmar uma cena em que Marta finalmente toca alguma coisa — um corpo. Porque, no fim, Marta não toca nada. Eu queria que fosse uma cena sensual, digamos. Essa sensualidade apareceu um pouco enquanto eu filmava. Afinal, quando um corpo toca outro corpo, é sempre sensual no sentido de engajar os sentidos — não quer dizer erótico.

- **Agora uma questão que está fora do seu trabalho específico, mais geral: sobre a produção cinematográfica de mulheres no cinema italiano. Na sua opinião, as diretoras continuam sendo ostracizadas? Espera-se ainda que as mulheres façam certos tipos de filmes?**

Na minha opinião, o problema está dos dois lados, homens e mulheres. De um lado, há uma tendência de se abrigar atrás da ideia de ser mulher — de pensar que, por ser mulher, eu sou perseguida. Há também uma interpretação “feminil” do cinema; uma vontade de combinar num só filme todo aspecto possível do feminino para categorizá-lo sob o rótulo “mulher”. Vou dar um exemplo na tradução, mais do que no cinema — embora a tradução também faça parte desse discurso, eu acho. Tive sorte de poder trabalhar com Pier Paolo Giarolo num documentário sobre tradutores. Lembro-me claramente de uma entrevista com a tradutora de Virginia Woolf, Nadia Fusini. Uma parte enorme do trabalho extraordinário dela foi restaurar as palavras originais de Woolf, porque muitas traduções foram deformadas pela lente da “feminilidade”. Por exemplo, sempre que Woolf escrevia “ela chamou seus filhos”, isso era traduzido como “ela chamou seus pequeninos”. As palavras duras dela não eram apropriadas para o imaginário coletivo do feminino; por isso eram adotadas por termos carinhosos. Assim, acredito que algo semelhante acontece com filmes dirigidos por mulheres.

- **O que você pode dizer sobre o fato de tão poucas mulheres conseguirem seguir carreira como diretoras? Segundo pesquisa de Paola Randi, apenas 6% dos cineastas italianos que diri-**

giram filmes na última década são mulheres.

Para uma mulher é bastante difícil começar e conquistar a confiança de uma equipe. E, quando finalmente consegue, há uma conexão muito forte. De todo modo, comparado à Alemanha, onde eu moro agora, é inegável que a Itália é diferente — como quando alguém diz: “Ah, aquele filme de uma diretora”, como se fosse um evento raro. Essa ideia da cineasta como algo extraordinário nos vem facilmente, mesmo sendo difícil admitir e dizer em voz alta. É por isso que relutamos em ter muitas mulheres fazendo esse trabalho. Provavelmente é medo de perder o privilégio de ser uma minoria.

- **Bem, há de fato um pequeno grupo de diretoras na Itália hoje. Existe um diálogo entre cineastas italianas?**

Eu não sei, porque me mudei para Berlim logo depois de terminar as filmagens. Ganhei uma bolsa e, conseqüentemente, me cortei da possibilidade desse diálogo. Mas me dei muito bem com as que conheci, como Paola Randi, Anna Negri, Costanza Quatriglio, Irene Dionisio. Em suma, o que quero dizer é que ser mulher não precisa ser um abrigo, mas um ponto de força. Às vezes é preciso construir com areia como se fosse pedra.

- **Como eu disse, esta entrevista fará parte de um livro intitulado *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*. Na sua opinião, existe um modo de ver e representar as mulheres — uma linguagem específica, ou uma forma de representar a subjetividade feminina no cinema italiano — diferente daquela oferecida até agora por seus colegas homens? Se sim, como se caracteriza o olhar feminino?**

O olhar feminino existe; ele é multifacetado e muito variado. O olhar feminino não pertence apenas às mulheres, assim como o olhar masculino não pertence apenas aos homens. Mas acho que o olhar das mulheres sobre os lugares é particular. As mulheres têm

uma percepção diferente de lugares, casas, horizontes. Se eu penso em filmes dirigidos por mulheres, vejo que o espaço em si sempre é um personagem importante que determina o desenvolvimento da história. No meu caso, a cidade foi o primeiro personagem. Eu sabia desde o começo que queria trabalhar naquela cidade, com as pessoas que eu encontrei lá.

- **Você representou um aspecto de Reggio que não é muito conhecido na tela: o lado menos atraente da cidade, os depósitos de lixo.**

Eu representei de um certo modo. Acho que é pior representar um estereótipo do sul do que representar uma contradição dele. Além disso, o espaço urbano fora da cidade é extremamente importante. A água — Reggio é uma cidade rica em água corrente. Eu queria representar a cidade que eu passei a conhecer, a cidade em que eu estava vivendo. E eu também estava um pouco movida pela raiva, porque acho que aqueles mesmos 800 metros de orla não bastam para fazer uma cidade bonita. Todo mundo usa aqueles poucos quilômetros de mar para mostrar que Reggio Calabria é uma cidade bonita. “Bonita” talvez nem seja a palavra certa. O lado arrumado da cidade virou uma saída fácil para evitar enxergar o resto. Minha ideia era produzir uma narrativa sobre a cidade que incluísse seus defeitos — filmar um “filme falho”, por assim dizer — sem representar algo que já é conhecido, ou algo que satisfizesse nossas noções pré-concebidas do sul. Eu cheguei a Reggio quando estava na casa dos vinte. Conheço muitas coisas maravilhosas da cidade e da região. Justamente porque amo essas coisas bonitas e as respeito, eu não quero mostrá-las. Eu mostro apenas o que espero que possa mudar; mostro o que espero que as pessoas possam ver — qualquer coisa que possa abrir um debate. Houve muita discussão em torno da representação da igreja. Até essa disputa, na minha opinião, foi positiva, porque muitas pessoas perceberam que *Corpo celeste* também representava uma esperança de mudança. Para mim, é muito importante trabalhar com aquilo que é considerado “inapropriado”, filmar filmes que levantem questões.

Ao mostrar aquele lado de Reggio Calabria, eu queria empurrar as coisas na direção da mudança — não apenas mostrar as coisas. *Corpo celeste* nasceu em Reggio Calabria, nasceu de observar um espaço. Acima de tudo, eu queria oferecer uma narrativa sobre um corpo num espaço.



Corpos no espaço: inscrição espacial em Corpo celeste (2011), de Alice Rohrwacher¹

NICHOLAS ALBANESE

Restituir ao real, inclusive ao nosso país, o significado de
pertencimento a uma outra realidade, mais vasta e incog-
noscível, com a qual pareceria necessário, para se renovar,
confrontar-se de tempos em tempos.

ANNA MARIA ORTESE

“[...] Eu não tive ideias primeiro para depois tentar criar
ou encontrar locações. As próprias locações sugeriam os
enquadramentos.”

ALICE ROHRWACHER

Introdução

A atenção crescente dedicada por pesquisadores, nos últimos anos,
à paisagem pós-moderna da Itália e à sua representação no cine-

1 Publicado originalmente em *The Italianist*, Volume 37, Issue 2 (2017), págs. 228-242. Tradução de Julio Bezerra.

ma renovou o interesse pela importância das paisagens cinematográficas como “criações culturais ideologicamente carregadas, por meio das quais os significados de lugar e de sociedade são produzidos, legitimados, contestados e observados”.² O aclamado longa-metragem de estreia de Alice Rohrwacher, lançado em 2011 sob o título *Corpo celeste*,³ recusa uma representação visualmente poética do cenário para, em vez disso, enquadrar de modo mais realista a coerência entre as realidades físicas e morais de um Sul italiano que funciona como uma sinédoque da nação inteira (e além).

O enquadramento espacial dos cenários físicos escolhidos no filme assume uma importância incontestável para o desenrolar dos acontecimentos, pois fornece as coordenadas para decifrar as implicações complexas do desenvolvimento da protagonista nesse *coming-of-age* sui generis. Ao acompanhar as errâncias da personagem em sua busca por aceitação, identidade e subjetividade feminina, Rohrwacher constrói o espaço tanto em sua dimensão física quanto cultural, produzindo assim uma cartografia de lugar(es) que, em última instância, funciona como um comentário político sobre paisagem e sociedade.

As dificuldades da protagonista do filme, Marta, em encontrar orientação em seu novo entorno — especialmente no contexto de sua iminente passagem à vida adulta — atraíram atenção crítica e são, sem dúvida, centrais para o discurso narrativo. Dana Renga, por exemplo, inclui *Corpo celeste* em sua análise de filmes recentes dirigidos por mulheres que se concentram na natureza complexa da formação da identidade em adolescentes do sexo feminino, particularmente no que diz respeito aos discursos teóricos da subjetividade moderna na Itália.⁴ O enquadramento espacial do filme de Rohrwacher como chave interpretativa crítica, no entanto, ainda não foi adequadamente abordado.⁵ Tan-

to a estética visual da paisagem urbana quanto a localização geográfica às margens do Mediterrâneo assumem um significado particular na economia da narrativa. Dada a relevância do movimento e da construção do espaço na poética visual do filme, qualquer análise que não conceda a devida atenção à localização física parece incompleta. Argumentarei, portanto, a favor de uma leitura do filme de Rohrwacher que inclua referência aos elementos físicos e culturais dos lugares nos quais se desenrola o desenvolvimento pessoal da personagem principal.

O arcabouço crítico proposto neste artigo apoia-se no conceito teórico de lugar, cuja base se desenvolveu a partir da concepção de Henri Lefebvre do espaço como construção social. Pesquisadores como Yi-Fu Tuan, Fredric Jameson, Doreen Massey e Edward Casey, entre outros, impulsionaram debates ao desenvolverem a concepção lefebvriana do espaço em diversas disciplinas acadêmicas e direções, conduzindo à categoria de lugar como fundamental para a análise das dinâmicas complexas entre as qualidades materiais e imateriais do espaço. O lugar, que permite uma leitura cultural do espaço, adquiriu posição de destaque nos estudos críticos pós-modernos. Apenas recentemente ele começou a ser reconceituado nesses mesmos termos no campo dos estudos de cinema. Na introdução de *Taking Place: Location and the Moving Image*, Gorfinkel e Rhodes defendem, de fato, uma visão do lugar no cinema que reflita seu papel na subjetividade humana, e essa abordagem fenomenológica é produtiva para investigar a noção de *emplacement* em *Corpo celeste*. Como afirma Edward Casey: “O lugar vem primeiro: antes do Espaço e do Tempo [...] e antes da Mente e do Corpo. No entanto, a prioridade do lugar não é nem lógica nem metafísica. Ela é descritiva e fenomenológica. Ela é sentida: sentida corporalmente antes de tudo”.⁶

À luz do conceito de lugar, argumentarei que a paisagem de Rohrwacher é significativa tanto em sua natureza visível quanto antropológica, uma vez que “paisagens, assim como textos escritos, codificam poderosas mensagens sociais, culturais e políticas que são interpretadas por seus observadores”.⁷ Assim, o mapeamento do lugar possibilitado

d'italianistica, 30 (2012), pp. 75–94.

2 Jeff Hopkins, “Um mapeamento dos lugares cinematográficos: ícones, ideologia e o poder da (má)representação”, em *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, org. Stuart C. Aiken e Leo E. Zonn (Lanham: Rowman and Littlefield, 1994), pp. 47–67 (p. 47).

3 *Corpo celeste*. Dir. Alice Rohrwacher. Tempesta, JBA Production, Amka Films Productions, Rai Cinema, ARTE France Cinéma, RTSI, SRG SSR Idée Suisse, 2011.

4 Dana Renga, “O filme adolescente italiano e a autora feminina”, em *New Visions of the Child in Italian Cinema*, org. Danielle Hipkins e Roger Pitt (Berna: Peter Lang, 2014), pp. 307–329.

5 Claudio Bondi discute brevemente o filme em termos de sua representação simbólica do sul da Itália em seu artigo “O novo cinema italiano narra o Meridione: entre crônica e história”, *Annali*

6 Edward Casey, *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), p. 313.

7 Dydia DeLyser, *Ramona Memories: Tourism and the Shaping of Southern California* (Minnea-

pelo corpo em movimento que navega pelo espaço transforma-se em uma exploração de diferentes configurações das relações humanas e revela as dinâmicas culturais que caracterizam o ambiente de Marta. Após demonstrar como a representação construída da paisagem urbana enquadra o *coming-of-age* de Rohrwacher em um ambiente destituído de lugar, cuja deterioração física e estética funciona como signo visual da decadência cultural do sítio anônimo, passarei a argumentar a relevância dessa construção em relação ao local de Roghudi, que emerge como a paisagem designada para a transição da protagonista à vida adulta, fornecendo assim a chave para compreender o comentário sociopolítico embutido na poética do lugar do filme. Por fim, ao construir Marta como uma criança-vidente no sentido deleuziano, a exploração espacial de Rohrwacher visa revelar os nós centrais de um sistema cultural baseado no espetáculo e na exploração material, criticando, desse modo, o processo de objetificação que transforma tanto a terra quanto os corpos em matéria descartável no contexto do materialismo que caracteriza a sociedade de consumo.

Enquadrando o (não)lugar: identidade e a paisagem urbana pós-moderna

A aspereza do cenário predominante do filme — uma paisagem urbana anônima, caracterizada por uma extensão labiríntica de torres de concreto em diversos estágios de construção ou degradação — apresenta-se desde a cena de abertura como incompreensível e inóspita aos olhos da protagonista adolescente recém-chegada. A estética visual pouco atraente do ambiente urbano degradado, associada aos sons do tráfego urbano e à completa ausência de música extradiegética ao longo do filme, cria uma sensação de desconforto e de intimidade não filtrada com as imagens em movimento. Essa tensão inquietante, tornada palpável pela intensidade de estilo documental dos closes filmados com câmera na mão e pelo campo de visão restrito, é ainda agravada tanto pelas dificuldades de Marta em se relacionar com esse mundo estranho — e

polis: University of Minnesota Press, 2005), p. xviii. Ver também Elena Gorfinkel e John David Rhodes, “Introdução: a matéria dos lugares”, em *Taking Place: Location and the Moving Image*, org. Gorfinkel e Rhodes (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), pp. vii–xxix.

com seus habitantes — quanto pela inadequação desconfortável dos personagens ao cenário urbano, que nunca parece capaz de acomodar plenamente as pessoas e os acontecimentos enquadrados.

Embora a locação das filmagens na cidade de Reggio Calabria esteja situada em uma região marcada por um forte senso de identificação com sua posição geográfica, a sensação geral do espaço representado no filme é a de um não-lugar, ou mais precisamente, de uma ausência de lugar (*placelessness*), conceito desenvolvido pelo geógrafo Edward Relph. Rohrwacher evita as áreas turísticas da cidade e constrói, em vez disso, uma representação cinematográfica que se apoia exclusivamente na periferia anônima da expansão urbana, caracterizada por edifícios inacabados, vias elevadas e pontes — o esqueleto da paisagem urbana pós-moderna. A concepção teórica de não-lugar de Marc Augé — “um espaço que não pode ser definido como relacional, histórico ou concernente à identidade”⁸ — aplica-se à periferia urbana como um espaço comodificado de conveniência, onde as pessoas em conjuntos habitacionais “não vivem juntas” e não estão “situadas no centro de coisa alguma”.⁹ Mais importante ainda, a comunidade suburbana, que cresce como um “espaço de consumo”¹⁰ em vez de um espaço associado à identidade cultural ou histórica, levou ao que Relph teoriza como “a erradicação casual de lugares distintos e a criação de paisagens padronizadas que resulta de uma insensibilidade ao significado do lugar”,¹¹ uma ausência de lugar fundada nas exigências materiais do capitalismo tardio, que extinguíram o senso de identidade antes enraizado na materialidade do sítio físico.

A ausência de quaisquer traços urbanos identificáveis da metrópole estende-se ao elemento natural mais icônico que define toda a região e sua história. O mar, de fato, encontra-se conspicuamente oculto

8 Marc Augé, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, trad. John Howe (Londres/Nova York: Verso, 1995), pp. 77–78.

9 Ibid., p. 108. A definição de Augé concentra-se principalmente em locais relacionados a “pontos de trânsito ou moradias temporárias”, como hotéis, supermercados e aeroportos. No entanto, os subúrbios, cuja própria existência depende da proximidade com grandes eixos de transporte de massa, também podem ser incluídos como espaços que não constituem lugares antropológicos autênticos.

10 Ibid., p. 107.

11 Edward Relph, *Place and Placelessness* (Londres: Pion, 1976), p. ii.

na paisagem, apenas vagamente visível através da selva de concreto e da névoa densa. A recusa em filmar quaisquer marcadores do local sugere o desejo de Rohrwacher de construir visualmente a ausência de lugar do ambiente e de conferir um significado simbólico mais amplo à representação, que ultrapassa os limites circunscritos da metrópole calabresa.¹² A anonimidade construída e a obstrução do horizonte aberto espelham a mentalidade fechada e a ausência de topofilia dos habitantes da cidade, como demonstrado pelo medo do corpo do estrangeiro e da contaminação do próprio corpo social: diversas referências no filme indicam a mentalidade xenófoba da comunidade em relação à imigração extraeuropeia — como a recusa em consumir peixe do Mar Mediterrâneo devido ao possível contato com corpos de refugiados — enquanto o lixo humano, tanto resíduos cotidianos quanto objetos domésticos maiores, é intencionalmente incluído entre os elementos das ruas e áreas comuns da cidade.

Essa ausência de lugar do espaço físico é construída em relação à dimensão cultural da ordem social urbana, estabelecendo assim uma conexão entre a degradação visual e a degradação antropológica. Geógrafos humanistas, notadamente Yi-Fu Tuan, teorizaram o lugar como um sítio físico “impregnado de significados”,¹³ no qual valores humanos estão incorporados ou sobre o qual são projetados pelo olhar humano. Como sítio conceitualmente significativo, o lugar é compreendido, como afirma Eric Prieto, como uma relação humana,¹⁴ um espaço gerador ao qual foi atribuído valor humano e que, por essa razão, está fortemente associado à cultura humana.¹⁵ A atribuição de significado ao espaço, em termos cinematográficos, ocorre por meio da construção téc-

nica da paisagem, cujos componentes são o espaço representado pelas imagens acumuladas do filme e o modo como essas imagens são filmadas.¹⁶ Em *Corpo celeste*, Rohrwacher constrói, por um lado, a paisagem urbana por meio de *topoi* cinematográficos que ativam no espectador a entidade espacial e cultural da cidade pós-moderna global e destituída de lugar; por outro, desenvolve sequências que visualizam as dinâmicas da prática cultural local que, na realidade, contribuem para o estado atual do cenário. Nesse sentido, o filme torna visível a fluidez do lugar como produto dos “fluxos e interconexões”,¹⁷ tanto individuais quanto coletivos, locais e globais, que contribuem em diversos níveis para a percepção e a construção do espaço. É, portanto, através do olhar de Marta que o significado é lido na paisagem urbana, e esse significado percebido deriva de suas próprias observações, experiências e relações com aquele espaço. Em outras palavras, o sistema de valores da comunidade observada pela protagonista — e pelo espectador — passa a ser associado à ausência de lugar da cidade retratada no filme.

Rohrwacher constrói os parâmetros que passam a definir o lugar quase exclusivamente por meio da paróquia local, que se torna a principal interlocutora de Marta, recém-chegada, em seu processo de orientação no panorama físico e cultural da paisagem urbana. Esses parâmetros são visíveis ao longo de todo o filme, e um exemplo basta para ilustrá-los desde a sequência inicial (de estabelecimento), na qual a comunidade da igreja encena uma cerimônia religiosa sob um viaduto rodoviário. A falência tanto dos elementos técnicos quanto organizacionais do espetáculo — cuja atmosfera beira o carnavalesco bakhtiniano — culmina na interrupção provocada pelo toque do celular do padre e pela chegada do carro de luxo do bispo, que atravessa o meio da multidão.

A preocupação com os aspectos espetaculares da cerimônia, em detrimento de seu sentido espiritual — revelando um traço da sociedade pós-moderna, que se apoia na imagem, ou nos simulacros, como substitutos do real — fragiliza a autoridade do espetáculo religioso, assim como o faz o próprio local em que ele ocorre, somado ao fracasso dos aspectos

12 Em entrevista a Camillo De Marco, do CineEuropa, Rohrwacher afirma: “Reggio Calabria me pareceu mais um lugar da alma do que um lugar físico-geográfico”. Camillo De Marco, “Dalle crisi possono nascere delle cose preziose”, *CineEuropa Film Focus*, 2 de dezembro de 2011, <http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=it&tid=2324&did=212707> [acesso em 20 de março de 2017].

13 Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977), pp. 161–162.

14 Eric Prieto, *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place* (Nova York: Palgrave Macmillan, 2013), p. 13.

15 S. E. Larsen, “‘Ver as coisas pela primeira vez’: antes e depois da ecocrítica”, *Journal of Literary Studies*, 23.4 (2007), pp. 341–373 (p. 349).

16 Natalie Fullwood, “Commedie al femminile: a generificação do espaço em três filmes de Antonio Pietrangeli”, *Italian Studies*, 65.1 (março de 2010), pp. 85–106 (p. 87).

17 Doreen Massey, *Space, Place and Gender* (Cambridge: Polity Press, 1994), p. 149.

performativos da cerimônia. Essas dinâmicas minam a aparência de autoridade ao mesmo tempo em que estabelecem, aos olhos da protagonista, uma relação de mútua determinação entre espaço e significado. Por um lado, esse significado reverbera no espaço urbano; por outro, a própria organização espacial contribui para o fracasso da performance.

O tema da espiritualidade religiosa como espetáculo consumível reaparece ao longo de todo o filme, reforçando os valores materialistas da cultura da mercadoria como forças orientadoras das relações humanas nesse lugar construído; assim, o corpo institucional da igreja espelha a decadência material e antropológica da localização.

É com esse sistema de valores, visualmente representado pela degradação física da paisagem urbana, que Marta, como estrangeira, se vê em constante estranhamento e conflito. A busca frustrada da protagonista por uma conexão espiritual nesse ambiente dominado por valores materiais é evidente em seu olhar, através do qual o espectador percebe sua luta interior em confronto com o cenário externo.¹⁸ Esse olhar, aliado à intensidade dos closes em estilo documental, impõe uma nova camada de tensão dramática, ao mesmo tempo em que fornece o filtro subjetivo que permite uma leitura crítica desse lugar. A distinção fisiológica própria da adolescência serve para enfatizar como o elemento cultural determina a relação entre corpos materiais e espaço, fazendo com que Marta pareça — e se sinta — deslocada nesse ambiente, sobretudo em relação às normas de beleza feminina transmitidas pela cultura midiática italiana.¹⁹

Embora referências diretas à projeção do corpo feminino pela mídia de massa sejam raras no filme — há uma inserção fílmica que, por meio de um close subjetivo do ponto de vista de Marta, foca o decote

baixo de uma apresentadora de telejornal —, a influência da cultura televisiva na formação não apenas das atividades da igreja, mas também da família, constitui um motivo recorrente. A prima mais nova da protagonista, Debby, obcecada com sua aparência e constantemente performando coreografias de *stacchetto* em imitação às *veline* italianas, exemplifica a objetificação da mulher à maneira berlusconiana que permeia a televisão italiana desde os anos 1970.²⁰

A influência do fenômeno das *veline*, que incute em mulheres e meninas modelos superficiais e irrealistas desde muito cedo, corresponde à implementação progressiva da agenda neoliberal, como observa Danielle Hipkins em seu estudo sobre o “*beauty trade-off*” na cultura italiana do pós-guerra até o presente.²¹ Rohrwacher, que considera essa questão particularmente problemática no sul da Itália,²² parece estabelecer conexão semelhante no contexto da cultura do espetáculo, da qual o corpo feminino hipersexualizado e hiperfeminilizado projetado pela mídia é um componente central. É, de fato, por meio do contraste entre as duas primas que Rohrwacher problematiza não apenas a influência material da televisão e seu papel na exploração do corpo feminino como meio de apagamento da subjetividade da mulher, mas também seu papel mais amplo no enfraquecimento dos sistemas de valores culturais encarnados na família e na igreja — as duas instituições sociais tradicionais responsáveis pela transmissão desses valores de geração em geração.

Em *Corpo celeste*, essa crítica sutil à cultura midiática italiana, em particular à televisão por seu papel propagador nocivo, delinea uma espécie de ausência de lugar antropológico que acompanha a ausência de lugar geográfica inscrita na ótica da localização física. Pasolini, de modo profético, apontou a televisão como um poderoso instrumento de con-

18 Para o papel da protagonista, Yle Vianello foi escolhida, como afirma Rohrwacher, por sua “alteridade”. Vianello foi criada em uma comuna na Toscana e nunca havia frequentado a escola nem visto uma cidade antes das filmagens, o que torna o deslumbramento que o espectador lê nas expressões faciais da jovem em grande parte autêntico. Ver Thomas Dawson, “Keeping the Faith: Alice Rohrwacher on *Corpo celeste*”, 19 de junho de 2015, <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/keeping-faith-alice-rohrwacher-corpo-celeste> [acesso em 20 de março de 2017].

19 O documentário *Il corpo delle donne*, de Lorella Zanardo, Cesare Cantu e Marco Malfi Chini, é uma condenação visual da ampla objetificação do corpo feminino pela mídia italiana. O documentário está disponível em <http://www.ilcorpodelledonne.net/documentario/>.

20 Ver Stefania Benini, “Corpos televisionados: Berlusconi e o corpo das mulheres italianas”, *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 1.1 (outono de 2012), pp. 87–102.

21 Danielle Hipkins, “‘Whore-ocracy’: showgirls, a troca da beleza e o discurso oposicional dominante na Itália contemporânea”, *Italian Studies*, 66.3 (2011), pp. 413–430 (p. 416).

22 Em entrevista a Megan Ratner, Rohrwacher fala sobre como a pressão sobre jovens mulheres para “proclamar sua feminilidade de forma muito agressiva” é “muito específica de uma área do sul — não apenas do sul da Itália, mas de qualquer ‘sul’”. Megan Ratner, “Heaven Down Here: Interview with Alice Rohrwacher”, *Film Quarterly*, 65.2 (2011), pp. 43–47 (p. 46).

trole, na medida em que impôs um modelo socioeconômico único que, mais do que qualquer outro fator da história moderna, conduziu à transformação da sociedade italiana em uma *civilização do consumo*,²³ absorvendo as culturas regionais e de classe que ele tanto admirava como autenticamente humanas e, portanto, como espaços de resistência cultural.

Ao empregar uma reformulação pós-feminista da crítica pasoliniana, Danielle Hipkins associa a cidade pós-moderna de Roma e sua periferia urbana à protagonista feminina de *Un giorno speciale* (2012), de Francesca Comencini. Em sua análise, Hipkins desvela a dicotomia espacial entre artifício e autenticidade por meio de uma leitura da poética do lugar do filme, que acaba por revelar a “tensão interna entre os discursos de degradação moral [...] e novas formas de leitura do sujeito feminino jovem sob o capitalismo de consumo”.²⁴ O discurso sociopolítico da sociedade neoliberal, trazido à tona pela memória cinematográfica de Roma e por sua representação no filme de Comencini, adquire relevância crítica particular no que diz respeito à identidade e à resistência através das próprias formas do consumo de mercadorias.

O filme de Rohrwacher, embora situado em um contexto geográfico e ideológico inteiramente distinto, engaja-se em conflitos semelhantes ao tratar das questões problemáticas da identidade feminina e do lugar, ao introduzir o espetáculo — e sua versão televisiva degradada da performance de gênero — como termos nodais irradiadores dos valores culturais que investem tanto o espaço quanto os corpos de significado. A degradação visual e a anonimidade das locações, a ausência de qualquer memória cinematográfica dos lugares e o uso da cidade abandonada no topo da montanha como cartografia oposicional são elementos fundamentais na construção dessa ausência de lugar antropológico, na qual as categorias de autenticidade e artifício se fundem na narrativa, extrapolando o enquadramento socioeconômico articulado em termos de classe social e mapeamento comercial dos espaços.

23 Pier Paolo Pasolini, “Desafio aos dirigentes da televisão”, publicado originalmente no jornal italiano *Corriere della sera* em 9 de dezembro de 1973. Incluído em *Scritti corsari* (Milão: Garzanti, 1975) e também em *Saggi sulla politica e sulla società* (Milão: Mondadori, 1999), pp. 292–293.

24 Danielle Hipkins, “Sobre garotas pós-feministas e vagalumes: consumindo Roma em *Un giorno speciale*”, *Forum Italicum*, 50.1 (2016), pp. 166–182 (p. 169).

A previsão de Pasolini sobre a inevitável substituição da Igreja pela televisão como principal referência cultural ecoa no cenário que se desenha no filme de Rohrwacher, à medida que Marta observa a ausência de valores humanos e espirituais em todos os níveis da comunidade religiosa, dos paroquianos ao bispo diocesano. Esses valores foram, de fato, sobrescritos pelos modelos da cultura televisiva de massa, que refletem a ética do capitalismo tardio: as aulas de catecismo, modeladas como programas de perguntas e respostas ou concursos de karaokê por uma instrutora inadequada, não oferecem qualquer formação espiritual real ou instrumentos de crescimento aos jovens desinteressados; o padre preocupa-se em avançar em sua própria carreira rumo a uma paróquia maior, garantindo votos para candidatos políticos junto ao bispo; e os pais dos crismandos veem a crisma não como a entrada espiritual na comunidade de Cristo, mas como uma oportunidade de apresentar suas filhas como aptas ao casamento, em uma espécie de concurso de debutantes.

Como na cena inicial do filme, o foco recai sobre o espetáculo da cerimônia, enquanto o componente espiritual desse sacramento de iniciação é quase completamente esquecido. Os interesses políticos e pessoais dos líderes da igreja revelam ainda mais a missão espiritual da instituição como nada além de um espetáculo vazio. A crítica contundente de Rohrwacher a essa paróquia específica — cuja elaboração cinematográfica deriva de sua própria experiência de observação —, longe de ser anticlerical, busca antes evidenciar o contraste marcante entre os princípios morais e éticos da família e da igreja e aqueles da sociedade de consumo, retomando aquilo que Pasolini identifica como a natureza totalizante e pervasiva do meio televisivo.

Na apresentação da luta de Marta para encontrar sentido espiritual nesse ambiente destituído de lugar, enquadrado como resultado físico e moral do ethos materialista da condição pós-moderna, Rohrwacher aproxima a protagonista, em muitos aspectos, de uma *figura Christi*. O desprezo de Marta pelos adereços materialistas da vida cotidiana e sua recusa em se conformar às normas aceitas de comportamento — visíveis fisicamente em sua forma de vestir e em sua indiferença à aparência — a colocam na posição de pária social, espelhando a figura do próprio Cristo.

Por meio do olhar de Marta, Rohrwacher problematiza não apenas as práticas espirituais, mas também a adoção de modelos estéticos e comportamentais midiáticos de feminilidade como formas de exclusão. Incapaz de encontrar orientação nesse sistema de valores associado à paisagem urbana, Marta rejeita, por fim, a apropriação de seu corpo adolescente feminino ao cortar o cabelo em um gesto dramático de automutilação estética. Esse *anti-makeover* — que remete a tradições religiosas de recusa das normas sociais, como no caso de Catarina de Siena²⁵ — subverte o paradigma convencional da transformação estética ao mesmo tempo em que reforça a construção da protagonista como excluída.²⁶

O único lugar em que ela encontra uma conexão espiritual é o mundo natural, e não o humano, representado de modo particularmente significativo pelos filhotes de gato recém-nascidos encontrados no porão da igreja, com os quais a protagonista estabelece uma ligação imediata que lhe permite expressar genuinamente sua personalidade — um dos raros momentos do filme em que isso ocorre.²⁷

O mapeamento que Marta faz do espaço urbano emerge como resposta à sua frustração diante da cartografia moral do lugar. De fato, o tratamento desumano e a eliminação dos filhotes de gato levam Marta a expandir ainda mais sua exploração dos limites espaciais da cidade, fazendo-a vagar pelas rodovias que, por fim, a conduzirão à descoberta de uma cartografia alternativa na segunda parte do filme — descoberta que estabelece fronteiras espaciais claras, como discutirei na seção seguinte.

O espaço físico da cidade em que ocorre o processo de crisma torna-se uma *via crucis* para Marta, que não encontra nem a aceitação humana nem a direção espiritual que busca nesse estágio crucial de desenvolvimento, no qual adolescentes empreendem uma busca cognitiva por uma identidade individual. Em vez disso, ela suporta humilhação

após humilhação, tanto na igreja quanto em casa: desde a agressão verbal injusta — e até física — diante dos colegas de catecismo, até o desprezo de don Mario diante da chegada de sua primeira menstruação, que, de modo significativo, ocorre perto do mar, durante sua viagem para fora dos limites do espaço urbano. Assim, as palavras de Cristo que Marta deseja compreender — *Eli, Eli, lema sabacthani?* — tornam-se suas próprias palavras, como um ser espiritual incompreendido, aprisionado em um lugar definido pelos parâmetros materialistas da ética pós-moderna. É apenas por meio do mapeamento contínuo de outros espaços que ela finalmente consegue orientar seu corpo dentro da cartografia construída.

Situar corpos: resistência no interstício

A significância principal do cenário em *Corpo celeste*, de Rohrwacher — e a construção do ethos moral associado ao(s) espaço(s) físico(s) — torna-se mais evidente na segunda parte do filme, quando Marta vivencia um ponto de inflexão decisivo em seu desenvolvimento durante uma viagem inesperada para fora da cidade. Na economia visual e narrativa do filme, esse mapeamento é claramente concebido para emergir como um momento distintivo, graças à implementação de uma paisagem radicalmente diferente, cujo caráter contrastivo é enfatizado por uma mudança semelhante no estilo de filmagem.

Os *tracking shots*, de fato, capturam o cenário de modo direto, em vez de relegá-lo a um plano de fundo espacialmente distanciado, como ocorre até então; e, em vez da luz difusa — frequentemente filmada no crepúsculo — que caracteriza os planos da cidade, a luz do sol nesse novo lugar é direta e desimpedida por nuvens ou névoa, oferecendo um nível de brilho que contrasta com os traços plúmbeos do espaço urbano. Os elementos naturais tornam-se uma presença física imponente e, ao contrário das cenas urbanas, passam a ser parte significativa da paisagem visível, como se estivessem libertos do peso do concreto.

Além disso, o uso de planos gerais, que alargam o campo de visão para oferecer, pela primeira e única vez no filme, um enquadramento desobstruído do horizonte aberto, aparece nos *tracking shots* usados

25 O gesto de Santa Catarina sinalizou de forma contundente sua oposição ao desejo da mãe de arranjar-lhe um casamento adequado. Ver Raymond of Capua, *The Life of Catherine of Siena*, trad. Conleth Kearns (Wilmington, DE: Michael Glazier, 1980), p. 45.

26 Renga, “Italian Teen Film”, pp. 312–313.

27 Com um dos filhotes sobre a cabeça, a protagonista evoca a cena de *La dolce vita*, de Fellini, em que a atriz Sylvia (Anita Ekberg) faz o mesmo com um gato de rua nas ruas de Roma, contrapondo Marta à sua oposta arquetípica por meio da memória cinematográfica do espectador.

como inserções fílmicas que acompanham o movimento do carro da cidade para as montanhas e de volta, enfatizando ainda mais o mapeamento entre lugares e a travessia de fronteiras. Essas diferenças — no que é representado e no modo como é enquadrado — trabalham em conjunto para produzir uma sensação intensa de alívio catártico, tanto para Marta quanto para o espectador: o peso opressivo da imagem acinzentada e o enclausuramento apertado do quadro cedem lugar a uma liberdade visual e a um brilho associados ao cenário montanhoso.

A projeção que Rohrwacher faz de um valor positivo sobre esse lugar aberto e iluminado, em vez de defender uma nostalgia idílica suscitada por uma oposição binária entre espaço rural e urbano, ou por uma relação igualmente simplista entre natureza e cultura, serve para estabelecer os parâmetros que introduzem o sentido da ação que ocorre nesse espaço agora improdutivo. É, de fato, na cidade abandonada de Roghudi, no Aspromonte — que, como a paisagem urbana, permanece sem nome no filme — que a busca de Marta finalmente encontra um interlocutor valioso, na figura de um padre idoso, semi-cego, que se materializa de repente na igreja em ruínas do povoado.

Imediatamente, essa figura quase eremítica evoca, por seus gestos e por sua aparência, um conjunto distinto de valores culturais, contribuindo para delinear uma oposição que põe em questão as bases sobre as quais a comunidade urbana se organiza. Contudo, é na revelação da natureza humana de Cristo que os parâmetros oposicionais desse meio se tornam mais relevantes para as configurações espaciais do filme. Os paradigmas culturais do ambiente urbano são definidos e explicados em termos de simulacros, como vimos na primeira parte deste artigo, na medida em que a igreja recorre a modelos televisivos para tentar se manter como protagonista relevante na sociedade pós-moderna.

O que o presbítero faz é devolver corpo material à imagem socializada de Cristo — e esse corpo carrega as cicatrizes de sua humanidade como um outsider. Essa figura apocalíptica desconstrói o Jesus de olhos azuis e abraço acolhedor da iconografia religiosa e apresenta a Marta um Cristo irado, pária social, rejeitado pela própria família e abandonado pelos amigos, que partilha feridas muito próximas às dela.²⁸ Aqui, a

jovem protagonista vê o corpo de Jesus, literal e figurativamente, pela primeira vez, ao compartilhar um momento de comunhão em que toca suas feridas e limpa o corpo do crucifixo de madeira — há muito negligenciado — numa cena que remete a outra anterior, em que Marta examina seu próprio corpo nu refletido no espelho do banheiro.²⁹

Esse contato físico entre os dois corpos — uma metáfora de consubstanciação entre um *corpo celeste* e um *corpo terrestre* — valida o estatuto de outsider de Marta e, mais importante, representa o momento de iluminação que conduz à sua autoconsciência, como demonstra o desenrolar subsequente do filme. A presença de Cristo na cruz — ausente na igreja paroquial — aponta para as implicações soteriológicas de uma espiritualidade humanística contida nas palavras do próprio Cristo — *Eli, Eli, lema sabacthani?* — cujo sentido é finalmente explicado a Marta pelo padre cego antes que ele desapareça de volta entre os escombros de onde surgira.

O papel do corpo físico é fundamental para a aquisição, por Marta, de uma autoconsciência anti-cartesiana; e a consubstanciação metafórica dos corpos na troca em Roghudi sinaliza a transformação da concepção que Marta passa a ter de seu próprio corpo. Ao considerar o mundo material como uma extensão do corpo — isto é, reconhecendo o papel central do corpo como ponto de partida para a percepção de tudo o que está fora dele —, Marta, em vez de ver o mundo pela perspectiva do corpo social, que valoriza o corpo como matéria explorável (inclusive o dela), passa a ver de outro ponto de vista, depois de tocar o corpo de Cristo: um ponto de vista que reconhece o corpo como dotado de valor não apenas em sua matéria física, mas também em sua matéria espiritual.

Essa consubstanciação reflete a mudança de perspectiva indicada no título do filme, referência ao título de uma coletânea de ensaios reflexivos de Anna Maria Ortese, como a própria Rohrwacher afirma em diversas entrevistas. No prefácio do livro, Ortese — uma voz crítica em relação à guinada consumista da sociedade italiana — lembra que o planeta Terra também faz parte da coleção de corpos no espaço que, embora não possamos tocá-los com nossas próprias mãos, são universalmente venerados:

Canongate Books, 1998) como fonte para essa versão alternativa de Cristo.

²⁹ Renga, “Italian Teen Film”, p. 327.

²⁸ Rohrwacher cita a introdução de Nick Cave a *The Gospel According to Mark* (Edimburgo:

“Nunca teríamos conhecido de perto um corpo celeste! Não éramos dignos! [...] No entanto, sobre um corpo celeste, sobre um objeto azul colocado no espaço, vindo de longe, ou imóvel naquele ponto (assim parecia) desde épocas imemoriais, vivíamos também nós: corpo celeste, ou objeto do sobremundo, era também a Terra, uma vez erguido delicadamente aquele cartazinho com o nome de planeta Terra. Nós éramos aquele sobremundo.”³⁰

Essa mudança de perspectiva vai além de uma interpretação linguística, e no filme *Marta* — que percebe seu próprio corpo como deficiente quando visto pela lente da projeção midiática do corpo feminino — é lembrada, pela consubstanciação, de que seu corpo também é um repositório não apenas de matéria material útil como imagem, mas sobretudo de matéria humana e espiritual que o torna “celeste”, como o corpo cicatrizado de Jesus, cuja matéria espiritual supera a física no paradigma soteriológico.

A paixão de Cristo, então, interpretada em termos humanísticos e não místicos, funciona como contramodelo da ética pós-moderna, que tende a valorizar a matéria em seu componente físico, enquanto o elemento humano só tem valor na medida em que pode ser convertido em mercadoria: a terra, o corpo, a própria religião como algo comercializável em termos de imagem — como a figura do Cristo de olhos azuis e abraço acolhedor — e o espetáculo.

O fato de esse acontecimento transformador no desenvolvimento de *Marta* ocorrer num lugar físico abandonado indica, de modo fortemente crítico, a necessidade de um ethos cultural alternativo para que o verdadeiro crescimento espiritual possa ocorrer. O enquadramento desse ethos alternativo como um passado perdido — espacial e temporalmente distante da metrópole —, cuja memória é apagada não apenas na consciência da comunidade, mas também esquecida na própria memória do filme para o espectador, sugere a incompatibilidade entre os dois lugares e o esforço midiático de manter visões alternativas do corpo

30 Anna Maria Ortese, *Corpo celeste* (Milão: Adelphi Edizioni, 1997), pp. 9–10.

social confinadas à condição de relíquias antigas e derrotadas, ainda que pertençam ao passado recente da Itália.

Reforçando ainda mais essa demarcação de fronteiras espaciais e morais, a sequência climática na igreja da montanha é interrompida, no meio, por uma montagem alternada que insere a cena da prima de Marta realizando a rotina pop inadequada das “pequenas virgens” — justa posição que evidencia, de um lado, a superficialidade vazia da sociedade da imagem e, de outro, a busca por um entendimento humano autêntico. A queda do crucifixo no mar, na viagem de retorno pela montanha, demonstra a irreconciliabilidade entre as localizações antitéticas da cartografia cultural estabelecida pelo mapeamento espacial de Marta. O corpo de Cristo, aparentemente um prisioneiro³¹ amarrado ao topo do carro de don Mario,³² recusa-se a tornar-se ornamento que adorne a sociedade sem lugar, uma sociedade de imagem destituída até mesmo da possibilidade de despertar espiritual.

Numa inversão do paradigma, é a queda de Cristo que mostra a Marta o caminho para a salvação, que ela obtém, paradoxalmente, ao se afastar da paróquia e da política do espetáculo, às quais corpos esvaziados são submetidos em seu contexto.

Essa experiência é crucial para a compreensão da sequência final aberta do filme, na qual, ao abandonar inexplicavelmente a cerimônia da crisma, a adolescente manifesta sua decisão de se retirar da comunidade que a vê como uma excluída. Ao atravessar a água turva sob uma ponte, numa espécie de paródia humanista do rito cristão do batismo, a protagonista realiza seu mapeamento final do filme, cruzando para o espaço onde o leito seco do rio encontra o mar.

A *fiumara*, um elemento hidrográfico típico do sul da Itália — particularmente de Reggio Calabria, onde sete desses cursos d’água sazonais atravessam a cidade — pode ser descrita como um espaço intersticial, uma ruptura no desenvolvimento entre áreas urbanas que não está associada a uma funcionalidade social, política e/ou econômica especí-

31 O padre idoso da aldeia, de fato, tenta impedir que dom Mario leve o crucifixo, inicialmente pensando que estivesse sendo roubado, antes de reconhecer quem o estava levando.

32 A cena remete à sequência de abertura de *La dolce vita*, de Fellini, em que um helicóptero transporta uma estátua de Jesus Cristo sobre a cidade de Roma.

fica, como terrenos não urbanizados próximos a rodovias ou canteiros de obras abandonados. Esses espaços “intermediários não contabilizados”³³ têm sido recentemente teorizados por estudiosos como Monica Seger e Eric Prieto, este último entendendo o interstício na paisagem italiana como o “tropo-mestre de nossa época”³⁴ de rápida transformação e migração.

Sua relevância crítica para a presente discussão reside em seu valor como lugar — ou, mais precisamente, em sua ausência de valor estabelecido — que, como afirma Seger, o liberta de toda “ordem social prescritiva e predeterminação”.³⁵ As sequências filmadas no Aspromonte, onde se localiza a nascente da *fiumara*, apresentam o leito do rio como um elemento topográfico proeminente da paisagem natural. Assim, o leito do rio é utilizado por Rohrwacher para conectar o local de Roghudi ao espaço intermediário do cenário urbano, tanto materialmente quanto como extensão da cartografia moral e cultural delineada pelo mapeamento espacial de Marta — conexão que se concretiza no movimento da protagonista no desfecho do filme.

Para a jovem protagonista, esse espaço de refúgio torna-se um espaço de refúgio diante do deserto moral que o circunda, já que os parâmetros que regulam as relações humanas e a atividade social não são determinados pela lógica da ética consumista nem pelos padrões de comportamento ditados pela cultura midiática neoliberal. Rohrwacher emprega esse espaço, de fato, como um espaço de resistência ao avanço da expansão urbana e de seu sistema de valores degradado; por isso, ele é vivido como um espaço natural “que permite o surgimento de novas relações, novas narrativas e novas formas de subjetividade”.³⁶

Os adolescentes que atraem o olhar de Marta desde seu ponto de observação no terraço ao longo do filme utilizam os detritos da sociedade de consumo recuperados desse espaço intersticial — usado

de forma irresponsável como lixão comunitário — para construir um espaço de convivência ao ar livre na praia, uma espécie de imagem especular distorcida da paisagem urbana. Ao estabelecer a conexão entre a construção cristológica da protagonista e a cena final, Renga observa a colocação da protagonista no centro da história,³⁷ o que ocorre, ironicamente e de forma necessária, por meio de seu deslocamento em direção às margens.

Aqui, Marta encontra-se imediatamente à vontade nesse espaço: o milagre da natureza e o deslumbramento jubiloso da protagonista oferecem, nas imagens finais do filme, esperança na possibilidade de auto-descoberta, ao mesmo tempo que reforçam poderosamente sua agência feminina ao determinar o lugar — e, portanto, as condições — de sua própria inserção no mundo.

Conclusão

Alice Rohrwacher descreve *Corpo celeste* como “uma narrativa sobre um corpo no espaço”.³⁸ Assim, a relação problemática entre Marta e as hierarquias relacionais da pós-modernidade — tanto em termos de gênero quanto de ambiente social — encontra-se visualmente incorporada na construção dos lugares do filme e é problematizada por Rohrwacher por meio da articulação da experiência da personagem com as estruturas sociais — sobretudo a família e a Igreja — que moldam a concepção de realidade da adolescente e sua busca por uma identidade feminina individual.

De modo significativo, a trajetória pessoal de Marta é condicionada por seus arredores materiais, enquanto os pontos de inflexão críticos de seu desenvolvimento ocorrem em, ou são informados por, lugares específicos, que passam a representar opções culturais de inserção no mundo. Nesse sentido, a protagonista funciona como um vetor cujos movimentos corporais dentro e entre os espaços físicos e culturais cons-

33 Monica Seger, *Landscapes In Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film* (Toronto: University of Toronto Press, 2015), p. 4.

34 Prieto, *Literature, Geography*, p. 9.

35 Seger, *Landscapes In Between*, p. 4.

36 Benoît Dillet e Tara Puri, “Espaços remanescentes: o cinema dos irmãos Dardenne”, *Film-Philosophy*, 17.1 (2013), pp. 367–382 (p. 378).

37 Renga, “Italian Teen Film”, p. 328.

38 Laura Di Bianco, “Entrevista com Alice Rohrwacher (Roma, junho de 2012)”, em *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, org. Maristella Cantini (Nova York: Palgrave Macmillan, 2013), pp. 247–252 (p. 252).

truídos do cenário informam seu comportamento mais do que o fazem os diálogos esparsos e a narrativa mínima da obra.

Dessa forma, a cineasta coloca em primeiro plano a paisagem física, que, em vez de servir apenas como cenário para a evolução diegética do filme, assume o papel de protagonista, funcionando como significante e chave interpretativa, enquanto categoria crítica de lugar, para a leitura da jornada pessoal de autodescoberta de Marta.

O presente artigo propõe um quadro interpretativo para a leitura de *Corpo celeste* de Rohrwacher que pode ser aplicado a outros filmes de autor com um sistema complexo de significantes visuais e narrativos, incluindo o segundo filme da cineasta, o aclamado *As maravilhas* (*Le meraviglie*, 2014).³⁹ Ao dialogar com a poética visual de *Gomorra* (2008), de Matteo Garrone — o exemplo mais poderoso, nos últimos anos, de como a paisagem codifica um sistema ético —, a representação de locais pouco familiares em *Corpo celeste* insere o filme na corrente identificada por Giorgio Bertellini, que revela a decadência material e moral do “patrimônio geocultural” da Itália,⁴⁰ resultante da “subjugação do corpo nacional à lógica corporativa e ao oportunismo político do capitalismo global irrestrito”.⁴¹

Esse uso do espaço como meio de estratificar comentários sociais e políticos no discurso fílmico integra uma investigação teórica mais ampla sobre os diversos aspectos do espaço e da inserção espacial nos estudos de cinema, investigação que mobiliza debates filosóficos, culturais e geográficos sobre espaço e lugar, aplicando-os à sétima arte.

39 *Le meraviglie*. Dir. Alice Rohrwacher. Tempesta, Amka Films, Pola Pandora Filmproduktion, Rai Cinema, 2014.

40 Giorgio Bertellini, “A terra ainda treme: sobre vistas da paisagem no cinema italiano contemporâneo”, *Italian Culture*, 30.1 (2012), pp. 38–50 (p. 44).

41 *Ibid.*, p. 48.



A garrafa-cinema

HERNANI HEFFNER

Cineasta do “pequeno espetáculo”, do inusitado, do comunal, e ao mesmo tempo, do cósmico, do mítico e do maravilhoso, Alice Rohrwacher vem construindo uma carreira que na aparência a aproxima e a afasta pendularmente de um termo com inúmeras implicações no cinema, o realismo. Por vezes seus filmes são referidos como “realistas”, mas com o cuidado de não os remeter a um verismo ou naturalismo simplista. Um trabalho de câmara, sem dúvida, muito próximo da realidade filmada, de feição documental contemporânea, por assim dizer, mas ainda assim ancorado em situações, temporalidades, dramaturgias, que estão deslocados de um contexto imediato, que os excedem de alguma forma. Como legítima herdeira da desmaterialização do mundo, operada pela tecnologia, pelo isolamento e pelo esquecimento, seu cinema tem consciência de que a relação direta com o real se perdeu, e que a tarefa que se impõe é tornar perceptível essa perda, assim como os laços e valores anteriores. E isso pode se dar tanto por uma incursão à Umbria profunda que a viu crescer, como pelo trabalho com imagens de arquivo.

“Uma canção”, penúltimo episódio do longa *9x10 Noventa* (2014) foi um filme de encomenda do Istituto Luce Cinecittà, sucessor do *L'Unione Cinematografica Educativa* fundado por Benito Mussolini em 1924, e dirigido durante a era fascista por seu irmão Vittorio. O projeto, lançado na série Jornada dos Autores, do Festival de Veneza de 2014, reunia promissores jovens realizadores e realizadoras italianos, comemorava os 90 anos de existência da entidade, e franqueava o acesso sem restrições à sua imensa coleção de cinejornais, documentários e filmes científicos, uma prática recente. De forma um pouco menos evidente, ambicionava também referir o centenário da Primeira Guerra Mundial e destacar elementos centrais da cultura italiana. Dos direto-

res e diretoras selecionados, Rohrwacher foi o único cineasta a alcançar proeminência e reconhecimento mundiais. *Uma canção* repete, com rara perícia e pertinência, temas, situações, personagens e abordagens estéticas esboçados em trabalhos anteriores e que se consolidariam nos próximos anos, em trajetória de rara coerência estilística e ideológica no cinema contemporâneo. De certa forma, o curta lapida conceitualmente alguns desses elementos, preparando o salto definitivo com os premiados *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014), *Feliz como Lázaro* (Lazzaro felice, 2018) e *La chimera* (2023).

Dentro do jogo de sentidos típico de sua obra, a começar pelo genérico título, que em verdade refere uma música específica colocada quase ao final do curta, *Uma canção* parece se dedicar a uma das tradições culturais mais famosas da Itália, a da lírica musical popular de curta duração. No entanto, o filme não vai explorar, a não ser muito marginalmente, o cancionero em si, mas sim o ato de cantar. Não refere também, o centro dessa lírica, que é a canção napolitana, tornada uma indústria ainda nas primeiras décadas do século XIX, e cujos desdobramentos técnicos e estéticos ainda se fazer sentir na canção pop atual, bastando lembrar o famoso caso de Garota de Ipanema¹. Rohrwacher seleciona depoentes de três outras regiões do país, a central, formativa e rural Umbria, a sulista, litorânea e pobre Calabria e a nortista, cosmopolita e aristocrática Turim, onde frequentou a universidade. Mais do que evidenciar outros estilos ou tradições, as escolhas indicam uma predileção por culturas musicais bem mais antigas e diversas que a napolitana, esta calcada nos versos e centrada em terras distantes e na nostalgia da geografia da capital do Reino das Duas Sicílias (basta pensar em “O sole mio”). As escolhidas por Rohrwacher em grande medida permanecem associadas ao fazer ou viver cotidianos. A antiguidade, a indistinção entre sonoridade musical e da natureza ou entre recreação e trabalho ou ainda entre amizade e canto, todos comentários selecionados pela

montagem do filme, e a raridade dessas outras musicalidades, remetem ainda a uma sinonímia trabalhada na camada visual do filme. A *canzone* medieval italiana, que alimentou dos versos de Dante Alighieri às *Minnesang* retrabalhadas tardiamente por Richard Wagner, era referida também pelo vocábulo “fantasia”, dado seu caráter pouco interessado em uma similitude com o real. Como lembra um dos depoentes do curta, o que importava era a sonoridade da canção, não o sentido ou compreensão das palavras.

Este outro plano de compreensão da música, e da arte, é que interessa à diretora. Como isso poderia se dar no cinema, esta forma de expressão que literalmente imprime o mundo na maior parte de suas imagens, dando-lhe um caráter realista mesmo a despeito de outras intenções? Um processo complexificado pela adição de uma outra percepção ou valor quando as imagens se tornam “imagens de arquivo”, ou seja, quando passam a valer mais do que tudo como “documentos” da história. O valor referencial interessa pouco a um filme como *Uma canção*. Não é totalmente negado, mas não se impõe como acontecimento definido. Antes se amplifica a partir de um ponto inercial, como ensina a ciência, nos primeiros minutos, e final, como permite a invenção, a imaginação, a fantasia, inclusive a do filme, nos últimos. A metáfora da liberdade como premissa e potência; a extensiva e fraterna simpatia como forma de acolhimento, vivência coletiva e felicidade; o passado como uma garrafa de novos sentidos possíveis, prontos a intervir no presente, quando o aviso de incêndio se apresentar, de acordo com Walter Benjamin. O passado é ruína, é perda, se desfez, mas como ele pode nos ajudar, nos interrogar, nos impulsionar? Não é a toa que Rohrwacher omite a indicação das fontes selecionadas e com as quais trabalha, deixando-as reverberar em suas antigas e novas vibrações, prontas que sempre estiveram para novos acordes com o mundo.

Este é o verdadeiro poder evocativo das imagens, das imagens do passado, das imagens de “arquivo”. Elas ressoam, mais do que contam. E o que contam são sempre as perdas, aqui um esvaziamento completo da experiência do cantar, e não só para italianos. Como nos lembra uma das depoentes, trocamos o cantar pelo escutar, o viver pelo consumir (a música industrial) passivamente ou em situações determinadas e commodificadas. O natural ou o arcaico em Rohrwacher tem um forte sentido

1 CARNEIRO, Josimar Machado Gomes. Uma análise estrutural de Garota de Ipanema - de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Anais do terceiro SINTOP 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. [Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014]. pp. 672-681. E também FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular brasileira. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 59, pp. 15-56, dez 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rieb/a/vDd57zxhXbgKrQhVckLRSSD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 2 de fevereiro de 2026.

de crítica à modernidade e suas montanhas de destroços, mas não é um esforço de restauração da experiência autêntica perdida. É uma constatação. Como argumenta a crítica literária e cineasta Giovanna Taviani em entrevista², na esteira das reflexões e filmes de Pier Paolo Pasolini, o genocídio cultural proporcionado pela passividade oriunda da televisão na segunda metade do século XX não destruiu apenas as ideologias de engajamento social, como o marxismo, mas também o afeto, a experiência do outro com o contar histórias ao redor do fogo, na imagem clássica de Benjamin, e o cantar junto praticado por tantos séculos por italianos e todos os outros povos, no filme de Rohrwacher. A dissolução do fato, vale dizer da realidade, a captura do engajamento pelo fetiche tecnológico das redes sociais, e a descoberta tardia da perda dos afetos, são traduzidos inversamente pela vivência comunitária pontual e variada de outrora, e representam algumas das molduras possíveis para o gesto do filme e suas inusitadas inflexões.

Uma última observação, de muitas outras possíveis em torno de *Uma canção*, diz respeito a uma outra operação invisível do filme, à semelhança da omissão das fontes fílmicas: sua natureza imediata, isto é, filmes de ficção, documentários e filmes científicos, mas não filmes domésticos. Claro, a encomenda visava pôr em evidência o arquivo Luce, que tem poucos materiais privados, sendo um grande repositório da história italiana oficial do século XX. Rohrwacher não o utiliza nessa chave, ao contrário, opta por uma seleção de imagens que por vezes refere os cantos comunitários, significativamente dissociados de um possível som correspondente, mas mais do que isso, constrói uma noção de tempo muito antigo, com as vozes parecendo ecoar de um, dois séculos antes. Filmes domésticos, que raramente são mais amplamente comunitários, não costumam escapar da condição de receptáculos privilegiados da presença imediata do tempo, sendo referidos quase sempre como fontes outras da história, além de encenações dos supostos momentos de alegria ou felicidade familiar, antecipando certas redes sociais. Ao tempo da

realização de *Uma canção*, o cinema italiano vivia um verdadeiro *boom* de filmes de arquivo baseados em filmes familiares, e houve mesmo a constituição recente de um arquivo especializado, o Fondazione *Home Movies* - Archivio Nazionale del *Film di Famiglia*.

Rohrwacher não só usa imagens “tradicionais” em *Uma canção*, mas demonstra sua força para além da ideia de documento (histórico). A poética de suas imagens e sons não se limita a um resultado conceitual. Não é uma crítica de algum realismo ou limitação da fonte, ou sua reproposição em outra chave. A montagem não as ressignifica literalmente. É antes e tão somente uma partilha. Partilha do sensível das imagens e seus sentidos possíveis. Partilha dos afetos que o cinema como experiência ainda minimamente comunal proporciona. De alguma maneira o cinema não sucumbiu ao efeito-televisão e ao efeito-smartphone. Preservou algumas outras possibilidades, exploradas pela realizadora em torno de tropos que percorriam e continuarão a percorrer sua obra: crianças, mulheres, fantasia, anacronismo, liberdade, surrealismo, poesia, mundo rural, cinema. Citando uma última vez uma depoente do filme: cantar sozinho consegue apenas expressar e evocar tristeza.

2 DI MARTINO, Loredana e VERDICCHIO, Pasquale. “History has come back with a vengeance”: an interview with Giovanna Taviani. In: DI MARTINO, Loredana e VERDICCHIO, Pasquale. *Encounters with the Real in contemporary Italian literature and cinema*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2017. pp. 235-245.



Entrevista: Alice Rohrwacher¹

VIOLET LUCCA

Na coletiva de imprensa em Cannes para *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014), a primeira coisa que a diretora Alice Rohrwacher disse foi: “Este não é um filme autobiográfico”. Certos elementos são, de fato, extraídos de sua vida — ela cresceu no interior da Itália, numa fazenda de abelhas, e seu pai é alemão —, mas a história que Rohrwacher conta é complexa e filosoficamente rica demais para ser apenas uma confissão ou uma autobiografia inflada. A mais velha de quatro irmãs, Gelsomina (Maria Alexandra Lungu) ajuda o pai (Sam Louwyck) no apiário da família e cuida de tudo quando ele se ausenta. Ela se fascina por um concurso regional televisionado que exhibe alimentos artesanais — *As maravilhas do Campo*, apresentado por Monica Bellucci — e inscreve sua família na competição para aparecer no programa, contra a vontade do pai. Embora suas posições políticas nunca sejam explicitadas, é evidente que o estilo de vida boêmio e rural deles é um resquício de algum *ethos* ultra de esquerda, semelhante ao de uma comuna. O lugar de Gelsomina na família também é ameaçado pela chegada de uma jovem delinquente alemã, que supostamente está ali para ser acolhida e “reabilitada”, mas que acaba sendo usada como mão de obra gratuita.

A editora digital da *Film Comment*, Violet Lucca, conversou com Rohrwacher pouco depois da exibição do filme no Festival de Cinema de Nova York, onde o longa anterior da diretora, *Corpo celeste* (2011),

também teve sua estreia nos Estados Unidos. *As maravilhas* estreia na sexta-feira.

- **A televisão tem um papel importante no filme. Você pode falar sobre sua relação com ela?**

Por um lado, há o poder hipnótico da TV. Eu sou hipnotizada por ela. Da mesma forma que os contos de fadas têm um poder hipnótico, porque esses elementos mágicos nos hipnotizam. Mas, na realidade, esses mesmos elementos podem ser bastante perigosos e muito negativos. Em italiano, há um conto chamado “Prezzemolina”, sobre uma menina que recebe uma série de tarefas para salvar a mãe das fadas, mas, ao longo do caminho, surgem pequenas distrações, coisas que tentam desviá-la do que ela precisa realizar. Eu queria me livrar disso — dizer que a TV está, na verdade, dentro de um túmulo, que ela já está morta — e queria olhá-la com certa ternura, como se pertencesse a uma espécie de idade da pedra.

- **Mas você não cresceu com televisão?**

Não.

- **Como você imaginou a aparência da TV no filme? Ela tem um visual muito específico.**

Há muitas coisas que podemos imaginar sem termos crescido com elas. Por exemplo, eu não cresci dentro da Igreja ou da religião organizada, e isso me deu muita liberdade para olhá-las com olhos novos em *Corpo celeste*. Eu não cresci com TV, mas isso me permite olhá-la com um senso de surpresa. Eu olho para a TV não como algo necessariamente ruim — embora, historicamente, ela tenha sido muito ruim —, mas como algo que está aqui agora, algo que eu observei etimologicamente como um animal cativo.

- **Você tem formação em teatro. Como você aborda a direção de atores no teatro em comparação com o cinema?**

¹ Publicado originalmente em *Film Comment*, Outubro de 2014. Disponível online em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-alice-rohrwacher/> Tradução de Julio Bezerra.

Eu só fui assistente no teatro — eu era a menina que levava o café. Mas tentei levar muito café durante este filme e cantar algumas músicas. Acho que o teatro é algo que, quando é bom, restaura nossa confiança nos seres humanos e no que acontece na vida, porque há uma relação entre quem assiste e quem atua. No cinema, existe essa relação entre os seres humanos e, depois, entre o cinema e esses seres humanos na tela.

- **Você disse que a ideia para este filme veio de um livro de Saskia Sassen sobre como todas as cidades estão se tornando parques temáticos. O que a atraiu nesse material? Foi mais uma ideia ou uma imagem?**

Não consigo ter uma ideia sem uma imagem. Elas estão tão profundamente conectadas que não consigo dizer que tenho uma ideia sem que haja uma imagem ligada a ela.

- **E qual foi essa imagem, ou que tipo de imagens surgiram?**

Percebi que algo está acontecendo com o meu país, com todas essas tentativas de preservar coisas que sobreviveram. Os esforços de preservação estão excessivamente focados em transformar tudo em museu — a ideia do monumento como conceito simbólico, com o objetivo de atrair turismo. É uma pena, porque o que realmente precisa ser preservado, o que precisa ser mantido vivo, é toda a vida que existe ali, todas as coisas envolvidas naquele lugar, seja uma praça pública, um cinema ou o próprio teatro. Todas as coisas que cercam o monumento, em vez desse foco exclusivo nos monumentos em si.

- **Quão envolvida você está no processo de montagem?**

Bem, eu não deixo muita escolha [risos]. No meu caso, eu só filmo de uma maneira. Outras pessoas ficam frustradas e dizem: “Tente este outro enquadramento, só por segurança”. Mas eu deixo pouquíssima margem para a montagem. E sempre me arrependo disso. Mas, enquanto estou filmando, tenho essa visão do processo de montagem, com o qual me envolvo diariamente.

- **Qual é essa imagem? Ou o que faz você olhar pelo visor e dizer: “É isso que eu quero”?**

É muito simples. Eu apenas me pergunto: “Onde estou? O que está acontecendo diante de mim?”. Sou como uma viajante muito privilegiada nessa jornada, e preciso reagir. Estou viva, estou ali, e preciso perguntar o que está acontecendo. Pergunto “onde estou” e não para onde a história vai ou o que o espectador vai ver. Se eu me eximir da responsabilidade de mostrar meu ponto de vista, outros assumirão a responsabilidade pelos seus próprios pontos de vista.

- **Em termos do visual do filme, como os figurinos, como você comunicou isso?**

Sou muito exigente.

- **Mas isso é diferente de *Corpo celeste*, onde as pessoas usavam roupas do dia a dia, enquanto aqui há partes mais fantasiosas.**

Bem, sou exigente, como disse antes. Os figurinos dão uma certa sensibilidade à história, um significado específico. Se você olhar para como estou vestida hoje, comprei estes sapatos há cinco anos, esta calça é nova, minha irmã me deu esta camisa. A forma como vivemos atravessa diferentes épocas do tempo. Na maioria dos filmes, tenta-se ser muito específico em relação a uma época, escolhendo apenas coisas que pertencem àquele período, e isso produz um efeito de achatamento. Em vez disso, eu escolho — e, ao traduzir, [a tradutora] tem dito “eu”, mas eu sempre digo “nós”, porque trabalho com pessoas muito estranhas — focar apenas em alguns elementos que revelam muito sobre essas pessoas e sobre como elas passam roupas umas para as outras: como a irmã mais velha dá algo para a mais nova, que depois passa para a mãe, que então troca com o pai. Você pode ver uma camisa mudando de mãos dessa maneira, e isso prenuncia os diversos laços que existem entre essas pessoas. Mas há também um valor altamente simbólico na forma como uso a cor.

O aspecto simbólico dos figurinos está muito mais ligado aos con-

tos de fadas. Por exemplo, nas cenas com a equipe de TV, a apresentadora [Monica Bellucci] está de branco e todos os homens de preto, o que é um elemento meio infantil, mas que misturamos com um pouco de realismo. Ainda assim, são elementos mágicos.

- **Então, quando você escreve um filme, quanto é escrito e quanto é improvisado ou deixado ao acaso?**

Tudo é escrito. Tudo é deliberado e nada é acidental. Portanto, mesmo quando algo funciona, isso também é resultado de uma escolha.

- **Há um ditado em Hollywood, acho que de W. C. Fields, de que nunca se deve trabalhar com crianças ou animais, e neste filme há ambos. Você teve problemas com isso?**

Acho que W. C. Fields deve ter tido uma vida muito entediante. Tive muitos problemas, mas adoro problemas. Assim que vejo um problema, saio correndo em direção a ele. Veja o mel no filme. O mel é ilegal no filme, mas é muito bom. A produção do mel envolve trabalho infantil, violação de normas sanitárias, mas é um mel excelente. E isso é um pouco como a forma como trabalhamos. Há muitas leis, e nem sempre foi possível segui-las à risca. Você não deve filmar com abelhas porque o seguro não cobre, já que as abelhas são consideradas animais selvagens e não podem ser abatidas imediatamente, então são classificadas como perigosas. Na Itália, há um dia em que ninguém trabalha — nem a polícia —, que é 15 de agosto. Então filmamos todas as cenas com as abelhas no dia 15 de agosto.

- **Por que você acha que as pessoas confundem tão frequentemente algo pessoal com algo autobiográfico?**

Acho que estamos em uma situação bem complicada hoje, porque as pessoas não apreciam mais a complexidade das palavras e das frases. Você diz “difícil” e todos imediatamente pensam em “duro”, algo ruim. Dizemos “pessoal” e as pessoas identificam isso com “autobiográfico”, e perdemos a noção de nuance. É muito difícil para as pessoas acreditarem que algo pode ser pessoal sem ser uma

parte literal da sua história de vida.

- **E você acha que esse problema é agravado pelo fato de você ser uma das poucas diretoras mulheres conhecidas internacionalmente?**

O que é realmente risível é que, mesmo que eu fizesse um filme em que as pessoas se metralhassem o tempo todo, e houvesse apenas uma cena de uma folha caindo de uma árvore, os críticos diriam que o filme tem um olhar feminino delicado e que é uma obra muito sensível. Acho que existe esse desejo de identificar apenas uma qualidade da condição feminina como sendo feminina, entre todas as outras coisas que estão presentes. É isso que acontece com este filme: essa tentativa de encontrar um único aspecto feminino na obra, quando, na verdade, tudo é feminino. E, como o papel tradicional das mulheres é estar em casa, lavar a louça e falar sobre a família, o pai é imediatamente identificado como meu pai, a mãe como minha mãe — o tipo de pergunta que você não faria a um diretor homem.

- **Quais são seus planos depois disso?**

Hoje à noite? Vamos a um lugar com música, por favor.



Alice Rohrwacher e o espírito da colmeia¹

VASCO CÂMARA

O pai vê em todo o lado a agressão do mundo. Mesmo numa fada televisiva (Monica Bellucci), apresentadora de um show que atrai a adolescente Gelsomina (Alexandra Lungu) para a eleição da mais perfeita das famílias de agricultores, um espetáculo emitido a partir de uma necrópole etrusca. O maravilhoso televisivo é a promessa de logro, coisa mortífera. Tal como nos filmes de Fellini, “país” onde nasceram também esta fada Bellucci e este nome Gelsomina (a personagem que Giulietta Masina interpretava em *A estrada da vida*, de 1954) — e Fellini é um território da Festa, com o documentário de Ettore Scola *Che strano chiamarsi Federico/Que estranho chamar-se Federico*.

O pai de *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014) exerce, então, a tirania em nome do amor.

Algo aconteceu aos (seus) ideais, e por causa dos ideais, no passado. O medo: isso parece certo. As línguas que nesta família se falam são espaços dos segredos. O francês talvez conte uma história de amor, a dos pais (Sam Louvyck/Wolfgang e Alba Rohrwacher/Angelica): é coisa só deles, a língua que serviu de plataforma a dois estrangeiros quando se encontraram 20 anos antes. Com o alemão irrompe a raiva dele. São as vidas do passado. Já o italiano é a língua de integração — a Toscana —, é a tentativa de existência no presente.

Talvez que *As maravilhas* conte a história de um mundo que já

morreu (de um cinema que acabou?). A primeira sequência talvez vos interrogue durante todo o filme: uma família a materializar-se como se tivesse sido acordada de um sono eterno, apanhada na noite pela luz de caçadores — é assim que começa *As maravilhas*.

“Olha aquela casa”, observa um.

“Aquela casa sempre ali esteve”, responde o outro.

De onde veio a família? Para onde foi?

Alice Rohrwacher não vai corrompê-la. Alice começava também assim a sua estreia na ficção, *Corpo celeste* (2011), descobrindo as personagens na noite com os protocolos do documentário — forma de amortecer a violência. Devolve a descoberta ao seu habitat. Na linha-gem de outros títulos sobre a infância, que são afinal filmes sobre tudo que não precisam de explicar nada — *O espírito da colmeia* (1973), de Victor Erice, *Será que vai nevar no Natal?* (1996), de Sandrine Veysset, *Nana* (2011), de Valerie Massadian... —, *As maravilhas* não decide coisa alguma pelas personagens. É uma forma de se manter junto ao que de mais puro, inexplicável, pode existir na experiência cinematográfica: tateamos, nunca agarramos.

O Festival de Cannes apontou a luz a esta segunda longa-metragem de Alice Rohrwacher, deu-lhe o Grande Prémio da edição 2014. A Palma de Ouro foi para Sono de Inverno, do turco Nuri Bilge Ceylan, filme que passa todo o tempo a explicar.

A conversa com Alice Rohrwacher, 32 anos, decorreu em inglês, em italiano e teve toques de português — marcas da sua história pessoal, de uma passagem por Lisboa, via Erasmus, de um curso de cinema documental na Videoteca Municipal que, segundo esta estudante de Grego Clássico, foi a sua única escola de cinema. O filme recompõe e fantasia a partir de uma história pessoal: Alice é filha de um alemão e de uma francesa, a infância decorreu junto às abelhas e ao mel — é a memória dela e a memória da irmã, Alba, a atriz do filme.

Diz Alice que no seu percurso andou sempre a tentar evitar o cinema. Ainda bem que a luz a apanhou. Vai estar em Lisboa, para a sessão inaugural da Festa do Cinema Italiano.

¹ Publicado originalmente em *Público*, 20 de março de 2015. Disponível online em: <https://www.publico.pt/2015/03/20/culturaipilon/noticia/o-espírito-da-colmeia-1688832>

- Perante a sequência de abertura de *As maravilhas*, faróis de carros na noite, um grupo de caçadores a varrerem com luzes uma casa na escuridão, depois os membros de uma família a dormirem, depois a acordarem, fiquei com uma sensação estranha: a de que aquela família talvez não existisse, talvez estivesse morta...

Bravo! [risos]

- São fantasmas. Essa sensação visitou-me várias vezes durante o filme, tentei não lhe ligar mas a sequência final pareceu confirmá-la.

Há sempre vários temas num filme. Algures neste filme um deles é que, isso é seguro para mim, esta é uma história de fantasmas. Num dos últimos diálogos, uma menina pergunta: “Ouviram?, um fantasma!” O meu grande desejo era contar a história de um lugar que resiste aos humanos: não obstante os humanos, os lugares existem antes deles e continuará a existir depois deles. Mesmo que transformados, às vezes, pelas exigências, pelas necessidades dos que o habitaram, pelas mãos dos que o habitaram, eles continuam. Não possuímos os lugares. Isso era também uma forma de dizer a Gelsomina [a filha do casal do filme]: “olha, não te preocupes porque neste momento estes problemas parecem-te enormes mas seguramente uma outra menina etrusca sentiu os mesmos [Etrúria era a região da antiga Itália composta por cidades-estado que corresponde hoje à Toscana e Umbria; aí nasceu e viveu a realizadora].

Quando os caçadores encontram a casa, um diz: “Está ali uma casa...”, e outro: “Não, aquela casa esteve sempre ali.” Quando entramos dentro de uma história há sempre uma dose de violência, somos sempre caçadores que apontamos com as luzes para lugares onde estão fantasmas e com essa luz trazemo-los à vida – embora nunca o consigamos, na verdade. Quis fazer isto de forma gentil, não intelectual. Queria chegar a isto com simplicidade, para que a emoção não fosse cortada.

- É isso, de facto: este filme toca em algo que é, de forma muito profunda, a natureza do cinema, isso de as coisas estarem mortas e de poderem acordar por momentos, para desaparecerem logo a seguir. Nunca se agarra totalmente um filme, não é? Ele acaba por desaparecer. Não sendo nada teórico - muito pelo contrário - *As maravilhas* é um pequeno tratado sobre a experiência cinematográfica.

Dá-me muito prazer que diga isso porque não gosto nada de me exprimir através da teoria, mas não posso negar que há um labor teórico envolvido no filme. Gosto que esse labor permaneça secreto, de alguma forma. Embora haja muitos indícios pequenos, dessa teoria, ao longo do filme, parece-me sempre simplista, banal, expô-la. Se há uma imagem que posso dar é a do funâmbulo, aquele que caminha na corda bamba: é um trabalho incrível que ele deve fazer. Deve conhecer todos os músculos do corpo e a mente, deve fazer um trabalho interior e exterior gigantesco, mas no fim o que ele faz não é nada de estranho: ele apenas caminha. Um grande funâmbulo faz o que é natural fazer, caminha, joga, ri.

- O que já não existe hoje é essa passagem natural entre a realidade, dos corpos, dos lugares, quase visceral, e a fantasia. Foi esse o sortilégio do cinema italiano do passado, e quando isso se volta a mostrar hoje aparece muitas vezes sob a forma de homenagem, o que é algo requentado mesmo com todas as boas intenções. No caso do seu filme, sente-se uma continuidade natural. Queria saber da história daqueles lugares, que são os lugares da sua infância, que foram a sua realidade - os seus pais tinham atividade de apicultores, a sua família é bilingue, como a do filme. Queria saber como foi a passagem para a fantasia...

Enquanto rodava o filme havia uma clara sensação de filmar uma memória. Não a minha, porque ao contrário do que se possa pensar, embora o filme esteja ligado aos lugares que foram os meus, ele não é autobiográfico, não é a minha vida – embora esteja ligada a ela.

A memória confunde. A memória das coisas pequenas torna-se grande, confunde as dimensões. Nunca houve um desejo de im-

por símbolos e referências, mas os símbolos e as referências estão sempre dentro. Encontramo-los, não os procuramos. As coisas crescem a partir de baixo.

Cresci num mundo em que as abelhas são muito importantes. Cresci num mundo em que as tradições são também muito importantes. O meu pai não é italiano, metade da minha família não é italiana. A tradição como gesto esteve sempre na minha vida. Porque a língua sempre foi uma coisa muito frágil, sempre variável. No início trabalhar com os outros [ao fazer o filme] era como estar a trabalhar com coisas que eu conhecia. Mas depois trabalhando compreendi que não era esse o motivo, que eu não conhecia as coisas – ou que as coisas não me conheciam. No início foi muito instintivo, depois tornou-se outra coisa: filmar uma coisa é muito diferente, é como se a víssemos pela primeira vez.

- **A ideia de fim está omnipresente: aquilo que acabou. Foi essa a razão que a levou a *As maravilhas*, filmar o que desapareceu?**

Sim. O que tem desde logo a ver com o lugar em que nasci e cresci e talvez com a Itália em geral.

Vivemos num país em que lidamos sempre com maravilhas, a estrada e o templo romanos estão junto à construção fascista e juntos à casa dos camponeses. Tudo está misturado. Há uma conclusão que mesmo que não seja filosófica é instintiva: a de que as coisas acabam.

Para além disso, a região onde filmei é uma região vulcânica. Quando se caminha pela estrada, a terra é feita de cores, como se fossem várias estradas, trilhos, castanho, negro, vermelho... sinais dos vários estratos do tempo, sinais das várias erupções do vulcão. É muito claro, embora seja um processo físico e não mental, que aquilo por que se caminha é apenas mais um último nível de qualquer coisa, não é a totalidade. E assim também tentámos meter vários estratos no filme, vários períodos de tempo, mas de forma muito linear.

- **Fala-se três línguas no filme: francês, alemão e italiano. As línguas são aqui uma forma de exclusão dos outros, dão pos-**

sibilidades aos segredos. O casal fala em francês entre si – a sequência em que a filha entra no quarto dos pais... O alemão reenvia para um passado, para algo que aconteceu e não sabemos exatamente o quê. Sem forçar a autobiografia: tinha consciência na sua família de que uma língua pode ser uma forma de exclusão?

Na minha experiência, a língua do passado dos meus pais era o alemão: quando eles falavam um com o outro, nós não percebíamos. Uma língua é uma geografia mas também é a história de uma pessoa. Imaginei que podia contar uma história secreta. Quando os pais do filme se conheceram, que língua falavam, visto que ele não falava italiano e ela não falava alemão? Talvez tivessem estudado francês, que ficou como língua ligada à sua história íntima. Ou seja, através da língua criar lugares dentro desta família.

- **Sobre os segredos: no seu trabalho com os atores, o passado desta família, que não é claro para o espectador, fazia parte da biografia das personagens e os atores podiam conhecê-lo?**

Eles sabiam-no. Conteí-lhes o que eu achava: que os pais se tinham encontrado, que tiveram experiência de vida comunitária, uma experiência política que correu mal, tiveram as crianças e resolveram ir viver para o campo.

Mas devo dizer que as crianças não quiseram saber nada desta história – aliás não quiseram saber do que falava o filme [risos]. Dei o argumento a todos, mas alguns acharam mais divertido não saber.

- **A personagem da menina chama-se Gelsomina. Enquanto via o filme, pensava que estabelecer uma referência a Fellini, por causa de *A estrada da vida*, era demasiado óbvio, que talvez fosse uma falsa pista...**

... eu achei que o casal, que vemos sempre a trabalhar no campo, tinha visto muitos filmes na juventude e que isso se refletiu quando se tratou de dar nome aos filhos: “Gelsomina” foi o resultado disso, assim como Marinella [nome de outra das filhas], que é o

título de uma canção italiana muito importante [La Canzonne di Marinella]... A mãe pensou em filmes e em músicas...

- **... continuando sobre Fellini: pensei que se entrevistasse a realizadora nunca lhe perguntaria se através do Gelsomina se poderia chegar à presença de Fellini no filme. Mas mesmo contornando Gelsomina, não se pode evitar Fellini quando, mais tarde no filme, aparece a personagem interpretada por Monica Bellucci, aquela fada televisiva, e toda a possibilidade de maravilhoso e logro que são fellinianos - há um tom apocalíptico, que nos últimos Fellini é evidente...**

... a emissão televisiva, no filme, é feita a partir de uma necrópole e é com enorme satisfação que alguém diz: “Encontramo-nos para a transmissão dentro da tumba”...

- **Esse caminho que Fellini fez em direção à forma como os sonhos foram encerrados numa caixa de logro, a televisão, é aqui um caminho coincidente ou assume-se como felliniana?**

Por um lado, devo dizer que amo muito de Fellini. Mas sou italiana: tal como nos podemos reconhecer em todos os símbolos católicos mesmo não sendo católicos, porque crescemos com eles, no meu país, mesmo se não tivesse visto filmes de Fellini, ele estaria dentro de mim. Fellini tornou-se uma parte do nosso inconsciente. Foi um realizador que trabalhou mais sobre a imagem do que sobre a história: não nos lembramos das suas histórias, mas das suas imagens nunca nos esquecemos. Lembramo-nos sempre de um sonho pela imagem e não pela palavra. Em termos de imagem não podemos deixar de ser fellinianos. Mas isso não foi algo que procurei – respeito-o tanto que nunca poderia citá-lo –, foi algo que encontrei. Encontrei-o na Monica Bellucci, e na raiz circense que está no filme.

- **A presença de Monica Bellucci é importante: é uma figura que, pelo corpo, pela aura de estrela, podia desequilibrar o filme mas você dirige-a como Fellini diria alguns corpos femininos - Claudia Cardinale no *Oito e Meio*, por exemplo -, fazendo**

ausentar deles o peso. Essas figuras passavam pelo filme, sem que os filmes se verguassem.

Monica era a única que podia fazer esta personagem. Porque é a única que é reconhecida quer pelo menino quer pela senhora de 90 anos. É alguém que se manteve intacta. É grande o seu mistério. Nunca se deixou apanhar.



O sagrado e Lázaro

OLAVO AUGUSTO PEREIRA AZAMBUJA

*Não há pranto que apague
Dos meus olhos o clarão
Nem metrópole onde eu não veja
O luar, o luar do sertão!*

– BELCHIOR

“Terá a força das imagens o poder de ressuscitar quem vive na terra dos vivos, mas está morto sem o saber?”. É com essa questão que Susana Bessa (2025) inicia o seu ensaio crítico intitulado *Alice Rohrwacher e a arqueologia da alma*. Ao analisarmos a obra da diretora italiana, notamos que essa característica arqueológica não é meramente metafórica, mas expressa uma busca contumaz pelo arcaico em seu sentido etimológico, relacionado ao termo grego *arché*. Trata-se da procura por um princípio pertencente à ordem do universo em sua dimensão fundacional, constitucional e inaugural.

Através de seus filmes, Rohrwacher demonstra uma elevada capacidade de escavar, tanto em nós quanto em nosso mundo, um princípio fundamental que parece estar soterrado sob as misérias das nossas vivências cotidianas e modernas. Essa perspectiva estética e filosófica encontra-se forte influência na escritora Anna Maria Ortese. Segundo Interdonato (2023, p. 149-150), essa influência está justamente em estabelecer uma mística da realidade. Pois a lida com o sagrado, o mistério e a religiosidade devem ser realizados a partir da imanência, do contato com o mundo e universo ao redor, e não através de uma fuga para o além ou outro lugar.

Na forma como Rohrwacher trabalha esses elementos que reside a força de suas imagens e sua possibilidade arqueológica. Muito mais do que conceitos abstratos, as imagens possuem o poder de nos afetar e se inscrever em nosso campo físico, mental, psicológico e espiritual. A diretora compreende que o simbolismo é vital para conferir essa força à imagem fílmica. Para ela (Atehortúa, 2021, p. 159, 162), através da imagem, o símbolo pode ser uma forma de abrir uma porta que possibilita o contato com diferentes modalidades do ser e, assim, alcançar um nível mais profundo de relação e união com o mundo.

Mesmo ao não desconsiderarmos a autoridade expressiva e conceitual de uma obra cinematográfica proporcionada por ela mesma, são inegáveis os diálogos que podem ser feitos aqui com a abordagem do *Estilo Transcendental* de Paul Schrader. Através dessa perspectiva temos que um filme religioso pode ser qualificado da seguinte maneira:

Um filme é religioso não por aquilo que ele exhibe, mas por aquilo que ele aponta por meio do que é exibido. Em outros termos, ao explorar dimensões de profundidade da existência humana, ainda que não tematize explicitamente símbolos ou narrativas religiosas, um filme pode ser considerado religioso. Nesse caso, fica evidente que o conceito de religião é ampliado. Religião não se restringe aos seus contornos institucionais, exteriores e manifestos, mas tem a ver com as questões últimas da existência (Pieper, 2023, p. 3).

Schrader (2023, p. 113-115) coloca como fundamental a diferença entre a forma e a experiência. Considerando que a forma pode expressar a instância fundadora e elementar da natureza da realidade, exprimir a plataforma comum onde tudo converge, já uma experiência não. Pois esta pode apenas expressar a reação de alguém a essa plataforma. Schrader explora essa questão através de um exemplo no qual um espectador vivencia uma integração com essa instância sagrada através da apreciação de determinada forma, como por exemplo, o formalismo afetivo de uma celebração religiosa.

Então, esse suposto espectador tenta provocar em um amigo o mesmo maravilhamento contando exatamente o que sentiu, percebeu e que se auto evidenciou naquela celebração. Mas o amigo apesar da curiosidade e simpatia com o relato, não partilha do mesmo vívido vivenciamento narrado. Para esse espectador induzir o seu amigo a esse

mesmo evento, deveria ter transformado os sentimentos, emoções e insights revelados em uma forma, na qual o amigo poderia perceber e encarar diretamente a auto evidenciação dessa instância.

Feliz como Lázaro

O filme *Feliz como Lázaro* (Lazzaro Felice, 2018) de Rohrwacher pode ser um belo exemplo da operação dessa evidenciação do sagrado através da utilização da forma fílmica ou da linguagem cinematográfica. Tematizado aqui temos o binômio campo-cidade e a noção de sagrado trabalhada a partir de todo trauma contido no êxodo rural italiano. Nesse universo, o personagem Lázaro destaca-se por sua bondade extraordinária e uma aptidão constante para servir, ressoando com a noção de *yurodivy* ou da *idiotia divina*.

A figura de Lázaro evoca referências cristãs explícitas: o Lázaro ressuscitado; o da parábola do rico e do pobre; a harmonia Francisca; a paixão de Cristo. Mas o que gostaríamos de centralizar aqui é a possibilidade mais original ou de uma outra forma de habitar o mundo oferecida pelo personagem aos demais, como para o espectador. Já que para Hage (2021, p. 138): “Rohrwacher nos convida a olhar o mundo com os olhos de Lázaro, a mergulhar nele, talvez a salvação resida nesse olhar límpido, talvez por meio desse olhar possamos encontrar uma saída do mundo sem esperanças, descrente e indiferente em que vivemos”.

Para compreender melhor como o filme realiza essa operação, vamos nos valer da estrutura analítica proposto por Schrader, mas a dividindo em quatro momentos: Cotidiano, Disparidade, Ações Decisivas e Êxtase. Por isso, Schrader (2023, p. 243, 249) compara o arco narrativo desse estilo ao percurso por uma nave de uma igreja bizantina: um movimento espiritual que parte do cotidiano e culmina no êxtase, substituindo progressivamente os meios magnéticos e empáticos do cinema por elementos mais ascéticos e contemplativos.

Cotidiano

No *Estilo Transcendental*, Schrader (2023, p. 127) estabelece que

o cotidiano é a semente do êxtase. O autor (2023, p. 67) prescreve uma estilização da realidade que elimina ou reduz os elementos que representam especificamente a experiência humana convencional com seus dramas psicológicos. Esse cotidiano é montado de maneira metódica e rigorosa para ser um tipo de espantinho da realidade, para posteriormente ser derrubado.

O objetivo para Schrader (2023, p. 103, 137) é bloquear as saídas fáceis emocionais e intelectuais do espectador, preparando-o para a intrusão de algo da ordem do transcendente. A representação dos lugares banais e maçantes serve como um prelúdio da redenção, na qual determinada concepção da realidade será ressignificada ou transcendida. Mas em *Feliz como Lázaro* a construção desse cotidiano em *Inviolata* possui certas nuances específicas.

Embora o filme não traga a frieza total comparada ao cinema do japonês Ozu, há sim a construção de uma rotina opressiva e repetitiva que estabelece a solidez daquele mundo. A retratação de *Inviolata* tem um tom quase documental e etnográfico, remetendo ao neorealismo italiano, por outro lado certas escolhas formais da diretora trazem uma representação mais correspondente a uma fábula atemporal, o que acaba dissolvendo aquela solidez estabelecida.

Para Hage (2021, p. 3), as escolhas formais da diretora carregam uma estética com imensa carga poética e sua gramática cinematográfica traduz como o sagrado se faz presente no cotidiano, e nos toma de forma súbita. A própria diretora (Atehortúa, 2021, p. 169), afirma que as imagens são como uma catedral, um lugar de reflexão no qual se pode aprofundar o conhecimento do mundo, como também escavar e revelar algo mais da própria realidade.

A diretora de fotografia do filme, Hélène Louvart (2018), relata que para a construção dessa catedral de Rohrwacher, o suporte físico dado pelo uso da película 16mm foi algo inegociável. A intenção não era a perfeição técnica, mas sim uma imagem orgânica, artesanal, que emanasse uma forma febril. Com essas características se minava a constante vontade de estar no controle absoluto de todo o processo do sentido visual.

Além disso, a decisão de não usar muitas correções na pós-produção e manter o enquadramento aberto (sem máscaras corretora de bordas) acabava refletindo a natureza do protagonista (Atehortúa, 2021,

p. 168). A construção do universo fílmico também se deu através de uma técnica de filmagem bem elaborada, Louvart e Rohrwacher estabeleceram três formas de filmar para evitar a subjetividade excessiva das parcerias anteriores.

Apesar de certas escolhas técnicas e formais que produzem sentidos que nos afastam da sobriedade cotidiana descrita pelo *Estilo Transcendental*, ainda sim temos no filme um senso de estagnação propício para essa fase: rotina de trabalho agrícola, repetitiva e pesada, aliada ao isolamento da comunidade. Além do mais, a passividade de Lázaro, sua falta de psicologia e agência (não reclama, não tem desejos expressos), alinha-se perfeitamente com a atuação requisitada na concepção de Schrader (2023, p. 185).

Disparidade

A disparidade, para Schrader (2023, p. 104, 146), é uma fissura na homogeneidade do cotidiano, um conflito entre o realismo documental do ambiente e a paixão espiritual do protagonista. Ela lança suspeitas sobre toda aquela realidade apresentada e dota o personagem central de uma densidade espiritual incompatível com o meio circundante. No filme, a queda de Lázaro do barranco funciona como o gatilho para isso.

O evento ocorre e não é percebido pelos demais personagens, criando uma tensão formal que rompe com o postulado racional da cotidianidade retratada. Pois seu subsequente reavivamento ou despertar intocado após anos, acompanhada pela narração em off de Antônio sobre a história do lobo e do santo, acentua a natureza misteriosa e sagrada do protagonista e aprofunda o abismo entre ele e o mundo mesquinho dos demais.

Schrader (2023, p. 104-105) aponta, a partir de Ayfre, que a disparidade revela uma densidade humana no protagonista, uma compaixão avassaladora que é mais um peso do que um instrumento de sobrevivência no ambiente completamente frio e insensível. Lázaro encarna isso, como por exemplo, na sua falta de malícia absoluta, como vista na cena em que pede carona aos ladrões de *Inviolata* e aceita a orientação de ir a pé para a cidade, iniciando uma peregrinação imune ao tempo e ao desgaste físico.

A disparidade provocada também revela que a realidade de *Inviolata* era uma farsa, mas também sugere que a nova realidade urbana para a qual Lázaro caminha também não será capaz de absorver a sua densidade. Por isso o uso desse recurso para alienar o espectador de uma identificação emocional muito fácil. Essa recusa da identificação psicológica é fundamental para o *Estilo Transcendental*, pois força o espectador a confrontar o personagem como uma presença ou mistério, e não como um espelho de si mesmo, pois conforme a diretora:

Para mim era muito importante escrever uma história na qual não houvesse nenhum tipo de identificação com o protagonista. A identificação é algo com que me sinto muito desconfortável no cinema. Sempre há um excesso nela. Os filmes nos obrigam a sofrer como o protagonista, nos obrigam a ver através dos olhos do protagonista, nos obrigam a ser o protagonista. Queria então fazer um filme no qual o espectador não pudesse sentir nenhum tipo de identificação com o personagem principal. Um filme no qual, se alguém sofre, não é por ser o protagonista, mas sim porque o está observando. Um filme no qual o protagonista é alguém que está diante de nós, mas não somos nós. Acredito que essa ideia do protagonista, como algo com que nos identificamos e nos confundimos, é uma das grandes doenças do nosso tempo. Em cada coisa que fazemos, temos que ser protagonistas. Por outro lado, é um filme no qual não se sabe exatamente quem é Lázaro (Atehortúa, 2021, p. 157-158, tradução nossa).

Assim, mesmo não concebendo uma completa estilização do cotidiano inicial, nem uma completa falta de envolvimento emocional com o filme, temos, a partir de Schrader (2023, p. 109), que a disparidade serve para excitar as emoções. Com isso, sugere-se que há um melhor lugar para elas, pois as ações decisivas dentro do filme aumentarão essa excitação ainda mais e de forma gradativa, até chegar ao pico que exige a total participação do espectador, o êxtase.

Ações Decisivas

Na segunda parte do filme concentram-se as ações decisivas, já no ambiente urbano e moderno. Aqui, a forma fílmica se altera drasticamente para refletir a nova realidade: planos distantes, luz artificial, sons

metalizados, cortes fragmentados. É a representação do que Rohrwacher (Tempesta, 2018, p. 6) chama de passagem de uma Idade Média material para uma Idade Média humana. O mundo rural, com suas injustiças visíveis, dá lugar a uma exploração urbana maquiada, onde a miséria existencial é aprofundada pela perda dos laços comunitários e da relação com a terra.

As ações de Lázaro funcionam como uma tentativa de reabilitar essa relação perdida ou esquecida. A cena em que ele encontra batatas e hortaliças comestíveis no lixo urbano é simbólica. Lázaro é colocado para queimar o lixo ao redor da moradia dos ex-residentes de *Inviolata* porque ele não serve para ajudar nos golpes aplicado por eles. Ao começar a limpar aquela sujeira, ele reencontra o sentido da Terra como nutridora universal.

Por este achado Lázaro transforma o aparente lixo em sacramento. Onde os outros não veem nada, ele vê vida e alimento. A reação do marido de Antônia, que vê naquilo uma oportunidade de lucro, contrasta com a resistência amarga dos antigos camponeses, que estão embotados pela exploração passada. Contudo, Lázaro constitui ali uma possibilidade de transcender a miséria pela comunhão, pois o jantar feito com aqueles achados torna-se praticamente um ato religioso.

Outra ação é o reencontro com Tancredi e a subsequente festa improvisada. O flashback jubiloso da vida em comunidade que ocorre neste momento não é apenas uma memória; é a reatualização de uma temporalidade original e fraterna. Lázaro atua como um mestre espiritual silencioso em suas ações, mesmo que sejam ineficazes e inúteis para a lógica capitalista, visam despertar uma humanidade adormecida. Como desperta Antônia pela oferta dos quitutes a Teresa, mesmo sua família tendo sido rejeitada para o almoço, é um reflexo do contágio daquela densidade: um perdão concedido através do dom, neutralizando qualquer lógica da dívida.

Schrader (2023, p. 112), a partir da análise dos filmes de Ozu, coloca que “a ação decisiva não resolve a disparidade, ante a converte, cristalizando-a, em êxtase. Para a mente transcendente, homem e natureza talvez permaneçam em perpétuo conflito, mas são ambos, paradoxalmente, uma mesma coisa”. Então, as ações de Lázaro preparam o espectador para uma ruptura final ou para transcender as concepções

que possuem da realidade, demonstrando a persistência e fundação da instância sagrada.

Êxtase

Como já ventilado, o movimento espiritual do *Estilo Transcendental* culmina no êxtase, o momento em que a empatia supostamente represada e controlada durante todo o filme é liberada e transformada em contemplação estética. Schrader (2023, p. 151) vê no uso da música a possibilidade de sugerir um evento milagroso como um dos componentes capazes de causar essa transformação na mente do espectador.

A cena da música na igreja, onde Lázaro e seus companheiros são expulsos, corresponde a esse momento de êxtase. A igreja no meio urbano, que deveria ser um local do redescobrimento do sentido no mundo e da natureza da realidade, encontra-se fechada e privatizada, refletindo o empobrecimento religioso da modernidade onde a experiência é estritamente privada e a habitação e integração ao cosmos não tem lugar, nem vez.

No entanto, quando eles saem, a música se descola do órgão de repercussão e os segue para fora. Ocorre aqui o que Schrader (2023, p. 17) chama de corte não racional, pois a lógica sensorial e motora é rompida. A música pairando no ar sugere uma nova ideia de vida ou uma ideia que foi perdida, uma evidência poderosa da unidade existencial que independe das paredes do templo ou da chancela institucional.

Esse momento, segundo Schrader (2023, p. 113, 150) exige do espectador uma participação ativa, pois é preciso aceitar esse ato espiritual inexplicável dentro do contexto frio e realista daquele universo. A música transporta a narrativa para uma região cósmica, na qual se converte em uma forma que exprime o terreno comum onde todas as coisas convergem. Ela permite, mesmo que brevemente, que os personagens e o espectador sonhem ou relembrem uma outra forma de habitar o mundo, uma forma onde a beleza e a graça são uma constante presença.

Cena final

Schrader (2023, p. 243) sugere que um filme do estilo trans-

cidental deveria terminar com a imagem estática do êxtase, uma forma congelada a ser adentrada e aprofundada. De fato, Rohrwacher (Atehortúa, 2021, p. 161) também admite que muitos sugeriram que o filme deveria ter terminado quando a música acompanha os pobres. Porém, a diretora rejeita esse desfecho romântico em prol de uma verossimilhança mais sociopolítica.

Para a diretora (Atehortúa, 2021, p. 160), terminar no êxtase seria ignorar um sistema que faz com que os próprios pobres aniquilem a si próprios. A cena final no banco é clara quando mostra Lázaro sendo agredido pela multidão ao tentar ingenuamente restituir os bens de Tancredi, tendo o seu estilingue (símbolo de fraternidade) confundido com uma arma. Assim, acaba por confirmar e demonstrar a vitória da espécie de uma religião oficial do sistema socioeconômico sobre uma religiosidade que visaria a unificação da humanidade.

Mesmo com a nova morte de Lázaro, Rohrwacher (Atehortúa, 2021, p. 163-164) afirma que ele traduz uma força arcaica que sempre está disponível para poder retornar. Por isso, quando ele reaparecer, é de nossa responsabilidade não permitir que ele seja morto novamente. Para ela, é isso o que também representa o lobo que foi afugentado naquele meio e agora corre na contramão dos carros, uma cena que para nós também pode sinalizar um mal-estar com a modernidade e a urbanidade.

Ao equiparamos a construção de *Feliz como Lázaro* através da utilização dos mecanismos do *Estilo Transcendental* — a estilização do cotidiano, a criação da disparidade, as ações decisivas e o momento de êxtase — não pretendemos fugir do que o próprio filme tem a dizer, nem da realidade. Mas através de uma pedagogia do olhar operada pelo filme, propor uma ressignificação da vida. Assim, nos escombros da modernidade, a obra nos convida a restituir nossa própria capacidade de ver e olhar o sagrado intrínseco e presente no mundo.

Referências

- ATEHORTUA, J. **Los cines por venir: Diálogos con autores contemporáneos**. Barcelona: Planeta dos Libros, 2021.
- BESSA, Susana. Alice Rohrwacher e a arqueologia da alma. In: **À pala de Walsh**, 2025. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2025/02/alice-rohrwacher-e-a-arqueologia-da-alma/>. Acesso em: 24 maio 2025.
- HAGE, T. R. Lazzaro Felice, el héroe santo de Alice Rohrwacher. **Latente Revista de Historia y Estética audiovisual**, n. 19, p. 123–158, 2021.
- INTERDONATO, Roberto. A different spirituality: On Lazzaro's symbolic potency in Alice Rohrwacher's *Happy as Lazzaro*. **Journal of Italian Cinema & Media Studies**, v. 11, n. The Centennial of Tonino Guerra, 1920–2020, p. 145-161, 2023.
- LOUVART, Hélène. Cinematographer Hélène Louvart, AFC, discusses her work on Alice Rohrwacher's "Lazzaro felice". In: **Afcinema - Association Française des directrices et directeurs de la photographie Cinématographique**, [S. l.], 17 maio 2018. Disponível em: <https://www.afcinema.com/Cinematographer-Helene-Louvart-AFC-discusses-her-work-on-Alice-Rohrwacher-s-Lazzaro-felice.html>. Acesso em: 14 maio 2025.
- PIEPER, Frederico. Religião e Cinema. **HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, Belo Horizonte, v. 20, n. 61, p. e206102, 2023. DOI: 10.5752/P.2175-5841.2022v-20n61e206102. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/horizonte/article/view/30378>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- SCHRADER, P. **Estilo Transcendental no Cinema: Ozu, Bresson, Dreyer**. Lisboa: Edições 70, 2023.
- TEMPESTA FILM. **Happy as Lazzaro: press kit**. [S. l.], 2018. 18 p. Disponível em: <https://cdn.festival-cannes.com/media/uploads/2023/03/59334.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2025.



Alice Rohrwacher sobre por que não faz documentários, o talismã dos nomes e a escolha do elenco de *Feliz como Lázaro* (*Lazzaro felice*, 2018)¹

E. NINA ROTHE

Enquanto estou sentada com um grupo de jornalistas em torno de Alice Rohrwacher, numa varanda aberta em Cannes, há um cachorro uivando e latindo, bem ao fundo. Dou uma risadinha comigo mesma, pois pareço ser a única pessoa a notar o som — e também porque, em seu filme *Feliz como Lázaro*, há um lobo que ocupa um lugar bastante central na narrativa. Esse som distante traz para a nossa conversa um elemento de outro mundo, quase mágico; e, se há algo que Rohrwacher faz com seus filmes, é provar que ela é uma verdadeira provedora de magia através da lente.

Nesta semana, Rohrwacher desembarca em Doha para se tornar *Master* no evento anual Qumra. O Doha Film Institute também é feito de magia — e a realiza nos bastidores ao reunir a nata dos cineastas, produtores, curadores, programadores, agentes de vendas e diretores de festivais internacionais para criar um verdadeiro tsunami cinematográfico, destinado a repercutir no mundo todo. São cinco dias e

noites intensos de *networking* cinematográfico, além de aprendizado constante, por meio de masterclasses, palestras e mentorias, sem falar nos cafés da manhã, almoços e jantares de trabalho acompanhados da excelente culinária local.

- De onde observo, a parceria entre Rohrwacher e o DFI parecia inevitável.

Seu terceiro longa-metragem, *Feliz como Lázaro*, soa quase como um conto de fadas. Ele traz elementos que o público só consegue aceitar se acreditar de corpo inteiro — o filme precisa ser visto com um par extra de óculos do sonho, assim como com a crença de que a humanidade pode ser boa e de que podemos reencontrar essa bondade interior ao retornarmos às nossas raízes mais fundamentais. Nesse sentido, Rohrwacher encarna perfeitamente o seu nome, “Alice” — com a diferença de que seu país das maravilhas se situa no território do grande cinema e no cenário cinematográfico ideal que nosso país de nascimento em comum lhe proporcionou.

Como último dado pessoal antes de deixá-los com a fascinante entrevista, confesso que, enquanto transcrevia suas palavras, fiquei arrepiada. Rohrwacher fala em matizes de uma abstração deliciosamente verdadeira, e seu tom gentil se torna especialmente terno quando menciona o encontro com seu protagonista, Adriano Tardiolo. Descobre-se que esse foi um caso de escalação às avessas: não bastava que Rohrwacher e sua equipe escolhessem Tardiolo de imediato; era preciso que ele encontrasse, no próprio trabalho do ator, motivos para escolhê-los de volta. Felizmente, foi exatamente isso que aconteceu. E o resto, como se diz, é história.

- Você sente que existe um novo movimento de cineastas italianos que estão fazendo um cinema muito mais empolgante e muito mais prazeroso de assistir?

Alice Rohrwacher: É bastante difícil para mim dizer isso a partir de dentro, considerando que faço parte desse movimento. Mas o que posso dizer é que há mais colaboração. É verdade que Roma talvez

¹ Publicado originalmente em *Eninarothe.com*, 12 de Março de 2019. Disponível online em: <https://www.eninarothe.com/faces/2019/3/10/alice-rohrwacher-happy-as-lazzaro-and-the-magic-of-filmmaking> Tradução de Ana Moraes.

já não seja o centro da produção cinematográfica, mas nós trocamos bastante entre nós, nos ajudamos e colaboramos como colegas. No passado, na Itália, havia uma tendência a nomear “o melhor diretor italiano”; hoje isso já não é uma questão de definir quem é o melhor, mas de preservar essa ampla gama de autores, essa biodiversidade.

- **Então existe um senso de comunidade?**

Não sei se já existe plenamente, mas acho que começamos a senti-lo mais.

- **Você já foi comparada a vários grandes diretores italianos, de Federico Fellini a Ermanno Olmi. Quem foi uma inspiração para você neste filme em particular e, de modo geral, na sua obra?**

Espero que nenhuma das pessoas que você mencionou se sinta ofendida, onde quer que estejam. Não acho que exista uma inspiração direta, mas sim uma grande admiração da minha parte. As constelações dos mestres do cinema são tantas que nem consigo nomeá-las, porque ao nomeá-las eu criaria uma hierarquia que não existe no meu coração. Eles todos fazem parte de mim, e o cinema em que acredito e que tento fazer é um cinema capaz de contribuir para a produção de uma memória coletiva. A minha memória é feita deles, de seus filmes; portanto, eles estão presentes num nível muito inconsciente. Eles não passaram pela minha cabeça, mas pelo meu subconsciente... Se você percebe lampejos deles, é porque conseguiram produzir essa memória essencial em um cineasta. Mas quando se trabalha com 54 atores não profissionais, com crianças, com animais, com um lobo, com uma equipe enorme e com máquinas, não há tempo algum para dizer: “Gostaria de fazer este plano do jeito que fulano faria”. Você está tentando dar forma a essa realidade esmagadora que é o fazer cinematográfico.

- **As escolhas dos nomes — bíblicos no caso de Lázaro e também Tancredi, que remete a um cavaleiro — tiveram algum raciocínio específico por trás?**

Eu venho de um país mitológico, onde isso faz parte da identidade de todos. Na Itália, vivemos numa mistura, num conflito entre mitologia e realidade. É um país em que pequenos fatos ordinários ganham, de algum modo, a aparência de lendas e, ao contrário, desventuras podem se tornar contos de fadas. Quanto aos nomes, o que é importante para mim é recorrer a referências literárias, como fiz também em *As maravilhas*. Nos nomes que dou aos meus personagens, sempre procuro um talismã, um amuleto da sorte. Penso em Gelsomina, em *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014), e em *Feliz como Lázaro* aqui. Acho que cada nome ecoa o mundo ao qual pertence, um pano de fundo, e isso é importante. Quando escolhemos o nome de uma criança, fazemos a mesma coisa. Não chamaríamos alguém pelo nome de uma pessoa de quem não gostamos. É exatamente isso.

- **Quando falamos dos mestres do cinema italiano, geralmente citamos diretores de ficção. Mas a Itália tem uma forte tradição documental. Seus filmes são muito realistas, eu quase diria no limite do documentário. Você pode falar sobre isso? Você usa conscientemente o documentário como linguagem?**

Era meu sonho fazer documentários, mas sou tímida demais! Comecei fazendo documentários, mas havia muito conflito dentro de mim — eu nunca conseguiria filmar pessoas na vida real e quase crucificá-las em suas próprias vidas. Achei que a melhor maneira de fazer filmes seria oferecer a alguém o presente de fingir viver outra vida. No caso deste filme, por exemplo, aqueles são os verdadeiros camponeses e agricultores de Inviolata. Claro que hoje eles vivem em pequenas famílias, com um ou dois filhos, um único trator e seus campos; já não fazem parte da comunidade rural que se vê no filme. Ainda assim, estão encenando outra coisa, permanecendo agricultores como são. Mesmo assim, eu jamais roubaria a imagem de alguém. Pedimos permissão para todas as imagens que captamos, e cada plano é preparado e ensaiado, apesar de poder parecer improvisado. Esse é o meu modo de ser como ser humano, antes mesmo de ser diretora. É como uma grande ficção baseada

numa rede de realidade — e essa realidade se baseia no fato de que, por exemplo, plantamos o tabaco que aparece naquelas enormes plantações. Trouxemos os animais, alimentamos, regamos as plantas. Há uma postura documental, uma abordagem documental na equipe, e não exatamente no filme.

- **É possível sentir um pano de fundo religioso nos seus três filmes, até mesmo no seu primeiro curta.**

E eu nunca fui à igreja sequer uma vez! Deviam erguer um monumento para mim.

- **Então qual é a sua relação pessoal com a religião? Ou é o fato de ser italiana que acaba influenciando você?**

Não venho de uma família religiosa, nem sequer fui batizada, e antes de *Corpo celeste* (2011) nunca tinha entrado numa igreja. Mas venho de um país católico e, de algum modo, sou profundamente religiosa. Minha religião é uma religião pré-histórica, anterior a todas as outras religiões e a tudo o que já contamos uns aos outros. Antes da religião dos belos trajes, das tradições, da guerra e dos abusos. É uma religião feita de seres humanos. Meu primeiro longa, *Corpo celeste*, nasceu de um desejo de ver; por isso entrei na Igreja, e em particular na catequese, movida por curiosidade para entender como se ensina a religião. Como se ensina? Fui a uma aula de catecismo para observar. Neste filme há muitas referências católicas, simplesmente porque as pessoas de Inviolata são católicas. A religião é uma das ferramentas que a marquesa usa para manter as pessoas na ignorância. Por um lado, ela é cúmplice dos crimes da marquesa; por outro, tem uma dimensão mais simples e funciona como um relato sagrado. É isso que ouvimos no conto de Antonia sobre São Francisco.

- **O quão difícil foi escalar Lázaro?**

Achei que você fosse perguntar o quão difícil foi escalar o lobo! Porque isso foi o mais difícil. Encontramos o lobo na França. É

um lobo francês. Foi difícil encontrar Lázaro porque não sabíamos como imaginá-lo. Confesso que não o imaginava tão bonito. Eu conhecia sua qualidade interior, essa luz que ele precisava ter, mas não era algo fácil de escalar. E isso é difícil de explicar — como dizer “vamos abrir um teste para pessoas luminosas”?! Então começamos procurando um garoto entre 16 e 20 anos. Era importante que ele fosse jovem. Depois de um tempo, percebemos que Lázaro jamais iria a uma audição, porque ele é Lázaro — e, se tivesse essa qualidade, nunca iria a um teste. Nesse momento, a diretora de elenco e eu nos sentimos muito mal, porque sabíamos que não podíamos simplesmente sair pelas ruas convidando pessoas para atuar; isso só acontece nos filmes. Mas acabamos indo às escolas. Batíamos à porta das salas de aula, espiávamos, dizíamos “olá” e olhávamos ao redor, tentando encontrá-lo. Um dia, Chiara olhou e viu Adriano [Tardiolo]; havia algo em sua atitude que a convenceu de que era ele.

O problema foi que, quando pedimos que participasse do filme, ele educadamente respondeu: “não, obrigado”. Admitiu: “não sei se conseguiria fazer isso, porque não sei que tipo de trabalho é”. Foi então que começou um período terrível para mim, porque eu é que passei a ser testada por ele. Ensaíamos o filme inteiro, do começo ao fim, com ele, para que pudesse entender o que estávamos procurando. Por mais de um mês, trabalhamos com Adriano, na esperança — mas sem a certeza — de que ele aceitaria. No final, fui eu quem passou no teste. Ele me escalou.

Mas isso foi uma lição muito importante, porque nosso trabalho costuma ser superestimado. Achemos que, sempre que perguntamos a alguém “você gostaria de estar em um filme?”, a resposta será imediatamente “sim!”. Essa experiência me colocou no meu devido lugar e mostrou que não temos o poder que acreditamos ter por trabalhar com cinema. Foi um grande choque de realidade e me posicionou corretamente para fazer o filme.

- **Você pode falar um pouco sobre a abordagem visual, a decisão de usar 16mm, que intensifica tanto o aspecto mágico quanto**

o realismo do filme?

Admito que sou uma pessoa fiel. Se alguém é fiel a mim, eu nunca o abandono. E a película nunca me decepcionou. Nunca me decepcionou nem me causou problemas, então não tenho motivo para migrar para o digital. Acho que é uma tecnologia muito poderosa, bela, concreta e confiável. Funciona maravilhosamente porque é mecânica e concreta, no sentido de que, no fim do dia, você tem seus rolos, seus *dailies* para rever — é uma tecnologia viva.

Acredito profundamente na imagem porque ela é capaz de reunir muitas coisas que, na vida cotidiana, estão separadas. A vida separa; a imagem une. Uma imagem mantém tudo junto numa forma que você não consegue controlar. Ela tem vida própria, é independente. Ela tem voz no processo cinematográfico.

É realmente um trio — nós, os cineastas, os atores e a imagem.



Evocação de uma linguagem comum: entrevista com Alice Rohrwacher¹

DANIELLA SHREIR

A cineasta italiana fala sobre comunidade, verossimilhança e seu filme mais recente, *Feliz como Lázaro* (Lazzaro Felice, 2018).

A sensação de claustrofobia, de um mundo pequeno demais, domina os três filmes de Alice Rohrwacher. Essas obras, cada uma situada numa Itália rural transbordante de crianças e animais, questionam a forma como as comunidades — incluindo a família — são organizadas. Em *Corpo celeste* (2011), o setor juvenil de uma igreja católica oferece a uma menina músicas disco e coreografias como alternativa à sua família pobre e monoparental; em *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014), um encontro fortuito com uma equipe de televisão desperta numa jovem o desejo de uma magia além da rotina da fábrica de mel que sua família numerosa administra. Em *Feliz como Lázaro*, porém, uma alternativa é imposta a uma comunidade que nunca soube que outra possibilidade existia.

Feliz como Lázaro se baseia na história de uma família aristocrática que ainda obrigava camponeses não remunerados a produzir tabaco para ela muito depois do fim do sistema de parceria agrícola. Ambientado numa aldeia chamada Inviolata, os camponeses do filme formam uma grande família — tão grande que eles não sabem como são parentes entre si; sabem apenas que todos compartilham a mesma avó. E então

1 Publicado originalmente em *Bomb Magazine*, 14 de Dezembro de 2018. Disponível online: <https://bombmagazine.org/articles/2018/12/14/evocation-of-a-common-language-alice-rohrwacher-interviewed/> Tradução de Ana Moraes

há Lázaro, um jovem tão inocente que acaba explorado por sua comunidade de servos. Prestativo, ele faz os trabalhos que os outros se recusam a fazer e vira alvo das piadas. Mais curiosamente, à medida que a trama avança, os que estão ao seu redor continuam envelhecendo, mas Lázaro permanece numa juventude aparentemente perpétua.

- **Você já disse antes que todos os seus filmes começaram com uma única imagem, e não com um personagem ou uma história. Foi assim também com este filme?**

Sim, foi a imagem dos camponeses de Inviolata atravessando o rio raso, que corta o filme em duas partes. Era a imagem de migrantes internos, uma imagem que vejo todos os dias ao meu redor, de pessoas atravessando o mar. Eu sabia que queria contar a história do antes e do depois de uma migração interna em massa. Depois veio a imagem frontal de Lázaro — esse close direto, de frente, nele. Eu não queria uma imagem que tentasse estudar a psicologia dele; eu queria uma imagem alinhada ao sentido clássico da imagem, que olha para algo diante de nós. É como se estivéssemos olhando no espelho.

- **Embora Lázaro seja o personagem central, não vemos o que ele vê. Nós o vemos pelos olhos dos outros. No plano de abertura do filme, ele é filmado de cima, olhando para algo ao longe.**

Isso é muito importante. Aconteceu algo no cinema em que parece que, em todo filme, precisamos ver com os olhos do protagonista para sentir empatia por ele. Isso aparece muito no filme de formação. Em vez disso, eu queria transmitir a sensação de um mundo olhando para alguém.

- **O que é curioso em Lázaro é que é uma história *anti-coming-of-age*: ele é o único que não envelhece à medida que se passam uns vinte anos.**

Acho que outro elemento muito gasto na narrativa é a ideia de que algo precisa mudar ao longo do filme. Quando você está es-

crevendo um filme, os financiadores perguntam que mudanças o personagem atravessa até o final. Na minha cabeça, a mudança não acontece assim. Então eu digo a eles: “Não, meus filmes são sobre o mundo mudando em torno do personagem.” Meus protagonistas são como a agulha do gramofone — a parte que permite que o disco gire ao redor dela. Por meio de Lázaro, você vê que, mesmo que o mundo ao seu redor tenha ficado mais rico e moderno, ele continua essencialmente o mesmo. A passagem do campo isolado para a cidade não fez diferença. As pessoas que estavam à margem continuaram à margem; os manipuladores continuaram a manipular. A única coisa que mudou é que antes a bondade era útil. Não era celebrada, mas era útil. Agora, nos tempos modernos, ela nem sequer é útil. Tornou-se suspeita.

- **Há uma cena brilhante em que eles dublam, mexendo os lábios, um artigo de jornal sobre “O Grande Golpe” de que foram vítimas. Mas eles ainda tratam os antigos donos com honoríficos, levam presentes que não podem pagar e se curvam diante de um retrato agora maculado. Eles não conseguem imaginar a vida sem uma hierarquia.**

O problema é que as pessoas que realmente não têm nada são impedidas de imaginar uma vida em que poderiam ter alguma coisa. Então essas posições sempre existirão. Mas isso é apenas uma parte da história do filme; há também a história de uma comunidade, de inocência, do que é sagrado, do que é milagroso.

- **Você pode falar mais sobre essa noção de comunidade?**

Estou prestes a completar trinta e sete anos e, quando eu era muito pequena, vi um pouco desse mundo que o filme captura — e não acho que ele fosse melhor. Não há nostalgia em mim nem no filme; isso é muito importante. Como mulher, eu sei que as coisas estão melhores do que estavam há cinquenta anos. Mas acho que o que sinto falta de antes é o senso de comunidade. Não, “comunidade” é uma palavra nostálgica e bucólica demais. Eu chamaria de uma linguagem comum. É o modo como os camponeses respiram

juntos no filme. O que eu sinto falta hoje é que não posso contar com o fato de ter uma linguagem comum com alguém. E não é para dizer que deveríamos voltar, mas eu quero que a gente se lembre disso. Acho que um diretor é como alguém que limpa depois de um show, olhando os objetos que as pessoas deixaram nas poltronas e decidindo se foram deixados por acidente ou jogados fora de propósito. E há coisas que acho que devem ser descartadas, das quais eu devo me afastar — e outras que eu quero recuperar.

- **Adoro essa imagem de detritos úteis e inúteis. Mas seria clichê descrever sua equipe de filmagem como algo como uma comunidade ou uma família? Muitas pessoas perguntam sobre trabalhar com sua irmã, Alba, mas você também usou muitos dos mesmos atores ao longo dos seus filmes, assim como o mesmo produtor, Carlo Cresto-Dina, e a diretora de fotografia, Hélène Louvart.**

Sim, e essa é uma comunidade que eu quero manter unida. Sempre há algumas mudanças por causa das restrições de tempo individuais. Esta foi a primeira vez, por exemplo, que trabalhei com a incrível montadora Nelly Quettier, então não é uma comunidade fechada. Mas é bonito compartilhar um processo com um grupo de pessoas, porque você tem um chão, uma base, e a cada vez todo mundo quer se exigir mais do que da vez anterior. E é uma base que nos permite comunicar, ajudar e questionar uns aos outros. É bonito imaginar uma carreira longa trabalhando com as mesmas pessoas.

- **Eu adoro o trabalho da Louvart. Você pode descrever como negocia a imagem com ela?**

Temos um jeito muito especial de trabalhar. Nosso trabalho é sobre procurar a vida a partir de uma posição interna, e não externa. Mesmo quando existem imagens simbólicas, elas nunca vêm de cima — vêm do chão. As imagens são terrenas, o que permite que elas cresçam. O filme todo é sensual para mim, mesmo que não haja uma declaração de sexualidade em nenhum personagem. Acho que existe um elemento *pudico* que é um elemento histórico.

Não é modéstia, não é vergonha — é *pudore*; está entre todas essas coisas. Então tentamos fazer um filme sensual usando a sensualidade das imagens sem falar de sexo ou de sensualidade de modo direto, porque isso não nos interessava. O que nos interessava era fazer um filme sobre uma época e um tipo de sociedade em que essas trocas eram secretas.

- **Você usou a mesma tecnologia em todas as vezes?**

Sim, o Super 16 mm é uma grande parte do nosso trabalho. É uma tecnologia que você nunca controla completamente; é algo que você precisa seduzir com a luz. Há muitas coisas que fazemos para seduzir esse material incrível. É como um relacionamento. Você sempre pede a esse material: “Por favor, faça o que eu quero”, mas ele nunca faz. E, por isso, eu amo trabalhar em relação — com materiais e com pessoas. É melhor do que trabalhar sozinha.

Outra coisa que eu adoro no filme (película) é que você é obrigado a fazer o filme enquanto filma. No digital, você pode dizer: “Eu conserto isso ou aquilo depois.” Eu acho esse modo de trabalhar perigoso. Quando Lázaro cai da montanha, você tem aquele plano longo. Nós tivemos que encontrar um jeito de fazer isso durante a filmagem; é um exercício brilhante, que permite um tipo particular de pensamento.

- **Eu li que você fez todo o mel de *As maravilhas* e que plantou todas as folhas de tabaco de *Lázaro* com anos de antecedência.**

(*risos*)

Isso não é por algum motivo abstrato. Quando estamos preparando um filme, tudo parece tão difícil que, se você tem um chão sólido, você se sente mais livre. Se cultivamos as plantas e alimentamos os animais de verdade, então sabemos que esse elemento é verdadeiro. Isso significa que você está realmente livre para fazer o que quiser. É como ter uma rede de proteção. Precisamos saber que o chão é sólido, que as coisas são verdadeiras, porque a própria

narrativa é um conto de fadas. Para contar um conto de fadas, você precisa de alguma realidade.

- **Então é uma questão de equilíbrio?**

Sim.

- **Os animais têm um papel importante em todos os seus filmes: gatos, abelhas, galinhas, lobos. Você usou abelhas reais em *As maravilhas* e um lobo em *Lázaro*, quando muitos teriam escolhido um cão parecido com lobo ou CGI. Com tanta conversa sobre o Antropoceno, é uma decisão política não substituir animais por alternativas fabricadas?**

Na primeira parte de *Lázaro*, há esses animais espalhados por Inviolata. Era muito importante que usássemos animais livres, acostumados ao lugar. Então nós os levamos para lá quando eram bem pequenos, e foi ali que cresceram, em Inviolata. Eles faziam parte da paisagem porque aquela era a paisagem deles. Claro que, quando procurávamos um lobo, foi difícil, porque no começo tentamos com um lobo falso, um cachorro, mas esse cachorro não faz nada, ele só está ali. Nós queríamos uma presença verdadeira. Se você trabalha com um cachorro e pede para ele ser agressivo, então você vai pensar que é um lobo. Mas o lobo no filme não é agressivo; ele apenas está presente; ele cheira Lázaro e anda ao redor. Então encontramos um lobo cem por cento real, e foi muito bonito e muito difícil filmar. Muitas vezes, quando você filma animais, você esvazia completamente o set, filma a cena e vai embora. Nós queríamos colocar o lobo em relação com os seres humanos, então, quando fizemos a panorâmica de Lázaro e do lobo em continuidade, foi muito difícil porque todo mundo estava com medo. Mas acho ótimo trabalhar com um pouco de medo, porque isso deixa as pessoas muito concentradas. A equipe inteira ficou em silêncio. Isso, na verdade, espelha a cena final do filme, o assalto à mão armada. Todos estavam silenciosos e sensíveis do mesmo modo.



Das margens: os adolescentes liminares de Alice Rohrwacher¹

SILVIA ANGELI

Mas também é possível habitar o *limen*, o lugar entre realidades, um intervalo “entre e no meio” de universos de sentido que constroem a vida social e as pessoas de modos distintos, um interstício a partir do qual se pode assumir, com maior clareza, uma posição crítica diante de diferentes estruturas.

(MARÍA LUGONES, 2003: 59)

Introdução

“A adolescência é um momento extraordinariamente interessante [...] Particularmente hoje, porque é uma idade encurtada, dilacerada, cujos limites estão cada vez mais borrados [...]. Acredito que seja um mundo a ser protegido, hoje mais do que nunca” (Apicella, 2011).² As palavras de Alice Rohrwacher, proferidas em uma entrevista por ocasião do lançamento de seu primeiro longa-metragem, *Corpo celeste* (2011a), evidenciam a importância que sua obra atribui à adolescência. Até o momento, os adolescentes estiveram no centro de suas três narra-

1 Publicado originalmente em Journal of Italian Cinema & Media Studies, 8:3, pp. 339-356. Tradução de Julio Bezerra.

2 A menos que indicado de outra forma, todas as traduções do italiano original são de minha autoria.

tivas de formação: *Corpo celeste*; o aclamado *As maravilhas* (Le meraviglie, 2014); e *Feliz como Lázaro* (Lazzaro felice, 2018). Por meio de seus protagonistas adolescentes, a diretora elabora uma crítica à Itália contemporânea, um país simultaneamente afetado por problemas seculares e por desafios novos, emergentes e em constante transformação.

Mostrar as falhas da sociedade através do olhar de uma criança é um tropo recorrente no cinema, particularmente na Itália. De fato, o uso de uma personagem infantil como “focalizadora moral” (Hipkins, 2014: 3) é um recurso narrativo frequentemente adotado pelos mestres do neorealismo italiano. *I bambini ci guardano* (*As Crianças nos Observam*, 1943), *Sciuscià* (*Vítimas da Tormenta*, 1946) e *Ladri di biciclette* (*Ladrões de Bicicleta*, 1948), de Vittorio De Sica, assim como *Roma città aperta* (*Roma, Cidade Aberta*, 1945), *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (*Alemanha, Ano Zero*, 1947), de Roberto Rossellini, apresentam todos um “emprego estratégico de uma personagem infantil para provocar uma reflexão sobre as falhas do comportamento adulto em um contexto social mais amplo” (O’Healy, 1999: 121).

Rohrwacher emprega de modo semelhante esse tropo para atingir seu objetivo. Contudo, seus protagonistas não são apenas crianças: são adolescentes.³ Trata-se de uma distinção importante, considerando que “existem registros emocionais, culturais e fílmicos distintos em jogo na abordagem cinematográfica da adolescência, o que a diferencia das representações fílmicas da infância” (Maguire e Randall, 2018: 6). Essas distinções são abordadas por Carolina Rocha e Georgia Seminet, que sugerem que — embora “crianças pré-adolescentes sejam muito mais frequentemente escaladas em narrativas fílmicas construídas em torno da memória histórica e do trauma” (2012: 4) — os adolescentes, caracterizados por “rebeldia contra a autoridade adulta, perda da inocência, despertar sexual e comportamento autoconsciente”, representam “veículos ideais por meio dos quais se dirige uma crítica mordaz aos adultos e à sociedade adulta” (2012: 5).

3 Embora as conceitualizações e definições de adolescência variem amplamente, para os fins deste artigo levo em consideração a distinção formulada pela Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos da Criança, que define criança como o indivíduo de 0 a 18 anos e adolescente como o indivíduo de 10 a 19 anos (UNICEF).

Eu argumentaria, contudo, que, para Rohrwacher, as personagens adolescentes representam mais do que um meio de veicular sua avaliação das falhas da sociedade adulta contemporânea. Como demonstra a citação que abre esta seção, parece haver uma injunção moral que orienta o uso de protagonistas adolescentes em sua obra: para Rohrwacher, o mundo da adolescência é um mundo a ser protegido e preservado em razão de sua complexidade e fragilidade inerentes. Definida como “[u]m período de autoanálise e autoavaliação exploratórias, que idealmente culmina no estabelecimento de um senso de si ou identidade coeso e integrador”, a adolescência “envolve a exploração e o teste de ideias, crenças e comportamentos alternativos, marcando esse período como um momento tanto de mudança dramática quanto de incerteza” (Allison e Schultz, 2001: 509). É precisamente essa fase de incerteza e ambiguidade, caracterizada por limites borrados e porosos, que atrai a diretora, que admite abertamente: “Gosto muito de personagens e períodos de transição” (Iannone, 2015: 12).

Essa colocação biológica, social e cultural precária tem sido frequentemente descrita como “liminar”. Trata-se de um conceito particularmente adequado para descrever adolescentes que, como nos lembra Catherine Driscoll, são figuras inerentemente liminares, pois se encontram “encalhadas entre categorias, funções e significados” (2011: 112). Isso é certamente verdadeiro para Marta, de *Corpo celeste*; para Gelsomina, de *As maravilhas*; e para o personagem-título de *Feliz como Lázaro* — todos eles lutam para encontrar seu lugar tanto no interior da família quanto na comunidade mais ampla.

Rohrwacher intensifica as liminaridades inerentes a essas personagens ao (des)colocá-las, física e metaforicamente, nas margens da sociedade. Elas residem em áreas rurais ou nas periferias de grandes cidades; vivenciam — ou correm o risco de vivenciar — deslocamentos; e não estão integradas a seus meios sociais. Ainda assim, sua colocação fora da esfera do poder lhes permite não apenas revelar suas falhas, mas também identificar comportamentos alternativos que se opõem à ideologia dominante em seus ambientes sociais. Desse modo, Rohrwacher transforma seus protagonistas em figuras moralmente redentoras, função que a diretora enfatiza ao lhes atribuir traços cristológicos e hagiográficos: além de sua condição de outsiders, eles são generosos, compassivos e indulgentes,

demonstrando propensão a servir aos outros e a se sacrificar (Kozlovich, 2004). A diretora reforça essa comparação por meio do uso de símbolos religiosos, iconografia e citações, particularmente no caso de Lázaro.

O artigo organiza-se em três seções. A primeira oferece um panorama dos três filmes de Rohrwacher, situando-os tanto no panorama cinematográfico contemporâneo quanto na tradição fílmica italiana, além de destacar elementos de ruptura e continuidade. Na segunda seção, considero a noção de liminaridade conforme formulada pelos antropólogos Arnold van Gennep (2004) e Victor Turner (1967, 1991), e examino como ela é intensificada pela marginalidade física e social das personagens. Um conceito ligeiramente distinto da liminaridade, a marginalidade é definida como “a posição de pessoas nas bordas, impedindo seu acesso a recursos e oportunidades, à liberdade de escolha e ao desenvolvimento de capacidades pessoais” (von Braun e Gatzweiler, 2014: 3). Nesta seção, reflito também sobre o conceito de potencialidade, já embutido na noção de liminaridade. De fato, se, por um lado, a condição social e geográfica marginal das personagens afeta sua relação com o poder, colocando-as em clara desvantagem, por outro, sua liminaridade inerente abre um espaço para a reavaliação e a reconfiguração dessas relações e de suas interações sociais mais amplas. Como observam Anne E. Hardcastle et al., “por estar situada fora da sociedade, a condição liminar oferece a possibilidade de novos insights, que implicam tanto crítica quanto oportunidade de crescimento” (2009: 4). Por fim, a terceira seção examina o modo como Rohrwacher enfatiza a função moral e socialmente redentora de seus protagonistas ao associá-los a Jesus e aos santos, bem como a outros símbolos católicos e narrativas religiosas. Isso é particularmente evidente no caso de Lázaro, que é reiteradamente vinculado a figuras e narrativas religiosas como São Francisco de Assis e Davi contra Golias, que Clodagh Brook (2017) identifica como cruciais para a construção do cimento religioso da identidade italiana. O artigo enfatiza ainda o estilo dos filmes, com atenção especial ao uso expressivo da luz e às posições e movimentos de câmera — resultado da frutífera colaboração da diretora com a diretora de fotografia francesa Hélène Louvart.

Os filmes de Alice Rohrwacher

Antes de seu reconhecimento público com *Corpo celeste* em 2011, Rohrwacher teve relativamente pouco contato com o mundo do cinema. Como ela mesma relata em uma entrevista: “Tive uma infância rural [...] Não tínhamos televisão e não havia cinema onde eu cresci. Eu sequer sabia o que era cinema e só o descobri quando fui para a universidade” (Ratner, 2011: 44). O produtor Carlo Cresto-Dina foi o primeiro a convidá-la para colaborar em seu projeto *Checosamanca* (Bellosi et al., 2006), ao lado de outros nove jovens cineastas italianos, e posteriormente a escrever o roteiro de *Corpo celeste*, filme que ela acabou também dirigindo (Betteni Barnes, 2011).

Corpo celeste conta a história de Marta, uma menina de 13 anos que acaba de retornar ao seu local de nascimento, Reggio Calabria, no sul da Itália, após passar dez anos na Suíça. Para facilitar sua transição e melhor integrá-la à comunidade fechada em que vive, seus parentes a incentivam a frequentar aulas de catecismo em preparação para a crisma. No entanto, o que Marta descobre — e nós, através de seus olhos — é um mundo católico marcado pela corrupção, pela apatia, pela obsessão com a cultura televisiva e pela ausência de uma fé religiosa genuína. Cada vez mais desiludida, Marta acaba fugindo no dia de sua confirmação.

Corpo celeste foi seguido por *As maravilhas*. Ambientado em uma fazenda de apicultura em uma área rural entre o Lácio, a Toscana e a Úmbria, o filme acompanha Gelsomina, uma jovem de 14 anos. A mais velha de quatro irmãs, Gelsomina é uma adolescente responsável, frequentemente encarregada de cuidar das irmãs mais novas e da casa. Seu pai, Wolfgang, é um idealista que acredita firmemente na autossuficiência e resiste à introdução de novas tecnologias na fazenda. Ao longo do filme, a relação entre pai e filha é colocada à prova quando Gelsomina passa a desafiar abertamente suas convicções. Em especial, ela decide participar do concurso televisivo *As maravilhas do Campo*, um programa kitsch que fetichiza o trabalho de agricultores, pastores e artesãos locais, fantasiando-os de etruscos e oferecendo um prêmio substancial ao vencedor. Embora inicialmente fascinada pelo glamour do programa — um mundo muito distante do seu —, Gelsomina logo percebe a superficialidade dessa operação midiática.

Por fim, o trabalho mais recente de Rohrwacher, *Feliz como Lázaro*, baseia-se em um caso real ocorrido na Itália nos anos 1990: apesar de

a parceria agrícola ter sido abolida em 1982, uma aristocrata enganou 54 trabalhadores, mantendo-os em sua terra sem praticamente nenhuma remuneração (Bianchi, 2018). Ambientado no vilarejo fictício — e ironicamente chamado — de L’Inviolata (“A Intocada”), o filme gira em torno da figura de Lázaro, um jovem ingênuo e trabalhador. Embora a marquesa explore os meeiros e os mantenha em um estado de quase escravidão, estes, por sua vez, exploram Lázaro, sobrecarregando-o com as tarefas mais árduas e extenuantes. Sua única aliada e protetora é Antonia, uma jovem mãe que frequentemente o socorre quando as brincadeiras dos outros passam dos limites.

Na metade do filme, a narrativa assume um tom quase fantástico ou onírico quando Lázaro cai de um penhasco, mas não morre. Em vez disso, desperta vinte anos depois e descobre que o engano da marquesa foi revelado e que a comunidade se dispersou. Deixando L’Inviolata para trás, Lázaro reencontra Antonia e sua família, agora vivendo na periferia de uma grande cidade. Filme densamente estratificado e rico em simbolismo, *Feliz como Lázaro* foi descrito de diversas maneiras como “neorrealismo mágico” (Andrew, 2018; Romney, 2019), “uma fábula ambiciosa” (Balsom, 2019), “uma crítica social contemporânea” (Lodge, 2018) e “uma alegoria nacional” (Brady, 2019), com Scott (2018b) concluindo que o filme “transcende todas as categorias e convenções e revela algo sobre a tragédia da vida moderna que parece quase indizivelmente antigo”.

Com o tempo, a obra de Rohrwacher recebeu amplo reconhecimento crítico. Ela é uma queridinha dos festivais: *As maravilhas* venceu o Grande Prêmio em Cannes em 2014, e *Feliz como Lázaro* recebeu o prêmio de Melhor Roteiro em Cannes em 2018. Entre seus admiradores estão cineastas norte-americanos como Sofia Coppola e Martin Scorsese, este último atuando inclusive como produtor executivo de *Feliz como Lázaro*. Comparações também foram feitas entre seus filmes e o trabalho de mestres do cinema italiano: críticos relacionaram sua atenção às parcelas mais periféricas e desprovidas de poder da sociedade italiana aos filmes de Ermanno Olmi e de Paolo e Vittorio Taviani (Andrew, 2018; Lodge, 2018; Romney, 2019), enquanto sua inclinação para o lirismo, os saltos temporais e as atmosferas oníricas e fantásticas evocou analogias com as obras de Pier Paolo Pasolini (Ebiri, 2018; Rom-

ney, 2019), Federico Fellini (Murillo, 2018; Romney, 2019) e Vittorio De Sica (Concannon, 2019).

No entanto, como observa Scott (2018a), “Rohrwacher não recorre a essa tradição para vender uma nostalgia pitoresca ou uma piedade política. Ela se vale do passado (dialogando com a literatura e o folclore, além do cinema) para interrogar as condições do presente e as possibilidades do futuro”. Essa interrogação tem múltiplos alvos críticos — desde a decadência moral do mundo da religião institucionalizada até a televisão de reality show e o que Danielle Hipkins chama de “cultura da *velina*” (2012: 177), passando por mecanismos mais profundamente enraizados de exploração social e desigualdade, apresentados como as raízes das injustiças contemporâneas. Embora isso não seja uma característica exclusiva da obra de Rohrwacher, seus filmes conseguem resultados particularmente potentes e singulares. Especificamente, como argumentarei nas seções seguintes, o uso de personagens adolescentes como veículos dessa crítica torna seu cinema especialmente eficaz.⁴

Liminaridade e marginalidade

Como mencionado na introdução, a adolescência é uma fase particularmente complexa e delicada do desenvolvimento humano, um espaço biológico e social de transição cujas fronteiras se caracterizam pela porosidade e pela permeabilidade. Nem crianças nem adultos, os adolescentes estão simultaneamente próximos e distantes de ambos os mundos, desejosos de assumir novas identidades sem necessariamente abdicar das anteriores. Fundamentalmente esquivos, os adolescentes resistem a uma categorização social precisa e definitiva, em favor de uma colocação mais flexível e até ambígua. David Sibley explica isso da seguinte forma:

“A fronteira que separa criança e adulto é decididamente difusa.

4 Nesse sentido, vale destacar que os filmes de Rohrwacher diferem consideravelmente do cinema juvenil italiano dominante, exemplificado sobretudo pelo que Bonifazio (2016: 1) denomina os “filmes de Moccia”, isto é, obras baseadas nos populares romances de formação de Federico Moccia. A representação da adolescência em Rohrwacher, ao contrário, aproxima-se mais de um corpus crescente de filmes como *Cuori puri* (*Pure Hearts*, 2017), *Fiore* (*Flower*, 2017) e *La paranza dei bambini* (*Piranhas*, 2019), que igualmente se dedicam à representação de adolescentes social e geograficamente marginalizados.

A adolescência é uma zona ambígua dentro da qual a fronteira criança/adulto pode ser posicionada de maneiras diversas, dependendo de quem faz a categorização. Assim, os adolescentes têm o acesso negado ao mundo adulto, mas tentam se distanciar do mundo infantil. Ao mesmo tempo, mantêm alguns vínculos com a infância. Os adolescentes podem parecer ameaçadores aos adultos porque transgridem a fronteira criança/adulto e surgem como figuras discrepantes em espaços ‘adultos’.” (1995: 34–35)

Essa posição precária, por vezes ameaçadora, é frequentemente descrita como “liminar”. Embora o adjetivo “liminar” tenha sido utilizado pela primeira vez em um estudo psicológico em 1884, a noção de liminaridade (palavra que significa “limiar” em latim) foi popularizada pelos antropólogos Arnold van Gennep e Victor Turner. Em particular, desenvolvendo o trabalho de van Gennep, Turner elaborou sua própria definição de liminaridade — tema que passou a caracterizar toda a sua obra. Em *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*, ele escreve:

“Os atributos da liminaridade ou das *personae* liminares (‘pessoas do limiar’) são necessariamente ambíguos, pois essa condição e essas pessoas escapam ou deslizam pelas redes de classificações que normalmente localizam estados e posições no espaço cultural. As entidades liminares não estão nem aqui nem ali; estão entre e no meio das posições atribuídas e organizadas pela lei, pelo costume, pela convenção e pelo cerimonial.” (1991: 95, ênfase no original)

Marta, Gelsomina e Lázaro estão claramente “entre e no meio” da infância e da vida adulta. Se, por um lado, conservam qualidades infantis como ludicidade, ingenuidade e impulsividade, por outro, demonstram forte independência e autossuficiência. Marta é frequentemente deixada à própria sorte e cuida de si mesma enquanto sua mãe solteira trabalha longas jornadas na padaria; Gelsomina e Lázaro, por sua vez, assumem responsabilidades muito além de sua idade, ajudando suas famílias no trabalho do campo e na administração da casa.

Essa liminaridade inerente é ainda intensificada por sua marginalidade geográfica e social: fisicamente situados em áreas rurais remotas ou nas periferias de uma expansão urbana irreconhecível, eles são vistos como párias, inclusive dentro de suas próprias comunidades. Embora liminaridade e marginalidade sejam frequentemente usadas como sinô-

nimos, é crucial estabelecer aqui uma distinção clara entre ambas. Segundo Zoe Kinsley:

“Enquanto ‘marginalidade’ é frequentemente usada para designar uma condição periférica e distante de algum tipo de ‘centro’ — sendo, portanto, comumente aplicada a grupos percebidos como afastados das preocupações de uma ideologia cultural dominante —, a liminaridade dirige nossa atenção para a região do limiar entre espaços, pressupondo sempre a existência de um segundo território do outro lado da fronteira.” (2007: 41–42)

Além disso, a arginalidade costuma ser apresentada como resultado de circunstâncias externas desfavoráveis impostas ao indivíduo, mais do que como uma escolha ativa, enquanto a liminaridade está associada a um certo grau de liberdade e agência. Nas palavras de Chew, “enquanto a ‘marginalidade’ geralmente significa que alguém é ‘colocado ali’ e atua como um agente ‘passivo’, a liminaridade é uma posição mais ‘ativa’ e tem um ‘direito de estar ali’” (2009: 58).

Nas ciências sociais, a marginalidade é geralmente estudada em relação a dois eixos: o social e o espacial (von Braun e Gatzweiler, 2014: 3). Essas dimensões físicas e sociais aparecem indissociáveis na obra de Rohrwacher. De fato, seus protagonistas não apenas vivem fora dos centros de produção cultural e econômica, como também apresentam sinais claros de deslocamento. Esse sentimento de deslocamento afeta não só os protagonistas e suas famílias — Marta, que retorna a Reggio Calabria após dez anos na Suíça; a família de Gelsomina, cujo sustento está constantemente ameaçado; e os meeiros que são obrigados a deixar L’Inviolata quando o engano da marquesa vem à tona —, mas também personagens secundários e outras linhas narrativas subordinadas (marginais).

Um bom exemplo é Martin, um garoto alemão problemático de 14 anos que a família de *As maravilhas* decide acolher para complementar a renda e obter mais um par de mãos na fazenda. Outra referência clara ao deslocamento aparece em *Feliz como Lázaro*, quando o protagonista, após sua “ressurreição” e enquanto procura seus antigos companheiros de trabalho, se depara com um grupo de imigrantes em busca de emprego em um campo na periferia da cidade. A desorientação e a vulnerabilidade desses personagens são evidentes, pois eles se tornam presas fáceis de opor-

tunistas inescrupulosos que exploram sua força de trabalho.

Retornando aos protagonistas, sua colocação marginal está indissociavelmente ligada à exclusão social. Marta vive na periferia de Reggio Calabria, uma cidade de médio porte no sul da Itália, conhecida sobretudo por seu litoral. Ao longo do filme, porém — com exceção do desfecho — Rohrwacher nos mostra o mar apenas à distância. Seu foco recai sobre a periferia: Marta passa seus dias vagando entre edifícios cinzentos e decadentes, rodovias, viadutos e aterros sanitários. Como observa Albanese, “Rohrwacher evita as áreas turísticas da cidade e constrói, em vez disso, uma representação cinematográfica que se apoia exclusivamente na periferia anônima da expansão urbana, caracterizada por edifícios inacabados, vias elevadas e pontes — o esqueleto da paisagem urbana pós-moderna” (2017: 230). De modo geral, a imagem de Reggio que emerge de *Corpo celeste* é a de uma cidade amplamente esquecida e deixada para trás, cujos habitantes lutam para sobreviver. Nesse ambiente, Marta é frequentemente relegada à margem, isolada até mesmo dentro de sua própria família. Sua diferença é visualmente marcada por sua baixa estatura (é menor que a maioria dos colegas), traços infantis, pele clara, cabelos claros e olhos azuis. Nas raras ocasiões em que interage com professores ou colegas, sua condição de estrangeira é comentada. Por sua vez, Marta se distancia ainda mais de seus colegas apáticos do catecismo ao demonstrar um interesse genuíno e atento pelo significado do sacramento da crisma. Aqui, Rohrwacher consegue transmitir a atitude e os sentimentos de Marta por meio do posicionamento e do movimento da câmera. Trabalhando de perto com Hélène Louvart — cujo trabalho “é claramente devedor da estética dos irmãos Dardenne” (van Hoeij, 2011) —, a diretora frequentemente posiciona a câmera atrás ou ao lado de Marta, alinhando-nos ao seu ponto de vista, enquanto o uso da câmera na mão, combinado com a granulação do 16 mm, cria uma sensação de intimidade e imediatismo.

Uma marginalidade semelhante caracteriza o cenário de *As Maravilhas*, ambientado em uma fazenda de apicultura no centro da Itália. Essa localização, somada à ênfase da diretora na relação dos personagens com a natureza, levou críticos a traçar analogias com o cinema de Olmi. No entanto, a representação da vida rural em Rohrwacher está longe de ser uma visão romantizada da rusticidade camponesa. A

vida no campo é tudo menos idílica: a família de Gelsomina luta para sobreviver, e seu sustento é ameaçado por diversos fatores, incluindo a caça ilegal, o uso de pesticidas, novas leis sanitárias para a produção de mel e produtores de TV interessados em transformar sua vida cotidiana em espetáculo consumível. Assim como Marta, Gelsomina começa a dar seus primeiros passos tímidos para fora do controle familiar, especialmente das visões e princípios rígidos de seu pai, Wolfgang. Contudo, Wolfgang frustra repetidamente suas tentativas de negociar uma nova identidade, descartando de forma insensível suas sugestões para melhorar as condições de trabalho na fazenda e sua ideia de participar do concurso televisivo. Como observa Maria Garcia (2015: 27), “simbolicamente, *As Maravilhas* retrata o conflito inevitável, nas sociedades patriarcais, com a autoridade paterna e com os pais — ausentes, abusivos ou amorosos — cuja resolução molda nossa relação com o mundo em geral”. As tentativas de Gelsomina de alcançar sua autorrealização por meio de microatos de rebeldia acabam inevitavelmente por isolá-la dentro da própria família, à medida que se torna cada vez mais difícil para ela se relacionar tanto com os pais quanto com a irmã mais nova, Marinella, ainda plenamente criança.

Por fim, *Feliz como Lázaro* compartilha muitos elementos com seus dois predecessores. A primeira metade se passa em uma plantação de tabaco, enquanto a segunda retorna às periferias de uma grande área metropolitana, onde alguns dos meeiros expulsos de *L’Inviolata* passam a viver na miséria. O tema da exploração social atravessa todo o filme de forma ainda mais profunda do que nas obras anteriores de Rohrwacher. Em particular, a primeira parte do filme estabelece paralelos claros com *L’albero degli zoccoli* (*A Árvore dos Tamancos*, 1978), de Ermanno Olmi, que também se concentra em um grupo de camponeses explorados por seu proprietário. Lázaro e os demais meeiros vivem como pessoas do século XIX, com a marquesa e seu braço direito, Nicola, mantendo-os em condições servis. Eles mal usufruem dos frutos do próprio trabalho, quase inteiramente apropriados pela marquesa, e são privados de direitos básicos, como o acesso à educação ou mesmo a possibilidade de partir. Confrontada pelo filho, Tancredi, quanto ao tratamento dispensado aos trabalhadores, a marquesa limita-se a observar que eles, por sua vez, se aproveitam da natureza dócil de Lázaro, zombando dele e exigin-

do constantemente sua ajuda ou relegando-lhe as tarefas mais penosas. De maneira condescendente, ela conclui: “é uma cadeia que não pode ser interrompida”. A inelutabilidade que marca essa afirmação parece confirmada pelo fato de que as condições dos meeiros pouco melhoram após a libertação e a mudança para a cidade, onde sobrevivem por meio de fraudes e pequenos furtos. Aqui, a referência ao retrato pasoliniano da miséria urbana é evidente e, assim como Pasolini, Rohrwacher traça um paralelo entre pobreza material e riqueza espiritual — aqueles que vivem fora do conforto da sociedade capitalista são justamente os que podem oferecer uma alternativa moral à ideologia consumista. O salto temporal e espacial do filme — mais uma vez um aceno a obras como *Édipo Rei* (1967), de Pasolini, e *E venne un uomo* (*João XXIII*, 1965), de Olmi — reforça a noção de que, embora as estruturas sociais e as desigualdades possam mudar de forma, elas tendem a permanecer substancialmente inalteradas.

Liminaridade como potencialidade

No entanto, a colocação marginal dos protagonistas de Rohrwacher costuma ser o ponto de partida para uma exploração física e social. Impelidos ora pela curiosidade, ora pela necessidade, eles vagam e atravessam fronteiras entre periferias e centros urbanos, entre diferentes meios sociais e — ao menos no caso de Lázaro — entre dimensões temporais. Esse traço intensifica sua liminaridade. Novamente, nas palavras da diretora: “No fim das contas, é o ponto de vista dessas pessoas que atravessam as fronteiras. Elas estão numa encruzilhada, num transversal, num olhar ‘cortante’, ‘transversal’, que permite ver por dentro e por fora ao mesmo tempo” (Garcia, 2015: 29). A citação também aponta para outro elemento-chave que caracteriza os estados liminares: a potencialidade. Em *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, escrito em coautoria com sua esposa Edith, Turner observa: “Ficou claro para nós que a liminaridade não é apenas transição, mas também potencialidade; não apenas ‘o que vai ser’, mas também ‘o que pode vir a ser’” (Turner e Turner, 2011: 3, ênfase no original). De fato, quando faltam fronteiras rígidas, abre-se a oportunidade de atravessar para outros estados, lugares e condições. Como resume Robert T. Tally Jr., “aquilo que entendemos

por liminaridade está longe de ser o espaço fechado de um território delimitado: é, em si, um espaço intermediário de potencialidade” (2016: xi). A liminaridade, em suma, carrega um potencial transformador: quem opera em um estágio liminar pode conceber e implementar ideias novas. Mais uma vez, Turner:

“Essas áreas liminares de tempo e espaço [...] estão abertas ao jogo do pensamento, do sentimento e da vontade; nelas são gerados novos modelos, muitas vezes fantásticos, alguns dos quais podem ter força e plausibilidade suficientes para, eventualmente, substituir os modelos políticos e jurídicos sustentados pela força que controlam os centros da vida em curso de uma sociedade.”

(1991: VII)

Nesse sentido, a liminaridade torna-se “um reino de pura possibilidade do qual podem emergir configurações inéditas de ideias e relações” (Turner, 1967: 97). Isso se aplica com facilidade às personagens de Rohrwacher, que se encontram em estado liminar em virtude da idade, das circunstâncias (deslocadas ou sob risco de deslocamento) e da colocação espacial e social marginal. Essa condição ambígua e indeterminada lhes permite reenquadrar identidades e vínculos, questionando modelos pré-existent de comportamento ao mesmo tempo que imaginam e realizam outros. No limite, sua liminaridade inerente lhes permite ultrapassar a própria condição marginal: elas vagam, atravessam fronteiras e transbordam os limites que destino, biologia e fatores socialmente determinados lhes impuseram. A esse respeito, Tally observa:

“O *limen* sugere um espaço compreendido de modo mais explícito como um lugar de transgressividade, um ponto de entrada em outra zona. Diferentemente do espaço fechado ou do lugar que ganha forma por seus limites percebidos (*limites*), o espaço liminar ou o lugar do *limen* é um espaço de abertura, desdobramento ou devir.” (2016: xi, ênfase no original)

E conclui: “Poder-se-ia dizer que um programa político da liminaridade, se existisse, teria de envolver a transformação do *limes* em

limen” (2016: xi, ênfase no original). Esse “programa político da liminaridade” é claramente encenado nos finais dos três filmes, quando assistimos a uma transformação das personagens acompanhada por uma travessia de fronteiras — sejam elas geográficas, cronológicas ou até, de certo modo, corporais.

Em seu artigo sobre *Corpo celeste* e *As maravilhas*, Stefano Guerini Rocco fala, nesse sentido, de uma “dupla transição” da personagem e do ambiente — ou melhor, como ele formula: “a transição das personagens ‘através’ da transição do ambiente” (2018: 188), argumentando que a transformação interior das protagonistas espelha uma mudança no entorno. Embora isso seja verdadeiro, a transformação das personagens coincide, mais decisivamente, com a adoção de uma posição moral precisa: elas se alinham de modo inequívoco a outras figuras marginalizadas e se colocam em oposição clara à sociedade dominante. Afinal, ao longo dos filmes, Marta, Gelsomina e Lázaro estão não apenas “entre e no meio” da infância e da vida adulta, mas também entre posições ideológicas muito distintas — muitas vezes opostas.

Em *Corpo celeste*, Marta se depara com duas perspectivas sobre a perda de relevância da religião na sociedade contemporânea — e sobre o sentimento de abandono espiritual que daí decorre —, personificadas, de um lado, pela indiferença de dom Mario e, de outro, pela raiva e frustração cruas de dom Lorenzo. Ao compreender que “o além-mundo já está aqui” (Rohrwacher, 2011b: 7), Marta recusa a crisma e foge. Depois de atravessar um túnel inundado — passagem que simboliza de modo evidente um renascimento —, a garota chega à praia, lugar liminar por excelência e espaço que “oferece possibilidades de transcendência, diferença e fluidez” (Handyside, 2014: 4). Ali, Marta pode estabelecer novos laços e uma nova identidade. Ela finalmente encontra três meninos — tão diferentes e vivazes em comparação com os colegas apáticos do catecismo — que observava de longe enquanto eles vasculhavam valetas e leitos secos de rio. Sobre isso, Rohrwacher explica: “eles estão recolhendo as coisas que as pessoas jogam fora [...] Usam o que a sociedade descarta para construir algo. Não para vender ou colocar no mercado” (Ratner, 2011: 47). Um deles chama a menina e pergunta: “Quer ver um milagre?” Em seguida, mostra a ela o rabo de uma lagartixa, que continua se mexendo apesar de ter sido arrancado. O sim-

bolismo é claro: assim como o rabo continua vivo depois de separado do corpo, Marta permanece espiritualmente viva após sua separação da igreja. Como formula Ramsey McGlazer, para a menina, “[a] saída do impasse presente é imanente, disponível e carnal, nada ‘celestial’ de fato — ou ‘celestial’ apenas se o céu for trazido definitivamente para a terra” (2017: 309). Além disso, ao fazer coincidir a resolução do impasse com o vínculo de Marta a personagens cujas ações, ainda que involuntariamente, contrastam com a lógica do consumismo e da produção capitalista, Rohrwacher sugere a possibilidade de um modelo alternativo de organização social.

Em *As maravilhas*, Gelsomina vive um impasse ideológico semelhante ao se ver presa entre as crenças anacrônicas do pai e o mundo reluzente e sedutor do show business — “dois modelos esquizofrenicamente opostos, embora igualmente ineficazes”, como diz Guerini Rocco (2018: 200). Rejeitando ambos, Gelsomina decide procurar Martin, o garoto tímido e frágil que a família acolhera e que fugira na noite do concurso de TV. Mais uma vez, Rohrwacher marca a decisão da protagonista de se alinhar a um personagem marginalizado por meio de uma travessia aquática: vemos Gelsomina nadando através do lago para alcançar o menino. A ideia de transformação pela travessia de fronteiras retorna nas sequências finais. Depois de passar a noite procurando Martin, Gelsomina volta para casa e encontra a família inteira dormindo do lado de fora, sobre um colchão. Longe de se surpreender — é algo que o pai costuma fazer —, ela se junta a eles. O movimento de câmera nessa cena é decisivo para produzir uma sensação de fluidez. Após registrar a reunião da família, a câmera se afasta e repousa por um instante num camelo, presente excêntrico de Wolfgang para as filhas. Quando o camelo se levanta e sai do quadro, a câmera retorna: família e colchão desapareceram e, em seu lugar, há uma rede metálica. Por fim, a câmera se volta para a casa: um corte rápido mostra o interior agora vazio. Somos projetados, assim, num futuro indeterminado em que a família de Gelsomina já não habita aquele espaço. Fica a pergunta: foram expulsos? desistiram de um modo de vida tão precário? Presente e futuro se sobrepõem para significar a fragilidade de uma existência fora do conforto e dos modos do capitalismo. A longo prazo — parece nos advertir Rohrwacher — essa posição pode se tornar insustentável. Como escreve

belamente Manu Yáñez Murillo:

“Concentrando dois períodos de tempo díspares num único plano, Rohrwacher convoca a noção de memória pessoal e um profundo senso de perda — não um paraíso perdido, mas experiências e emoções queridas. Ela evita a nostalgia por meio da posição política solta, porém pungente, da cena, em favor da preservação de uma organização social alternativa ao modelo capitalista dominante.”

(2018: 26)

Por fim, Lázaro também é puxado em direções distintas. Em particular, Tancredi, o filho da marquesa, exerce forte ascendência sobre o jovem meeiro. Embora os colegas de trabalho de Lázaro detestem de imediato o garoto mimado — ressentindo-se tanto da linhagem quanto da atitude de quem se acha dono do mundo —, Lázaro atende a todos os seus caprichos: de coração naturalmente bom e ingênuo, ele parece completamente alheio ao fato de estar sendo explorado. Ao reencontrar, mais adiante, um Tancredi muito mais velho e empobrecido, Lázaro decide novamente ajudá-lo. Não só o defende diante dos amigos, como tenta recuperar o patrimônio de Tancredi, apreendido após a falência da família. Aqui também, como em *Corpo celeste* e *As maravilhas*, o alinhamento do protagonista a um personagem marginalizado e sua oposição ao mundo “normal” são figurados pelo filme por meio da alusão à travessia de fronteiras e dimensões (humano/animal, vida/morte). Em uma das últimas sequências, Lázaro entra em um banco para solicitar a devolução da propriedade de Tancredi. Para funcionários e clientes, sua ingenuidade soa estranha e logo passam a suspeitar que ele seja um assaltante: um cliente vê o estilingue no bolso traseiro e, tomando-o por uma arma, dá o alarme. O confronto se torna físico; um grupo de clientes vira uma turba agressiva e começa a chutar e socar o rapaz. Quando Lázaro sucumbe aos golpes, o filme assume outra vez uma dimensão onírica, com a aparição de um lobo. O mesmo lobo já havia surgido em outro ponto crucial: após a primeira morte de Lázaro e por ocasião de sua “ressurreição” — foi, ao que tudo indica, o lobo que o despertou. A associação entre o rapaz e o animal é reforçada no final: com Lázaro no

chão, presumivelmente morto, o lobo sai do banco e entra no tráfego da cidade. Primeiro hesitante e sem rumo, ele começa a correr em direção à câmera — um alter ego do espírito de Lázaro e um lembrete da natureza indomada deixada para trás em *L’Inviolata*.

Nos três casos, os protagonistas de Rohrwacher superam um impasse ideológico entre duas perspectivas opostas — e igualmente indesejáveis — recusando-se a se identificar com qualquer uma delas. Em vez disso, escolhem uma terceira via: alinham-se deliberadamente a outros excluídos sociais. Há, nos três filmes, uma certa circularidade: os protagonistas partem de um lugar de marginalidade e retornam a ele. Mas, se no início essa marginalidade é um conjunto de circunstâncias imposto, ao final ela se torna uma escolha ativa e consciente, mediada pela liminaridade. Ao primeiro transformar o *limes* em *limen* e depois convertê-lo novamente em *limes*, Rohrwacher não apenas implementa, mas também atualiza o “programa político da liminaridade” de Tally.

Atributos cristológicos e hagiográficos

Numerosas referências religiosas atravessam os três filmes. De fato, não apenas a crítica de Rohrwacher à corrupção moral e à exploração dos mais fracos ressoa a mensagem evangélica de justiça social, solidariedade e igualdade para os pobres e desprivilegiados, como a diretora mobiliza um vasto repertório de temas e simbolismos religiosos para sustentar seu argumento. Contudo, embora esse repertório assuma formas reconhecíveis dos ritos e da iconografia católicos, isso se deve mais ao fato de a cineasta ter crescido em um país de tradição religiosa tão forte do que a qualquer vínculo ou crença pessoal (Concannon 2019; Rothe 2019). Se há algo claro, é que Rohrwacher é bastante crítica em relação à religião institucionalizada, como demonstram amplamente *Corpo celeste* e uma sequência específica de *Feliz como Lázaro*, na qual Lázaro e seu grupo de desajustados são expulsos às pressas de uma igreja por uma freira impaciente durante os ensaios da missa. De modo significativo, a música tocada pelo organista misteriosamente os acompanha ao sair. A implicação é evidente: as instituições da Igreja tornaram-se espaços inóspitos, e a espiritualidade deve ser buscada em outro lugar.

Essa prática de associar elementos católicos tradicionais a perso-

nagens não ortodoxos remete, mais uma vez, à obra de Pasolini. Assim como Pasolini antes dela — basta lembrar os finais de filmes como *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *La ricotta* (1963) —, Rohrwacher associa seus protagonistas a temas e símbolos católicos. Isso se torna particularmente evidente em *Corpo celeste* e *Feliz como Lázaro*. Dado o tema, *Corpo celeste* é naturalmente impregnado de referências religiosas. Em muitos momentos, Marta é alinhada à figura de Cristo. Ao longo do filme, a jovem tenta compreender o significado da frase “Eli, Eli, lema sabachthani”, que a catequista Santa pede que a turma memorize para a crisma, sem jamais oferecer uma tradução. De forma significativa, essas são palavras pronunciadas por Cristo na cruz: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” (Mateus 27:46).⁵ Como observa McGlazer, “Marta é, portanto, equiparada simultaneamente a Jesus e a seus ouvintes: ela repete as palavras aramaicas do primeiro, mas, como os segundos, não sabe a quem essas palavras se dirigem” (2017: 310).

Marta também é claramente associada a Jesus em uma sequência posterior, quando atravessa o túnel alagado. Ela parece quase caminhar sobre a água e assume o que Anton Karl Kozlovich identifica como uma das marcas centrais da figura cristológica (2004): uma “pose cruciforme”. O plano ecoa uma sequência específica de *Irmão Sol, Irmã Lua* (*Fratello sole, sorella luna*, 1972), de Franco Zeffirelli. Após sua renúncia, São Francisco, nu, atravessa o portão com a intenção de deixar para trás sua vida anterior. Como observa novamente Kozlovich, “como o portão tem a forma de um canal de parto, ele também simboliza o renascimento nu de Francisco. Ele está agora espiritualmente limpo e pronto para enfrentar o mundo novamente” (2002, par. 18). Como Marta é filmada de costas, enquadrada pela luz que atravessa o fim do túnel, a sequência adquire um forte tom espiritual.

A associação entre luz e espiritualidade é um traço comum aos três filmes de Rohrwacher e resulta de uma escolha deliberada da diretora, em colaboração com Hélène Louvart. Essa qualidade espiritual é intensificada pela decisão de filmar em Super 16 mm, um suporte que “doa

ao grão uma história particular, uma aura sagrada apesar do realismo” (Nicholson 2012). Não é por acaso que os três filmes começam na escuridão total, com as personagens emergindo lentamente do fundo. Rohrwacher reconhece que isso é um legado de sua infância: assim como Gelsomina em *As maravilhas*, ela acompanhava os pais em viagens noturnas para vender mel e frequentemente adormecia e acordava um pouco desorientada. Como relata: “Eu precisava entender onde estava pelo que ouvia, não pelo que via; então escutava o lugar, a informação entrava na minha cabeça — e só então eu abria os olhos” (Romney 2019). Situar os inícios dos filmes à noite decorre do desejo de colocar o espectador nessa mesma posição, mas também é um exercício de imaginação: “É preciso imaginar um mundo e depois comparar o mundo que você imagina com o mundo de fora” (Romney 2019). Ainda assim, essa escolha estilística ultrapassa o âmbito biográfico e espelha a condição dos protagonistas e sua posição incerta e ambígua na sociedade. Nesse sentido, Murillo observa que a intenção de Rohrwacher é retratar “uma Itália em estado de estase — uma terra onde o ciclo incessante de desapropriação é alimentado pelos dogmas da fé e do lucro” e onde “devotos religiosos, caçadores ou camponeses vagam aparentemente perdidos na noite profunda” (2018: 28). Essa leitura também dialoga com os subtons religiosos que atravessam os três filmes. É possível traçar paralelos com o conceito da “noite escura da alma”, vivido pelos místicos: o estágio necessário de crise espiritual que a alma humana deve atravessar para alcançar a união mística com Deus. Embora uma vida de união com Deus esteja longe de ser o objetivo das personagens de Rohrwacher, a metáfora descreve com precisão os percursos incertos e árduos de Marta, Gelsomina e Lázaro.

Feliz como Lázaro concentra o maior número de referências católicas. Em primeiro lugar, o próprio nome Lázaro é significativo, remetendo ao episódio evangélico da ressurreição de Lázaro, narrado em João 11:43–44. Assim como seu homônimo bíblico, o Lázaro de Rohrwacher é milagrosamente ressuscitado. Vinte anos se passaram, mas ele não envelheceu: quando reencontra seus antigos companheiros, a primeira reação de Antonia é ajoelhar-se diante dele e incitar os outros a fazer o mesmo, como diante de uma divindade. Além disso, ao longo do filme, Lázaro recebe atributos cristológicos e hagiográficos — associação fre-

5 O Salmo 22 também registra isso da seguinte forma: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste? Por que estás tão longe de me salvar, tão distante das palavras do meu gemido? Meu Deus, clamo de dia, e não respondes; de noite, e não tenho descanso” (Salmo 22:1–2).

quentemente reforçada visualmente pelo enquadramento em contra-plongée. Envolto por uma luz suave e difusa ao redor da cabeça, Lázaro parece de fato uma criatura de outro mundo. Como aponta Kozlovich, “como parte de sua indumentária espiritual, figuras cristológicas também são associadas a auréolas e luzes resplandecentes, como Jesus, cujo rosto ‘resplandeceu como o sol, e suas vestes tornaram-se brancas como a luz’ (Mateus 17:2) durante a transfiguração” (2004: 64). Tanto sua aparência etérea (feições infantis e angelicais, olhos grandes e inocentes) quanto seu comportamento dialogam com representações tradicionais de Jesus e dos santos.

Em particular, Lázaro é repetidamente associado a São Francisco de Assis. Ambos compartilham traços psicológicos como generosidade, disposição ao sacrifício e uma relação privilegiada com os animais — característica que também aparece em Marta (com os gatinhos) e em Gelsomina (com as abelhas). Assim como Francisco, Lázaro encarna a figura do “louco santo”, alguém que deliberadamente se recusa a aderir — ou é incapaz de aderir — às expectativas sociais e aos comportamentos convencionais, exemplificando “uma fé simples, infantil, e uma simplicidade na vida cotidiana” (Hyers 2015: 625). Frequentemente considerados tolos e ridicularizados por sua ingenuidade, esses personagens desempenham uma função crítica na sociedade. Como lembra Alina G. Birzache, “situados fora das normas sociais aceitas, os loucos santos estão particularmente bem posicionados para oferecer uma crítica poderosa aos comportamentos e ideias contemporâneos” (2016: 2). Isso se evidencia em *Feliz como Lázaro*, onde, em contraste com a atitude dócil e gentil de Lázaro e sua moral firmemente enraizada, as motivações dos demais personagens soam rasas, quando não francamente perversas.

Por fim, como frequentemente ocorre com os santos, Lázaro é associado tanto a um animal (o lobo) quanto a uma arma (o estilingue). Como observam diversos críticos, a associação entre crianças e animais é um tropo bem estabelecido no cinema (Sinyard 1992; Franco 2018). Aqui, porém, há uma referência religiosa explícita a um episódio da vida de São Francisco narrado em *I fioretti (As florinhas)* (Brown 1958), no qual o santo é o único capaz de domar um lobo que aterrorizava uma aldeia. O estilingue, por sua vez, evoca imediatamente a imagem de Davi enfrentando e vencendo Golias (1 Samuel 17). Com o tempo, esse

episódio bíblico adquiriu um sentido mais geral e secular, indicando situações em que um oprimido vence inesperadamente um adversário muito mais poderoso. No filme, isso alude ao contraste entre Lázaro e a sociedade capitalista mais ampla. Mesmo depois de desmascarada a fraude da marquesa e dissolvida a comunidade, as classes trabalhadoras continuam sendo exploradas — a única diferença é que agora os bancos substituíram os proprietários de terras. Em uma cena, ao “sagrar” Lázaro cavaleiro em tom de brincadeira, Tancredi afirma que a função do estilingue era “combater todas as marquesas do mundo”. Contudo, nas sequências finais, o estilingue assume um papel crucial, fornecendo aos clientes do banco o pretexto para atacar o rapaz. Diferentemente do relato bíblico, Lázaro — incapaz e indisposto a se defender — sucumbe aos golpes. A mensagem de Rohrwacher é novamente clara: o oprimido não apenas não vence, como é derrubado justamente por aqueles que deveriam ser seus aliados na luta contra a exploração e a opressão da classe trabalhadora.

Conclusão

Em todos os seus três longas-metragens até o momento, Rohrwacher oferece uma crítica à sociedade italiana dominante. Embora os alvos variem, essa avaliação é articulada por meio de protagonistas adolescentes que, situados entre a infância e a vida adulta, carregam a liminaridade inerente a essa fase. Além disso, são personagens geográfica e socialmente marginalizados — muitas vezes dentro da própria família e da comunidade local. Contudo, se por um lado essa marginalidade social e espacial é limitadora, por outro, sua condição intermediária e indeterminada garante elasticidade, mobilidade e potencialidade. Ao longo dos filmes, Marta, Gelsomina e Lázaro transitam das periferias por diferentes espaços, exploram múltiplas situações e meios sociais e experimentam identidades diversas. Nesse sentido, a obra de Rohrwacher encena aquilo que Tally denomina “programa político da liminaridade”: a transformação do *limes* em *limen*, dos limites em possibilidades.

O potencial transformador inscrito na própria noção de liminaridade também abre espaço para novos regimes de pensamento e ação e para modos alternativos de organização social, à medida que Marta,

Gelsomina e Lázaro rejeitam o status quo existente — apresentado a eles como oposições ideológicas frequentemente encarnadas por figuras muito próximas. Em vez disso, os três adolescentes optam por se alinhar a outros excluídos sociais, retornando assim a uma posição marginal. Desse modo, Rohrwacher transforma seus protagonistas em figuras de redenção moral, função que enfatiza ao lhes atribuir qualidades cristológicas e hagiográficas. A adolescência torna-se, então, um espaço de configuração social alternativa e de um conjunto distinto de valores: sinaliza a passagem do impulso consumista, da perda da espiritualidade, da lógica do lucro e da obsessão com a cultura televisiva para um profundo respeito pela natureza, a autossuficiência, o não conformismo e, por fim, a solidariedade com os fracos e oprimidos.

Referências

ALBANESE, Nicholas. *Bodies in space: emplacement in Alice Rohrwacher's Corpo celeste*. *The Italianist*, Londres, v. 37, n. 2, p. 228–242, 2017.

ALLISON, Barbara N.; SCHULTZ, Jerelyn B. *Interpersonal identity formation during early adolescence*. *Adolescence*, San Diego, v. 36, n. 143, p. 509–523, 2001.

ANDREW, Geoff. *Happy as Lazzaro first look: Alice Rohrwacher practises magic neorealism*. *Sight and Sound*, Londres, 28 dez. 2018. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/happy-as-lazzaro-felice-alice-rohrwacher-magic-realism>. Acesso em: 8 ago. 2019.

APICELLA, Luciana. *Rohrwacher: “Così racconto l’età dell’adolescenza”*. *Il Fatto Quotidiano*, Roma, 26 maio 2011. Disponível em: <https://www.ilfattoquotidiano.it/eventi/il-film-dell'altra-rohrwacher-in-anteprima-a-bologna-così-racconto-età-dell'adolescenza/>. Acesso em: 8 ago. 2019.

BALSOM, Erika. *Happy as Lazzaro review: Alice Rohrwacher holds a holy mirror to the persistence of injustice*. *Sight and Sound*, Londres, 13

jun. 2019. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/happy-as-lazzaro-adriano-tardio-lo-alice-rohrwacher-persistence-injustice>. Acesso em: 5 ago. 2019.

BETTENI BARNES, Francesca. *La grazia bambina: Alice Rohrwacher e Corpo celeste*. *Cineforum*, Milão, v. 51, n. 5, p. 34–36, 2011.

BLANCHI, Nicole. *Happy as Lazzaro: the eternal purity*. *Cinecittà News*, Roma, 13 maio 2018. Disponível em:

<https://news.cinecitta.com/EN/en/news/112/73247/happy-as-lazzaro-the-eternal-purity.aspx>. Acesso em: 10 ago. 2019.

BONIFAZIO, Paola. *Postfeminist (dis)entanglements: transgression and conformism in contemporary Italian teen movies*. *California Italian Studies*, Santa Barbara, v. 6, n. 2, p. 1–16, 2016.

BRADY, Tara. *Happy as Lazzaro: a pastoral tale of youthful innocence*. *The Irish Times*, Dublin, 5 abr. 2019. Disponível em:

<https://www.irishtimes.com/culture/film/happy-as-lazzaro-a-pastoral-tale-of-youthful-innocence-1.3847107>. Acesso em: 5 ago. 2019.

BROOK, Clodagh. *Post-secular identity in contemporary Italian cinema: Catholic “cement”, the suppression of history and the lost Islamic other*. *Modern Italy*, Londres, v. 22, n. 2, p. 197–211, 2017.

CONCANNON, Philip. *A matter of life and debt*. *Sight and Sound*, Londres, v. 29, n. 5, p. 30–33, 2019.

DRISCOLL, Catherine. *Teen film: a critical introduction*. Oxford: Berg, 2011.

EBIRI, Bilge. *Lazarus, come forth: on Alice Rohrwacher's Cannes-stunner Lazzaro felice*. *Village Voice*, Nova York, 17 maio 2018. Disponível em: <https://www.villagevoice.com/2018/05/17/lazarus-come-forth-on-ali>

ce-rohrwachers-cannes-stunner-lazzaro-felice/. Acesso em: 10 ago. 2019.

FRANCO, Judith. *The difficult job of being a girl: key themes and narratives in contemporary Western European art cinema by women*. *Quarterly Review of Film and Video*, Londres, v. 35, n. 1, p. 16–30, 2018.

GARCIA, Maria. *An evanescent girlhood: an interview with Alice Rohrwacher*. *Cineaste*, Nova York, v. 40, n. 4, p. 26–29, 2015.

GUERINI ROCCO, Stefano. *Ghosts of history: the legacy of the Italian ethnographic documentary in Alice Rohrwacher's films*. *L'avventura*, Roma, n. 1, p. 187–201, 2018.

HIPKINS, Danielle. *Who wants to be a TV showgirl? Auditions, talent and taste in contemporary popular Italian cinema*. *The Italianist*, Londres, v. 32, n. 2, p. 154–190, 2012.

HIPKINS, Danielle. *The child in Italian cinema: an introduction*. In: HIPKINS, Danielle; PITT, Robert (org.). *New visions of the child in Italian cinema*. Oxford: Peter Lang, 2014. p. 1–27.

HYERS, Conrad. *Humor: Christian*. In: JOHNSTON, William M.; KLEINHENZ, Christopher (org.). *Encyclopedia of monasticism*. Londres: Routledge, 2015. p. 624–625.

IANNONE, Pasquale. *Land of milk and honey*. *Sight & Sound*, Londres, v. 25, n. 8, p. 12, 2015.

KINSLEY, Zoe. *"In moody sadness, on the giddy brink": liminality and home tour travel*. In: KAY, Laura et al. (org.). *Mapping liminalities: thresholds in cultural and literary texts*. Bern: Peter Lang, 2007. p. 41–68.

KOZLOVICH, Anton Karl. *Saint cinema: the construction of St. Francis of Assisi in Franco Zeffirelli's Brother Sun, Sister Moon (1972)*. *Journal of Religion and Popular Culture*, Toronto, v. 2, n. 1, 2002.

KOZLOVICH, Anton Karl. *The structural characteristics of the cinematic Christ-figure*. *Journal of Religion and Popular Culture*, Toronto, v. 8, n. 1, p. 1–71, 2004.

LODGE, Guy. *Cannes film review: Happy as Lazzaro*. *Variety*, Los Angeles, 13 maio 2018. Disponível em: <https://variety.com/2018/film/reviews/happy-as-lazzaro-review-1202808832/>. Acesso em: 10 ago. 2019.

LUGONES, María. *Pilgrimages/Peregrinajes: theorizing coalition against multiple oppressions*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.

MCGLAZER, Ramsey. *In the place of abandonment: Rohrwacher, Martel and "miracles"*. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, Bristol, v. 5, n. 3, p. 305–320, 2017.

MURILLO, Manu Yáñez. *Hope for us yet*. *Film Comment*, Nova York, v. 54, n. 6, p. 26–30, 2018.

NICHOLSON, Ben. *Interview: Alice Rohrwacher, director of Corpo celeste*. *CineVue*, 7 set. 2012. Disponível em: <https://cine-vue.com/2012/09/interview-alice-rohrwacher-director-of-corpo-celeste.html>. Acesso em: 10 ago. 2019.

RATNER, Megan. *Heaven down here: interview with Alice Rohrwacher*. *Film Quarterly*, Berkeley, v. 65, n. 2, p. 43–47, 2011.

ROMNEY, Jonathan. *Interview: Alice Rohrwacher: "Making images is a form of faith"*. *The Guardian*, Londres, 31 mar. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/31/alice-rohrwacher-italian-film-director-interview-happy-as-lazzaro>. Acesso em: 10 ago. 2019.

SCOTT, Anthony Oliver. *Happy as Lazzaro review: this modern fairy tale is an instant classic*. *The New York Times*, Nova York, 29 nov. 2018.

SIBLEY, David. *Geography of exclusion: society and difference in the*

West. Londres: Routledge, 1995.

.....
SIN YARD, Neil. Children in the movies. Londres: Batsford, 1992.

.....
TALLY, Robert T., Jr. Foreword: "A utopia of the in-between". In: DOWNEY, Dara; KINANE, Ian; PARKER, Elizabeth (org.). Landscapes of liminality: between space and place. Londres: Rowman & Littlefield, 2016. p. ix–xv.

.....
TURNER, Victor. The forest of symbols: aspects of Ndembu ritual. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

.....
TURNER, Victor. The ritual process: structure and anti-structure. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

.....
TURNER, Victor; TURNER, Edith. Image and pilgrimage in Christian culture. Nova York: Columbia University Press, 2011.

.....
VAN GENNEP, Arnold. The rites of passage. Tradução de Monika B. Vizedom e Gabrielle L. Caffee. Londres: Routledge, 2004.

.....
VON BRAUN, Joachim; GATZWEILER, Franz W. Marginality: an overview and implications for policy. In: VON BRAUN, Joachim; GATZWEILER, Franz W. (org.). Marginality: addressing the nexus of poverty, exclusion and ecology. Dordrecht: Springer, 2014. p. 1–23.



O futuro como uma interrogação compartilhada

JULIO BEZERRA

Quando se reuniram em 2019, Pietro Marcello, Francesco Munzi e Alice Rohrwacher tinham acabado de lançar projetos individuais aclamados — o épico proletário de fôlego *Martin Eden* (2019), de Marcello, o drama criminal de combustão lenta *Black Souls* (2014), de Munzi, e a fábula rural de realismo mágico *Happy as Lazzaro* (2018), de Rohrwacher — e desejavam a realização de um filme verdadeiramente colaborativo, dar voz a uma nova geração de italianos, e, sobretudo, escutar o que eles têm a dizer sobre o mundo em que vivem e o futuro que se avizinha.

Logo em seguida, Pietro, Francesco e Alice tomaram a estrada, de Milão a Palermo, conversando com grupos de jovens de toda a Itália. Há neste filme um impulso expositivo, ainda que rarefeito: o filme parte de uma pergunta clara — “o que os jovens pensam do futuro?” — e constrói um quadro social reconhecível da juventude italiana contemporânea. Mas essa dimensão nunca se fecha em tese nem em argumento. Falta-lhe a voz de autoridade, a síntese, o gesto pedagógico clássico. O expositivo aqui é sempre incompleto, interrompido pela hesitação dos próprios sujeitos filmados. O filme se constrói menos pela progressão argumentativa do que pela justaposição e contraste de afetos, climas, intensidades.

Futura foi recorrentemente comparado com a série *Up* (1964-2019), de Michael Apted. Essa aproximação, contudo, me parece ao mesmo tempo reveladora e um tanto limitada. Se Apted apostava na duração como método, acompanhar os mesmos indivíduos ao longo de uma vida, *Futura* opera por acumulação e dispersão. Não há personagens centrais, nem continuidade biográfica. O que se constrói é um

mosaico descontínuo, mais próximo de um estado de espírito coletivo do que de uma análise sociológica fechada.

O diálogo é mais direto com *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno* (1960), de Mario Soldati, e *I bambini e noi* (1970), de Luigi Comencini, séries exibidas pela emissora pública RAI, que emergem vez ou outra em *Futura* por meio de breves clipes, sem legendas que os denominem – os títulos só aparecem nos créditos. Esses trechos em preto e branco não funcionam apenas como marcadores temporais, mas como um regime de imaginação. Eles operam como memória visual de futuros passados, e parecem frear a leitura imediata, sociológica ou psicológica das falas atuais. Ele inscreve cada rosto jovem numa cadeia de imagens anteriores, lembrando que toda juventude é também uma construção histórica, e não apenas uma fase biológica.

Futura também conversa com *Comizi d'amore* (1964), de Pier Paolo Pasolini, citado em uma das muitas entrevistas que compõem o filme. Contudo, a escuta em *Futura* é deliberadamente não programática. A recusa em aglutinar, classificar ou organizar os jovens por blocos sociológicos claros — “os ricos”, “os universitários”, “os pobres”, “os periféricos” — é um de seus nervos centrais. O filme vai e vem, cruza territórios, interrompe possíveis linhas de leitura, desmonta qualquer tentativa de tipificação confortável. É quase como se a forma errante de *Futura* espelhasse a errância simbólica de seus personagens.

Futura encontra jovens muito diferentes entre si — estudantes de escolas de elite e de institutos técnicos, filhos da burguesia urbana e jovens da periferia, aprendizes de ofícios manuais, imigrantes de segunda geração, adolescentes do campo e das grandes cidades —, mas cujas falas acabam por desenhar um campo afetivo comum. Eles falam do desejo de estabilidade, do medo de um futuro marcado por trabalhos sem sentido, da dificuldade de ascender socialmente e da sensação de abandono por parte da política. Muitos expressam desconfiança em relação às instituições, ceticismo diante da ideia de progresso e uma relação ambivalente com as redes sociais.

É bem verdade, no entanto, que, ao evitar hierarquias e recortes mais definidos, *Futura* corre o risco de produzir um efeito de generalidade difusa. As vozes se sucedem, os contextos mudam, mas muitas vezes permanecemos na superfície das condições materiais, políticas e

históricas que moldam aquelas falas. A ausência de agrupamentos pode diluir as diferenças estruturais. O espectador percebe tons, afetos, recorrências, mas nem sempre consegue situá-los com precisão. Essa fluidez pode soar como superficialidade. *Futura* prefere sugerir a insistir, escutar a confrontar. E isso, dependendo do olhar do espectador, pode ser vivido tanto como abertura quanto como recuo.

O tempo, personagem invisível, intervém de forma decisiva. A chegada da Covid-19 interrompe o projeto, impõe máscaras, distâncias, silêncios. Quando os diretores retornam, o futuro já não é apenas uma abstração ansiosa: ele foi violentamente reconfigurado. *Futura* é muito preciso ao ampliar o impacto visual e afetivo dessa situação. A sequência de jovens *Chefs* aprendizes mascarados é uma das melhores do filme. A sucessão de closes cria uma tensão paradoxal: quanto mais próximos estamos dos rostos, menos acesso temos a uma interioridade clara. A máscara bloqueia a expressão, mas também a dramatiza. *Futura*, nesses planos, promove um curto-circuito entre máscara, rosto e futuro. A máscara funciona ali como signo de uma juventude que já começa ocultada, mediada, filtrada. Uma juventude que fala do amanhã sem mostrar plenamente o rosto no presente.

A pandemia opera uma espécie de descorporeificação da experiência. Para jovens em formação identitária, isso foi particularmente violento. A adolescência é o momento em que o corpo se impõe: muda, transborda, erra, deseja, se expõe. Mas o corpo pandêmico foi um corpo vigiado, isolado, higienizado, reduzido à função biológica de sobrevivência. A sexualidade, a amizade, o jogo, o risco, todos esses modos de aprender o mundo pelo corpo, foram adiados ou deslocados para o virtual. Não à toa, os jovens de *Futura* não falam de sexo, e mesmo o amor, apesar de uma ou outra exceção, parece algo ingênuo, distante ou impossível.

Futura, contudo, não se transforma em crônica da pandemia, muito menos em denúncia explícita. A crise sanitária aparece como aquilo que ela de fato foi para os jovens: um intensificador de instabilidades prévias. Ela se instaura como uma dobra no tempo histórico que expõe, de forma quase cruel, a fragilidade das nossas rotinas, das nossas narrativas de progresso e das nossas promessas de futuro. Ela instaura, em outras palavras, um presente sem horizonte, um agora que se repete indefinidamente, enquanto o futuro se torna nebuloso ou ameaçador.

Se a modernidade prometia que cada geração viveria melhor que a anterior, a pandemia escancarou o esgotamento dessa narrativa. O fenômeno da Covid expôs uma fratura simbólica grave: a incapacidade dos adultos de oferecer um horizonte estável. Instituições hesitantes, discursos contraditórios, disputas políticas em meio à catástrofe, decisões tomadas sem escuta. Para adolescentes e jovens, isso produziu não apenas insegurança, mas desencanto. Em *Futura*, essa percepção não gera necessariamente revolta articulada. O que emerge é mais uma apatia, ironia defensiva, cinismo precoce. Outras vezes, um desejo intenso, ainda confuso, de comunidade, de cuidado, de formas alternativas de vida.

Futura é atravessado por essa condição histórica específica: a sensação difusa de que o futuro foi sequestrado. O desemprego estrutural, a precarização do trabalho, a crise climática e, sobretudo, a pandemia funcionam como camadas de compressão. A maioria dos jovens não se diz revoltada, mas cansada, desencorajada, pequena demais diante de forças abstratas. Um deles afirma que só deseja uma vida “normal”. “Não quero ir à Lua”, diz ele. As conversas, muitas vezes, habitam uma “zona segura” de generalidade. Em Gênova, o silêncio ou a diplomacia dos jovens é eloquente e desconcertante. Não se trata de ignorância apenas. Talvez esteja mais para um retrato honesto de uma geração formada sob o signo da desconfiança estrutural.

O filme, contudo, não é miserabilista. O que o salva, e o torna por vezes comovente, é a recusa em transformar o desencanto em espetáculo. Há lampejos de humor, de desejo, de imaginação insistente. Há jovens que ainda querem inventar modos de vida, mesmo sem acreditar plenamente neles. Outros falam com lucidez cortante, quase cruel, sobre a inutilidade das promessas que lhes foram feitas. Neste sentido, o final de *Futura* opera um deslocamento decisivo. A juventude se exhibe esplendorosa, vital, móvel. Eles correm, dançam, ocupam o espaço com vitalidade. O mundo ainda pulsa nesses corpos, apesar de tudo. As imagens finais parecem resistir ao fim. Elas duram, insistem, esticam o tempo como se recusassem a obedecer à lógica da conclusão.

Embora não seja um filme de Alice Rohrwacher no sentido clássico da assinatura ostensiva, *Futura* é um filme onde seu cinema se deixa reconhecer pelo modo de escutar, de esperar, de não ocupar o centro, uma certa ética subterrânea, como forma de estar diante do outro. Sua

presença se dá, primeiro, na voz. Entre as dos três cineastas, a dela se distingue por um timbre mais afetivo e feminino. Sua voz tende a criar uma relação de proximidade que desloca o filme do levantamento sociológico para algo mais vulnerável, como se a pergunta já carregasse a possibilidade de não ser respondida. Não se trata de “dar voz” aos jovens, mas de compartilhar um espaço de incerteza com eles.

Alice, contudo, está no filme sobretudo naquilo que não fala, numa certa atenção aos gestos mínimos, aos silêncios constrangidos, às pausas. Está na recusa em forçar sentido, em transformar as falas juvenis em tese sociológica. Um procedimento que dialoga diretamente com seus filmes de ficção, onde os personagens, quase sempre crianças, adolescentes ou figuras deslocadas, não são motores da ação, mas superfícies sensíveis por onde o mundo passa. O sentimento de deslocamento, tão central em sua obra, também reaparece aqui como condição geracional. E até mesmo em *La Chimera* (2023), posterior a *Futura*, é possível reconhecer ecos desse documentário. A relação com o passado como ruína ativa, a ideia de que o presente vive de restos e que o futuro é sempre uma negociação frágil entre herança e perda, já está toda ali, nas falas juvenis que oscilam entre desencanto e desejo de comunidade.

Futura é mesmo um filme profundamente coerente com a obra de Alice. Talvez seu gesto mais forte seja afirmar que o futuro não se constrói apenas com projetos, mas com condições de escuta. Que antes de políticas públicas, discursos visionários ou narrativas redentoras, é preciso criar espaços onde as pessoas possam dizer — sem serem imediatamente corrigidas, interpretadas ou instrumentalizadas — o que sentem ao habitar este tempo histórico específico. O futuro como uma interrogação compartilhada.



O herói não entra nesses olhos: narrar a partir do transbordamento¹

MAYA SZIR

A história nos demonstra que há infinitas maneiras de contar um relato. Existem tantos modelos quanto olhares e perspectivas. No entanto, nosso olhar responde a certos moldes nos quais classificamos e organizamos as narrativas. Os relatos, por sua vez, organizam nossas subjetividades, constroem uma história, uma identidade, uma forma de olhar. Úrsula K. Le Guin, escritora de ficção científica, ensaísta, feminista e poeta, pensa a sua própria literatura na contramão de um dos arquétipos mais antigos e consolidados: o relato do Herói. Esse paradigma, que em grande medida forjou nossa cultura e nossa organização social, possui uma estrutura de lança — linear, superadora e também assassina. Le Guin propõe *A teoria da bolsa de ficção* (2022, 27:40): relatos como recipientes, que contenham essas outras histórias não contadas, começos sem fim, que não tenham como centro o conflito ou o Herói, um relato que não busca a resolução, mas o processo contínuo. Um relato sem Heróis, mas com pessoas.

Le pupille (2022), média-metragem da diretora Alice Rohrwacher, propõe uma configuração que também vai na contramão do relato hegemônico com o qual Le Guin dialoga criticamente. Rohrwacher instala um imaginário móvel que reconstrói uma carta de uma escritora a

um amigo, na qual se conta uma anedota natalina. A narração do filme é estruturada em níveis. Por um lado, há o coro extratextual de órfãs (que remete à carta) e metarreferencial, que emoldura a história e se move de dentro para fora e vice-versa. Por outro, o relato das pupilas no orfanato e da celebração do Natal, situado na Segunda Guerra Mundial, na Itália. Além disso, a enunciação utiliza o plano sonoro acrescentando camadas de complexidade, como se houvesse mais de uma linha narrativa em simultâneo. Ao mesmo tempo em que configura o ritmo das imagens, remete à história como a um conto infantil, marcando a distância entre a realidade do conto e o fora do filme. A música tem um tom leve e brincalhão que, por um lado, provoca uma tensão em contraposição ao que é mostrado, mas também gera uma abertura, em consonância com a atitude fresca e vital das meninas.

Da mesma forma que a história não é linear nem unidirecional, tampouco o são as palavras. Parte da tarefa de ressignificar e ampliar o olhar consiste em compreender as palavras como recipientes, espaços de contenção. *Pupila* (*pupilla*) tem origem no diminutivo latino de menina (*pupa*), embora também pudesse se referir a boneca ou bonequinha. A pupila do olho é a abertura situada no centro da íris por onde a luz entra. Ao olhar alguém nos olhos, essa superfície negra funciona como um espelho, devolvendo uma imagem diminuta e deformada de nós mesmos, como uma pequena boneca de nossa pessoa presa no olho do outro. A diretora do filme retoma esse percurso etimológico em uma entrevista: “Saber que dentro de nossos olhos habitam meninas, as pupilas de nossos olhos” (Rohrwacher, 2022). Por sua vez, essas meninas que habitam nosso olhar são aquelas para quem olhamos, ao mesmo tempo em que nossas pequenas bonecas pessoais habitam os olhos de quem nos olha. *Pupila* também enuncia a orfandade. Ao pensar nessas bonequinhas replicantes que passeiam pelos olhos do observador, o lugar do desamparo se esbate. As meninas sob o foco da diretora não são meros sujeitos vulneráveis, mas sujeitos que olham.

O filme começa com as pupilas lançando o mau-olhado a uma delas, que vai passar o Natal fora do orfanato, com a tia. O mau-olhado, na cultura popular, é uma superstição que atribui ao olhar a capacidade de produzir desgraças, adoecer ou até provocar a morte. O que

¹ Publicado originalmente em *Revista de Estudios y Políticas de Género*, nº 13, Novembro de 2025, pp. 346-352. Disponível online em: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/articulo/view/2663/2499>. Tradução de Julio Bezerra.

me interessa aqui é o poder que um olhar possui, seja como feitiço, seja como potência de contar uma história com outras lentes. O olhar do poder eclesiástico para baixo, envergonhado, como o olhar das virgens nos quadros pendurados nos quartos; ou um olhar que oculta — a madre superiora cobrindo os olhos para não ver depois do “ato egoísta” de Serafina. Em contrapartida, as meninas olham. No presépio que imobiliza as meninas, uma delas abre os olhos e encara de frente. O olhar erguido assusta porque incomoda, se coloca numa fenda, numa fissura. As meninas olham em comunidade, pela janela, pelo corredor. Os olhos das meninas são capturados em diversas ocasiões pelos enquadramentos. O olhar de cada menina encerra (e também abre) uma subjetividade. As meninas não têm história, mas têm nome próprio. São apresentadas como sujeitos, e não como tristes consequências da guerra ou do abandono. O que importa ao filme é o que essas meninas sentem, para onde olham, o que as faz rir. Le Guin pensa a ficção como a descrição do que está acontecendo, do que as pessoas fazem e sentem, de como se relacionam entre si e com o universo — aquilo que ela chama de “útero das coisas por vir e tumba das coisas que já foram, nesse relato sem final” (2022:40).

O olhar das meninas é livre e poderoso, mas seu entorno as molda e aprisiona. São corpos disciplinados. Seu papel é ter pensamentos puros para poder rezar pelos necessitados e arrecadar fundos para a Igreja. O olhar de fora enquadra as meninas em seu papel de bonequinhas, como se vê na cena do presépio. A visão linear não permite uma resignificação de seus conceitos, muito menos de sua origem. A *pupila* que soube nomear a bonequinha não consegue escapar à cela desse olhar. O que acontece com o corpo das meninas diante desse confinamento? Frente ao artifício do mandato e da imobilidade, elas abrem os olhos. No entanto, em uma das sequências do filme, esse sistema se desfaz. É a hora do comunicado: uma das freiras se apressa em ligar o rádio e ordena às pupilas que permaneçam em fila, já que o movimento interfere no sinal. O anúncio narra o relato dos heróis, as vitórias de uma guerra que nada tem a ver com a realidade das meninas, que só lhes traz fome e pobreza. A freira deixa as meninas sozinhas com a ordem de escutar o anúncio como se fosse a palavra sagrada. Serafina aproveita para ir buscar o coração de tecido de sua vestimenta, que havia caído perto do rádio. O

sinal se distorce, muda, se transforma e dá lugar a uma canção popular que canta o desejo. Os corpos das meninas reagem. A partir do órgão-corção desprendido e recuperado por Serafina, as pupilas tornam-se corpos sem órgãos deleuzianos: corpos liberados que não respondem ao mandato funcional que lhes corresponde, mas que se deixam levar pelo desejo e permitem a entrada da música que se entrelaça e dança em seus corpos. O movimento que deveria ser evitado por interferir no sinal não apenas o interfere, mas enlouquece a narração.

O relato heroico do rádio não encontra lugar na subjetividade das pupilas. Assim, infiltra-se um contrarrelato, outra forma de contar a história. A música da canção entra pelos sentidos: os corpos das meninas dançam antes mesmo de compreender plenamente o que está acontecendo; a gestualidade de uma delas parece capaz de “cheirar” a música. As imagens se transformam em uma animação quadro a quadro. Os corpos dançantes se movem por meio de mínimas pausas, de forma entrecortada. A narração transbordante propõe um descompasso, estabelece uma distância. A mudança narrativa estranha a enunciação, provoca lampejos, linhas de fuga, intensidades. Essa outra configuração permite a entrada de uma citação, de uma forma histórica e primitiva de narrar dos primeiros cinemas (função de recipiente, de bolsa). Acrescenta camadas de sentido que tornam o relato um tanto absurdo, cômico e leve. Mas também propõe uma suspensão, um desconforto no espectador, que passa a focar nas fissuras da história. Há uma voz que diz: “olhe através, afaste os véus da luz e preste atenção às sombras, ao escuro”. Talvez seja a voz de Agamben ao pensar o contemporâneo (2011:21–22), ou a voz de tantos e tantas que refletiram sobre os mesmos problemas. Essa narração enlouquecida permite ver o ponto intermediário. O filme ressignifica o presente, o tempo que escapa. O plano mostra Serafina atravessada pelas sombras e pelas luzes das meninas que dançam. Ela se coloca nesse limiar que lhe permite ver as sombras da contemporaneidade a partir da distância.

Ao final da sequência, surge a madre superiora, scandalizada com a situação. Seus planos são cortados, suspensos. O *stop motion* da dança, que era puro movimento, na madre superiora torna-se detenção. As fissuras entre um plano e outro são amplas, e a ação chega a se repetir, remetendo a um cinema físico do passado. A figura do poder é a mais

enlouquecida de todas, cujo corpo, como resposta, se imobiliza.

Em oposição à história linear do homem de que fala Le Guin, que busca heróis e vencidos, o filme conta a história de sujeitos facilmente invisibilizados pela história: infâncias, mulheres e órfãs. Essa história narra como meninas se deixam levar por seus próprios impulsos de desejo. Em resposta à guerra, ao frio, à doença, as meninas dançam, riem e cantam. A voz do poder molar, nos termos de Deleuze e Guattari (o poder, a Igreja), que tenta silenciá-las, é interrompida pela narração nesses planos estáticos e ridicularizados. O aparato enunciativo do cinema permite a abertura. As palavras, os cenários, as matérias significantes ganham densidade no olhar e na voz de quem as habita. O filme se constrói a partir da expansão de todas as camadas de significado e, sobretudo, ao dar lugar ao jogo.

Referências

Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. Desnudez. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

.....

K. LE Guin, Úrsula. La teoría de la bolsa de ficción. Buenos Aires: Rara Avis, 2022.

.....

Rohrwacher, Alice. Le Pupille. Esperanto Filmoj/Tempesta, 2022.

.....

Rohrwacher, Alice. “Alice Rohrwacher on Le Pupille”. American Film Institute, 29/10/2022. <https://www.youtube.com/watch?v=awp8m-qaMCYM>

.....



Deu pra sacar?¹

DEVIKA GIRISH

La chimera (2023) se abre sob o brilho implacável do sol — algo inédito em um filme de Alice Rohrwacher. A luz atravessa uma vidraça; uma mulher semicerra os olhos diante da câmera e pergunta: “Você consegue ver que o sol está nos seguindo?”. Ela pode ser um sonho: banhado por essa luz limpa da tarde está Arthur, interpretado por Josh O’Connor, com a cabeça apoiada na janela de um trem em movimento, uma sombra cruzando seu rosto em diagonal. As noites frias e azuladas que inauguram os filmes anteriores de Rohrwacher — *Corpo celeste* (2011), *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014) e *Feliz como Lázaro* (Felice como Lazzaro, 2018) — nos preparavam para buscas de iluminação; em alguns deles, os personagens procuram explicitamente uma lâmpada ou um interruptor, uma fonte de luz. Em *La chimera*, a luz do dia é forte demais, dura demais. Desde o início, ansiamos pela escuridão do submundo onde os *tombaroli*, os ladrões de túmulos do filme, realizam seus negócios obscuros.

Os *tombaroli* são ladrões. Na Itália, antiguidades abundam, são motivo de orgulho nacional e também rigidamente protegidas. As leis determinam que artefatos de valor cultural ou histórico encontrados em solo italiano pertencem ao Estado, e uma agência especial de fiscalização — o “esquadrão de arte” dos carabinieri — combate o mercado negro, onde bens desenterrados são contrabandeados para colecionadores e galerias internacionais por somas absurdas. Os *tombaroli* violam essas leis. Mas, para Rohrwacher, o que a atraiu foi a violação

1 Publicado originalmente em *Film Comment*, abril de 2024. Disponível online em: <https://www.filmcomment.com/blog/can-you-dig-it-alice-rohrwacher-la-chimera/> Tradução de Ana Moraes.

do sagrado: o fato de eles sondarem destemidamente as profundezas da terra e escancararem os domínios dos mortos para “entrar em um espaço que não foi criado para os olhos dos homens e levá-lo embora, trazê-lo à luz do sol”.

Os *tombaroli* de *La chimera* farejam túmulos escavados na rocha dos etruscos, um antigo povo italiano que enterrava seus mortos em criptas elaboradamente projetadas, com afrescos, esculturas e ricos bens funerários. Quando os ladrões entram em um desses túmulos centenários no filme, e um raio de sol — cintilando com partículas de poeira — corta a escuridão fria, veio-me à mente uma frase do *Manifesto Comunista*. “Tudo o que é sólido se desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e o homem é finalmente compelido a encarar com sentidos sóbrios suas reais condições de vida e suas relações com seus semelhantes”, escreveram Karl Marx e Friedrich Engels em 1848, lamentando como o capitalismo, com sua busca incessante por inovação, produz um tipo de desencantamento, um rompimento das pessoas com as tradições comunitárias que dão sentido à vida. Se citar Marx parece óbvio demais, isso está em sintonia com o método de Rohrwacher. Ela trabalha com fábulas e ícones — narrativas amplas e diretas que recorrem a mitos resilientes e os colore com detalhes contemporâneos intrincados. Seus filmes tratam de roubos de todo tipo: os pequenos golpes de trabalhadores, fiéis, camponeses e vigaristas; e os grandes roubos, sancionados pelo Estado, da Igreja, da mídia e dos proprietários de terras. O mito é corrompido pelo dinheiro; tudo o que é sagrado é profanado.

Em *Corpo celeste*, um carro derrapa numa estrada de montanha, e o crucifixo roubado que transporta cai de modo cômico (cósmico?) no mar abaixo. Em *Feliz como Lázaro*, um jovem camponês sobrevive a uma queda mortal e atravessa o tempo sem mudar, como um santo, apenas para ser confundido com um ladrão e morrer no altar das finanças — o banco local. Uma família pastoral de apicultores, em dificuldades, se infiltra em um reality show em *As maravilhas* e descobre que não são seu trabalho manual minucioso nem o mel orgânico que devem vender, mas fantasias ocas e douradas de uma vida antiga no campo. Em *La chimera*, Arthur é uma espécie de anjo caído, emergindo da prisão num terno branco manchado no primeiro ato do filme. Sabemos pouco sobre suas origens, exceto que ele é um arqueólogo

inglês que se envolveu com um grupo de rudes *tombaroli* na Toscana e persegue o sonho de se reunir com uma amante há muito perdida, Beniamina — delírio que compartilha com a mãe da jovem, interpretada por Isabella Rossellini.

Poucos dias após o retorno de Arthur, ele já voltou aos velhos hábitos, vagando pela paisagem azul-esverdeada com sua alegre quadrilha, em busca da excitação da escavação, da descoberta e do contrabando. O grupo canta enquanto trabalha. *Nem todos são capazes de desafiar as leis, a escuridão, as almas dos mortos / Alguns têm medo de morrer, outros nasceram para a aventura... / Pensem bem, gente, para que serve a lei / Para proteger aqueles que exploram o seu trabalho*. Diferentemente de *Lázaro*, aqui não precisamos ver esses homens (e algumas mulheres) sofrerem para saber que seu roubo é justo. Eles são irreverentes e brincalhões, trapaceiros tanto quanto nobres vingadores proletários. A diretora de fotografia Hélène Louvart alterna entre 35mm e 16mm tingido, e Rohrwacher às vezes acelera essas sequências, como montagens do cinema mudo. O tempo se move de maneira diferente quando se rouba dos mortos para viver.

Mas esses floreios também nos lembram que o “passado” é uma afetação, e que a história é tanto uma estética quanto uma medida de distância temporal. *La chimera* se passa nos anos 1980, mas o tempo parece fluido e incerto, como na maior parte da obra de Rohrwacher. Perto do fim do filme, conhecemos a misteriosa compradora do saque dos *tombaroli*, Spartaco (não vou revelar a identidade da atriz — uma surpresa mordaz), que dispõe de brocas e guindastes, além de um iate onde vende os bens desenterrados pelos saqueadores, com sujeira ainda sob as unhas, a plateias impecáveis de colecionadores internacionais. Em torno de uma magnífica escultura etrusca que ela roubou dos ladrões por meio de um ardil elaborado, ela constrói uma narrativa sedutora e convida seus compradores endinheirados a estipular um preço — a “avaliar o inestimável”.

Como se avalia o “valor” da cultura? Desde 1909, a Itália possui legislação de patrimônio nacional que torna propriedade pública qualquer objeto de valor cultural com mais de 50 anos encontrado sobre ou sob o solo — móvel ou imóvel. O governo detém a posse desses artefatos e também a responsabilidade por sua proteção e “valorização”, isto é, a

ampliação de seu valor cultural. Em 2008, uma emenda constitucional iniciada por Silvio Berlusconi promoveu uma mudança importante: a proteção permaneceu sob a alçada do Estado, mas o investimento privado passou a ser permitido na valorização. Em 2011, a Tod's, empresa de artigos de luxo, firmou uma parceria de 30 milhões de dólares com o Estado para restaurar o Coliseu em troca de direitos limitados de publicidade. Cinco anos depois, a Tod's realizou um concerto no monumento de 1.944 anos para celebrar a conclusão da primeira fase da reforma.

Para muitos comentaristas na Itália, essa “sinergia entre o Estado e o cidadão privado”, como definiu o Ministério da Cultura italiano, não foi menos do que um roubo à luz do dia. O mercado subterrâneo dos *tombatori* e de Spartaco funciona como a sombra do mercado de superfície do Estado e de seus aliados corporativos. Ambos dependem da conversão da cultura em capital e só podem existir em um mundo fundado na desigualdade, onde o valor de um artefato não é determinado por sua beleza ou pelo acúmulo de história, mas por uma qualidade quimérica: o desejo dos ricos de possuí-lo. Pode algo ser sagrado em um mundo tão desigual? Apesar de toda a bravata desafiadora da morte, os *tombatori* trabalham como quaisquer assalariados, labutando para vender as mercadorias enterradas em sua própria terra segundo termos impostos pelos ricos.

O contraponto a eles em *La chimera* é Italia (Carol Duarte), aluna da matriarca sombria Flora, interpretada por Rossellini. Ingênua, exuberante e profundamente religiosa, Italia rejeita o saque de túmulos, mas mais tarde participa de uma recuperação de outro tipo. Ao encontrar uma estação de trem abandonada que Flora descreve como propriedade pública, Italia se confunde: “Pertence a todo mundo ou a ninguém?”. Ela tem dois filhos e não tem casa e acaba ocupando a estação com outras mulheres locais, transformando-a em uma espécie de comuna feminista. É um microcosmo fora do mundo dos *tombatori*, colecionadores, locadores e patrões: uma pequena utopia onde as necessidades básicas podem ser atendidas sem as transações alienantes do mercado.

Arthur, por sua vez, está absorto em suas visões. O romance da caça é um tema recorrente no imaginário dos *tombatori* — Pietro Casasanta, que o *The Wall Street Journal* descreveu como o “Príncipe dos Ladrões de Túmulos”, disse sobre cavar a terra que conhece tão bem

em busca de tesouros: “É como se apaixonar por uma mulher, é sem esperança”. Mas Arthur, o inglês, não pertence à terra. A escolha de O'Connor para *La chimera* não é um apelo astuto a financiadores e públicos internacionais, mas mais um uso brilhante de arquétipo por parte de Rohrwacher: ele exemplifica os jovens profissionais estrangeiros que chegam à Itália com licenças oficiais, escavando os quintais dos *tombatori* em nome sagrado do conhecimento. Spartaco lhe diz que, por mais que ele se misture aos ladrões — que cavam para sobreviver —, nunca será um deles.

Dotado de um dom aparentemente divino para a radiestesia — ou seria encenação? —, Arthur persegue fantasias de sacralidade em um mundo desencantado e acaba traindo tanto seus companheiros quanto a (significativamente nomeada) Italia. Ele retorna à escuridão do submundo no desfecho do filme, encerrado em uma cripta, perseguindo um lampejo de luz solar que pode ser uma fuga — ou, mais provavelmente, uma ilusão. Tudo o que é sólido se desmancha no ar; tudo o que é sagrado é profanado.

A autora agradece a *Ruling Culture: Art Police, Tomb Robbers, and the Rise of Cultural Power in Italy* (Fiona Greenland, University of Chicago Press) pelo contexto histórico fundamental.



Alice Rohrwacher sobre La chimera (2023), o capitalismo e o trabalho com Josh O'Connor¹

DOMINIQUE SISLEY

Nas cenas de abertura do novo filme de Alice Rohrwacher, *La chimera*, vemos Arthur, interpretado por Josh O'Connor, dormindo em um trem. Seus sonhos são assombrados por visões ensolaradas de Beniamina, sua namorada perdida — o amor de sua vida, que está desaparecida e que presumimos estar morta. Quando Arthur finalmente desperta, nós o acompanhamos enquanto ele enfrenta essa realidade: acende um cigarro, se envolve numa briga e perambula pela paisagem rural da Úmbria, com seu terno branco de linho ficando cada vez mais encardido a cada minuto que passa. Quando enfim chega em casa, trata-se de um barraco de lata em ruínas numa encosta arborizada — um pedaço de terra que esconde, sob a superfície, incontáveis tesouros antigos.

La chimera é uma história sobre o Grande Saque da Itália, um fenômeno dos anos 1980 em que centenas de tumbas etruscas foram saqueadas pelos *tombaroli* (ladrões de túmulos). Essas criptas haviam sido consideradas sagradas por mais de dois mil anos, mantidas intactas pelos moradores locais em respeito aos mortos. Mas uma mudança cultural, impulsionada pelo capitalismo acelerado da época, levou grupos de renegados a invadi-las e vender tudo o que encontravam no mercado negro. O filme se concentra em Arthur, um arqueólogo britânico que se tornou *tombarolo* e possui um dom quase divino para encontrar essas

tumbas — um Orfeu moderno e desgrenhado, em uma busca purgatorial para entrar no mundo dos mortos.

Mas *La chimera* é muito mais do que a busca de um homem por sua namorada. É um filme sobre nossa relação com o passado, o vazio do materialismo, a magia do invisível, as sombras e as luzes da humanidade. O mesmo pode ser dito dos filmes anteriores de Rohrwacher — *Corpo celeste* (2011), *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014) e *Feliz como Lázaro* (Lazzaro felice, 2018) —, respostas sensíveis ao status quo materialista e patriarcal. Seu trabalho pode soar como o encontro fortuito com um rolo de filme encantado, empoeirado por anos de abandono, mas ainda pulsante de vida. “Tenho esse desejo de capturar vestígios de memória, mas não da minha memória pessoal”, explica ela, falando por Zoom a partir de sua casa na zona rural da Úmbria. “É uma memória compartilhada, coletiva. É maior do que eu.”

- **Muitas pessoas estão dizendo que *La chimera* é a terceira parte de uma “trilogia informal”, ao lado de *As maravilhas* e *Feliz como Lázaro*. Quais seriam, para você, os fios que unem esses filmes?**

Foi uma trilogia involuntária. Mas há um diálogo entre esses filmes, porque todos tratam da nossa relação com o tempo e com o passado. *As maravilhas* fala da comercialização da ideia de passado, quando uma família típica se transforma em um fenômeno televisivo. O filme se passa nos anos 1990, no auge da era Berlusconi, quando tudo girava em torno do comércio e da TV. Em *Feliz como Lázaro*, falamos do “apagamento” do passado, porque vemos uma comunidade transplantada para um outro tempo, tendo seu passado subitamente eliminado, apagado. *La chimera* é o último momento desse processo, quando abrimos a tumba onde tudo o que é sagrado repousa — tudo aquilo que até ontem era sagrado deixa de ser e passa a poder ser vendido por dinheiro.

- **Como essas histórias chegam até você? Como você cria espaço suficiente na sua mente para desenvolvê-las?**

Há uma citação de Virginia Woolf que vou parafrasear: as ideias

¹ Publicado originalmente em *Dazed*, 9 de maio de 2024. Disponível online em: <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/62573/1/la-chimera-review-alice-rohrwacher-director-interview-josh-oconnor>. Tradução de Ana Moraes.

são como plantas. É preciso regá-las, mas não incomodá-las demais, caso contrário elas não conseguem crescer. Para mim é parecido: sinto que uma ideia está crescendo, então eu a deixo ali e permito que cresça. Às vezes vou ver como ela está, mas não tento torná-la produtiva a qualquer custo — sobretudo no começo, uma ideia pode ser muito frágil. Cada planta também tem sua dinâmica específica de crescimento. Algumas crescem incrivelmente rápido; *Feliz como Lázaro* foi mais como um cogumelo, no sentido de que surgiu de uma manhã para a noite. Eu o vi inteiro de uma só vez, então só precisei sentar e escrevê-lo. Mas um filme como *La chimera* tem raízes muito profundas e antigas. Eu conversei com *tombaroli* quando era criança; na verdade, eu tinha muito medo deles. Tentei me aproximar deles há mais de dez anos para tentar compreendê-los. E por muito tempo achei que *La chimera* fosse um filme impossível de fazer, porque era sobre objetos. Até que finalmente entendi que não era um filme sobre objetos, mas sobre a aura dos objetos, como diria Walter Benjamin — sobre a sacralidade escondida dentro deles.

- **Há muitas referências à mitologia grega, ao folclore e ao misticismo antigo nos seus filmes — formas de pensamento das quais nos afastamos na era moderna. Você acha que as pessoas estão em busca de mais encantamento em suas vidas?**

Meus filmes não são tanto filmes construídos, mas filmes lembrados. Tenho esse desejo de capturar vestígios de memória, mas não é minha memória pessoal. É uma memória compartilhada, coletiva, maior do que eu. E acho que não todos, mas algumas pessoas sentem isso quando assistem aos meus filmes. Há uma história, há fios narrativos que podem ser seguidos, mas também há uma memória coletiva que nos torna humanos.

Muitas vezes me sinto encantada pelo mundo, então tento compartilhar esse olhar. *La chimera* conta a história de uma mudança de época — da qual somos herdeiros — em que tudo passou a ser mercadoria. As pessoas da minha região viveram ao lado dessas tumbas antigas por milhares de anos, sabiam que elas estavam ali,

mas ninguém jamais teve coragem de roubá-las, porque sabíamos que os objetos dentro delas eram sagrados. Pertenciam às almas, não aos vivos — não podiam ser tocados. E, de repente, alguém disse: “por que não? Vamos tocar!”. Foi um pouco como quando uma criança deixa de acreditar em Papai Noel. A hipnose se quebrou. E, ao despertar, tudo virou mercadoria. Então acho que, depois de 40 ou 50 anos em que tudo foi mercadoria, agora é possível dizer: não, isso não é verdade, o invisível existe.

- **O mesmo pode ser dito sobre coletividade e comunidade em seus filmes — eles nunca se concentram inteiramente em um único indivíduo ou “herói”.**

Acho que essa é a responsabilidade de um diretor. Num momento em que tudo aponta para o individualismo, contar histórias centradas apenas no destino de um herói solitário no mundo não é muito produtivo, porque isso só sopra as brasas desse velho mundo individualista.

La chimera conta a história de um herói que não pode mudar o próprio destino. Esse destino é como um trem: ele precisa seguir seu percurso (e, de fato, encontramos Arthur em um trem). Ele tenta fugir disso, mas não pode fazer nada — como um personagem mitológico, ele encarna o próprio destino. Mas, embora o filme conte a história desse herói mitológico, ele o faz por meio de um coro de pessoas, como numa tragédia antiga.

- **Você acredita nessas ideias? Em destino? Você é uma pessoa religiosa?**

Não pertenço a nenhuma religião, mas gosto de saber e de pensar que minha vida está conectada à vida do mundo — não pensar apenas em mim mesma, mas me pensar dentro de um desenho maior. Talvez esse seja um olhar religioso, mas ele pertence a uma religião anárquica, que não tem vínculos com nenhuma instituição. Acho que os filmes nos dão a possibilidade de ver, no destino de um único indivíduo, o destino de um grupo coletivo. É isso

que tanto me fascina e me comove na arqueologia. O filme nos dá a chance de refletir sobre o fato de que toda civilização chega a um fim — o que significa que a nossa civilização também chegará ao fim. Isso nos permite pensar não apenas no que queremos alcançar, mas também no que vamos deixar para os arqueólogos do futuro.

- **Josh O'Connor está vivendo um momento enorme agora. O que você acha que faz dele um astro de cinema tão cativante?**

Josh é uma pessoa muito curiosa e generosa — e, embora esses adjetivos possam não parecer importantes, eles são fundamentais para um ator. Ele também tem uma imaginação extraordinária, o que é essencial quando se trabalha com um ator, porque você não está lidando apenas com um corpo, mas também com um mundo interior. Um filme é sempre o encontro dessas duas imaginações. A imaginação dele é como uma floresta: rica, cheia de vitalidade. Não é uma imaginação “educada”, é totalmente livre. Ele tem um potencial incrível. E, já que estávamos falando da aura dos objetos, é importante falar também da aura das pessoas: ele tem uma aura completamente atemporal. Ele vive neste tempo, mas também está além do tempo, fora do tempo, e acho que pouquíssimas pessoas no mundo têm uma aura assim. Além disso, ele é extremamente gentil e divertido. Um gênio!

- **E, por fim, seus filmes estudam a natureza das sociedades patriarcais e capitalistas. Nos seus dois últimos filmes, seus personagens principais são homens que apresentam uma masculinidade muito mais suave. Como você quis lidar com a questão de gênero, se é que quis?**

La chimera trata muito do masculino e do feminino. Eu vivo em um país onde os efeitos trágicos do patriarcado sobre as mulheres são frequentemente narrados — e com razão. Mas eu estava mais interessada em observar o quão trágico o patriarcado é para os próprios homens. Não acho que ele seja bom para os homens, nem para as mulheres. Na província italiana onde cresci, não era

possível, para uma jovem, ter amigos homens — mesmo que quiséssemos —, porque os meninos precisavam demonstrar que eram “homens de verdade”, mostrar que eram feios, desagradáveis e hostis às mulheres. Essa jaula em que eles viviam sempre me entristeceu. E, por isso, quando construímos a canção sobre o grupo de *tombaroli*, precisávamos encontrar um adjetivo para eles. No início pensamos em perigoso, cruel, perverso, mau — mas acabei escolhendo “pobres”, porque há tanta miséria na caça maníaca deles por dinheiro e mulheres. Então quis refletir sobre o fato de que esse patriarcado precisa ser superado não apenas pelas mulheres, mas também pelos homens.



Alice Rohrwacher: “Quero que meus filmes soem como os de Pasolini, como se fossem parábolas”¹

TARA BRADY

Josh O’Connor estrela o novo longa da diretora como um arqueólogo que se envolve com um bando de ladrões de túmulos.

Na Irlanda, o saque de sepulturas está ligado às práticas macabras da era vitoriana. Os serial killers irlandeses William Burke e William Hare assassinaram 16 pessoas em 1828 para vendê-las ao anatomista de Edimburgo Robert Knox. Naquele ano, James McCartney, professor de anatomia do Trinity College Dublin, testemunhou diante de uma comissão parlamentar sobre a contratação de “ressuscitadores” para obter cadáveres para seus alunos.

Em outros países europeus, o saque de túmulos é um fenômeno muito mais recente. Para seu quarto longa-metragem, a cineasta Alice Rohrwacher entrevistou muitos *tombatori* — ladrões de sepulturas italianos — que atuaram pelas regiões montanhosas do centro da Itália onde ela cresceu. Trata-se de uma questão atual. No ano passado, 266 antiguidades saqueadas ilegalmente, incluindo vasos etruscos, foram devolvidas por museus e coleções privadas dos Estados Unidos.

“O tipo de saque de túmulos que aparece no filme não poderia ter acontecido antes dos anos 1980”, diz Rohrwacher. “Basicamente, os

objetos que estavam dentro eram vistos como mágicos e sagrados. Isso despertava reverência e medo em quem os encontrasse. Até agricultores que se deparavam com objetos de ouro nunca os levavam, porque pertenciam aos mortos e eram considerados perigosos.

“A parte invisível do objeto era mais importante do que a parte visível. Se as pessoas encontravam sepulturas, não queriam ter nada a ver com elas. As tumbas eram contaminadas por sua associação com a morte e com o outro mundo. Mas, nos anos 1980, houve uma grande mudança de paradigma. Tudo o que é invisível deixa de existir. Os objetos passam a ser apenas objetos. E é possível ganhar muito dinheiro profanando e saqueando túmulos e vendendo esses objetos.”

La chimera (2023) traz Josh O’Connor como um arqueólogo britânico com um dom sobrenatural para encontrar sepulturas (e um gosto por linhos coloniais amarrotados), que se junta a um bando de ladrões nos anos 1980. Suas escavações ilegais — os saqueadores se especializam em artefatos etruscos — funcionam como aventuras e como comentário sobre um amor perdido. Apesar das atenções românticas do colega *tombatore* Pirro (Vincenzo Nemolato), ele anseia por Beniamina, sua ex-namorada desaparecida e filha da proprietária da villa Flora (Isabella Rossellini).

“Um dos aspectos mais experimentais do filme foi brincar com contrastes muito fortes”, diz Rohrwacher. “Quando o personagem de Josh é apresentado na primeira cena, no trem, há aquelas garotas bonitas. E depois há um episódio desagradável com um vendedor. Você pode pensar imediatamente que se trata da história de alguém com problemas psicológicos.

“Mas então ouvimos a abertura do *Orfeo*, de Monteverdi. Isso nos diz que, sim, ele é um herói romântico. Mas também é um herói ridículo. Dá para perceber só de olhar para ele. É um herói romântico em um mundo que já não tem nada de romântico.”

O’Connor, atualmente no topo das bilheteria com *Challengers*, é um superfã de Rohrwacher. Ele escreveu para a diretora depois de ver *Feliz como Lázaro*, que venceu o prêmio de melhor roteiro em Cannes em 2018. Durante as filmagens de *La chimera*, o ator morou em uma van e se banhou em um lago. Também aprendeu italiano e um pouco de língua de sinais (habilidades que em breve levará para *Rosebush pruning*, o remake de Karim Aïnouz do filme de Marco Bellocchio *Punhos no*

¹ Publicado originalmente em *Irish Times*, 8 de Maio de 2024. Disponível online em: <https://www.irishtimes.com/culture/film/2024/05/08/alice-rohrwacher-i-want-my-films-to-feel-like-pasolinis-like-they-are-parables/> Tradução de Ana Moraes.

Bolso, coestrelado por Kristen Stewart e Elle Fanning).

“A chegada de Josh foi uma revelação completa”, diz Rohrwacher. “É um ator que eu conhecia e admirava imensamente, mas achei que fosse jovem demais para interpretar esse personagem. No entanto, ele tem essa capacidade extraordinária de ser atemporal. Então reescrevi o personagem pensando nele — não apenas pensando, mas conversando com ele, colaborando com ele. Ele tem uma grande paixão por cerâmica, poesia e arquitetura. Ele entende a aura dos objetos. E, claro, é um ator de rara generosidade e imaginação.”

Filha de pai alemão e mãe italiana, Rohrwacher cresceu na aldeia na Úmbria de sua mãe, onde o pai era apicultor. Estudou clássicos na Universidade de Turim e depois roteiro. Sua criação rural continua a informar seu trabalho. *Feliz como Lázaro* (Lazzaro felice, 2018) recrutou moradores da Úmbria como elenco e para plantar uma lavoura de tabaco em seu drama de fantasia quase feudal.

“Crescer na Itália, numa região tão fortemente arqueológica, torna quase impossível sair para uma caminhada sem encontrar microfragmentos de antiguidades”, diz Rohrwacher. “Estamos falando de pedacinhos minúsculos, a poucos milímetros de profundidade. Mas, aonde quer que você vá, a terra está cuspidando pequenos fragmentos de artefatos antigos que foram quebrados e fragmentados.

“Isso me dá uma perspectiva diferente do tempo como conceito. No tempo presente, eu não vejo apenas o que está presente, mas também o que é passado. Para mim, o presente não é apenas o que tenho de fazer; é também perguntar quais são as coisas que precisamos deixar para os arqueólogos do futuro, quando nós mesmos tivermos nos tornado passado.”

As maravilhas (Le Meraviglie), o primeiro longa de ficção narrativa de Rohrwacher, venceu o Grande Prêmio em Cannes em 2014. Seu curta *Le Pupille* foi indicado ao Oscar em 2023. Seus filmes são únicos e, ao mesmo tempo, profundamente enraizados no cinema italiano: uma união vibrante entre o neorrealismo de Roberto Rossellini, o humor expansivo de Lina Wertmüller, o carnavalesco de Federico Fellini e o espiritualismo de Pier Paolo Pasolini.

“Eu adoro Pasolini”, diz Rohrwacher. “Os filmes dele são poéticos, e eu consumo muita poesia. Isso é muito importante para mim.

Quero que meus filmes soem como os dele, como se fossem parábolas. Interesso-me mais pelo destino do que pela psicologia.”

A paixão de Rohrwacher pela história do cinema italiano faz parte do DNA híbrido de *la Chimera*. Trabalhando com a veterana diretora de fotografia Hélène Louvart, a cineasta alterna entre película 35mm e Super16.

“Na universidade, fiquei realmente interessada na história do cinema”, diz Rohrwacher. “Ela combinava a vida real e todas as artes que eu amava. Isso me levou a voltar atrás e encontrar as grandes obras-primas do cinema. O cinema também tem a sua própria história arqueológica.”



Omelia contadina (2020): agir com o cinema¹

MARTA FRUGONI

No planalto de Alfina, entre o Lácio e a Úmbria, um grupo de camponeses se reúne dando origem a uma longa marcha fúnebre em homenagem à cultura camponesa. Os rostos de homens, mulheres, idosos e adolescentes se misturam em uma humanidade heterogênea, consciente do fim de uma história centenária: essa é a gênese do curta *Omelia contadina*, dirigido por Alice Rohrwacher.

Apresentado em competição na septuagésima sétima Mostra de Cinema de Veneza, *Omelia contadina* foi realizado em colaboração com o artista francês JR e nasce justamente da urgência de denunciar o desaparecimento progressivo da prática agrícola tradicional, ameaçada pela agricultura intensiva e por uma lógica de lucro meramente capitalista. O curta se afasta da narrativa clássica, sendo definido pelos próprios autores como uma ação cinematográfica, a meio caminho entre documento e rito.

Para encenar a marcha, três cortejos de trabalhadores rurais avançam pelos caminhos do planalto carregando “corpos de papel”, desenhados por JR, acompanhados por uma banda local que entoia um canto fúnebre. Graças às tomadas aéreas, as figuras impressas parecem animadas pelo vento; elas nos observam e nos lembram da importância daquilo que se declara morto: não apenas um modo de vida, mas um verdadeiro sistema de valores; um serviço que todos eles exerceram e transmitiram de geração em geração.

“A arte de JR é uma arte participativa, relacional, que funde ação e

engajamento, põe as pessoas em contato — e elas se tornam, assim, protagonistas de uma narrativa renovada, de uma comunidade renovada — com a firme convicção de que a arte pode mudar o mundo, porque permite ver as coisas a partir de pontos de vista diferentes.”

Embora a experiência não lhe diga respeito de forma direta, Rohrwacher se faz porta-voz da comunidade de Alfina, sublinhando o quanto o tema do curta coincide com seus ideais: tendo crescido nessas mesmas regiões, como parte de uma família que lhe transmitiu o respeito e a importância do meio ambiente, a terra sempre foi protagonista de suas obras, assim como aqueles que dela cuidam.

“Se eu tiver que dizer o que é o campo para mim, diria que é uma rede, lançada e invisível; uma rede que nos protege e não uma que nos aprisiona; [...] dentro dela vivem todas as pessoas que lutam e que, de alguma forma, continuamente me dão coisas, um nutrimento [...]. Então eu disse: mas eu, o que produzo? O que posso fazer para retribuir esse nutrimento?”

Do encontro artístico com JR emerge a capacidade de um narrar o outro, confirmada pela renovada união no curta *Alegoria urbana* (Allégorie citadine, 2024); ambos assumem a tarefa de veicular, por meio das imagens, uma mensagem fundamental: a de continuar essa luta silenciosa e obstinada que aspira tornar-se universal.

Com *Omelia contadina*, pretende-se desfazer a ideia de que o trabalho no campo seja solitário ou marginal; ao contrário, cultivar significa cooperar, construir e compartilhar gestos e saberes: o rito agrícola torna-se uma obra de arte, um ato criativo capaz de dar forma à própria vida. O projeto é, portanto, uma ação social que tem a intenção de unir o maior número possível de pessoas com o objetivo de enfrentar uma dificuldade tão grande quanto a de ter que renunciar ao próprio passado, presente e, sobretudo, futuro.

A obra se insere numa reflexão mais ampla da autora sobre o papel do cinema como espaço de escuta e de “restituição do invisível”: não se trata apenas de narrar aquilo que já não é visível aos nossos olhos, mas de trazer de volta à superfície aquilo que a sociedade contemporânea decidiu conscientemente esquecer. A mesma intenção anima todo o trabalho de Rohrwacher, que busca transformar sua paixão pela memória e pelo folclore italiano em imagens capazes de fazer dialogar épocas

¹ Publicado originalmente em *artisorelle.com*, 29 de agosto de 2025. Disponível online em: <https://www.artisorelle.com/post/omelia-contadina-agire-con-il-cinema>

diferentes, mostrando como a realidade sempre contém um resíduo “fabular”, um “alhares” que ilumina o ordinário.

“As nossas palavras, os nossos pensamentos, os nossos gestos não nascem em nós, mas são uma herança que habitamos durante o período da nossa vida; são vestígios de um destino maior.”

Rohrwacher demonstra, mais uma vez, que é possível “agir com o cinema” deixando espaço para o silêncio e para os olhares: a sua é uma poética da escuta, capaz de se contrapor abertamente ao *horror vacui* do cinema contemporâneo.

A homília é em homenagem ao trabalho centenário dos agricultores, uma recusa obstinada à eliminação cultural e espiritual do mundo camponês, que sente a urgência de resistir à perda de sentido em uma época dominada pela homogeneização. Nesse contexto, o rito fúnebre não é encenado como um simples ato de nostalgia, mas como herança viva, como protesto da própria terra que, recusando-se a se dobrar às leis dos homens, guarda zelosamente os segredos dos quais é depositária e que, ao longo dos séculos, confessou apenas àqueles que sabiam verdadeiramente amá-la.

Omelia contadina dá espaço e voz a quem normalmente é excluído, oferecendo um olhar límpido e coral sobre um mundo que, embora agonizante, ainda não deixou de falar. A imagem torna-se instrumento de dissidência e nos lembra que não se trata de salvar uma tradição, mas de repensar nosso modo de estar no mundo, em relação com a terra e com os outros.

Dedicado a todos aqueles que, neste momento, em vez de pensar em expressar a si mesmos, estão se ocupando de cuidar do outro.

Alice Rohrwacher



JR and Alice Rohrwacher imaginavam uma nova Caverna de Platão¹

PAT MULLEN

Os diretores falam sobre o curta *Uma alegoria urbana* (Allégorie citadine, 2024)

“Para uma criança, a imaginação não tem limites. Não há fronteiras nenhuma”, diz JR.

O mais recente curta-metragem do cineasta e artista francês, *Uma alegoria urbana* reimagina a alegoria de Platão a partir do olhar de uma criança. Dirigido em parceria com a grande Alice Rohrwacher (*La Chimera*), *Uma alegoria urbana* acompanha Jay, um menino de sete anos (Naïm El Kaldaoui), enquanto ele acompanha a mãe (Lyna Khoudri) a uma audição de dança. Observando a mãe interagir com o diretor do espetáculo (Leos Carax), o garoto deseja ver mais. Ele então se perde pelas ruas e passa a enxergar Paris de um modo novo.

“Fazer isso a partir da perspectiva de uma criança foi algo muito singular, porque é o único momento da vida em que estamos prontos para repensar tudo o tempo todo. Não temos muros internos”, explica JR, em conversa com a *That Shelf* e Rohrwacher via Zoom. “Hoje, você diria: ‘Não, não há muros. Aquilo são prédios. São paredes feitas de concreto, com janelas’, e tudo se torna muito hermético.”

Para Rohrwacher, o processo de adaptação da alegoria da caverna tornou-se uma questão de localização: onde está a caverna? Para ela,

1 Publicado originalmente em *That Shelf*, 21 de Dezembro de 2024. Disponível online em: <https://thatshelf.com/jr-and-alice-rohrwacher-imagine-the-myth-of-platos-cave-anew/> Tradução de Ana Moraes.

trata-se de pensar as camadas alegóricas do mito. “Talvez ela esteja em todo lugar onde os seres humanos não conseguem mover a cabeça. Na alegoria da caverna, [Platão] imaginou a humanidade presa em uma caverna por correntes que a impediam de virar a cabeça, fazendo com que só pudessem olhar para frente. Elas veem sombras e pensam que isso é a realidade. Mas a caverna de Platão pode estar em todo lugar onde há um homem que pensa: ‘Estou certo: esta é a única possibilidade. Esta é a realidade. Está bem diante de mim’”, diz Rohrwacher.

Em *Uma alegoria urbana*, parisienses descascam camadas da cidade ao encontrar fotografias de cavernas e túneis sob fac-símiles da geografia urbana colados por cima. Por exemplo, uma rua pode parecer comum, mas na verdade é uma enorme fotografia de uma rua colada sobre uma imagem de uma caverna; ou então imagens da caverna podem estar escondidas atrás de fotografias de paredes de tijolo. Pessoas comuns se deixam contagiar pelo assombro infantil de Jay ao encontrar pequenos rasgos que as convidam a puxar as camadas e revelar a caverna.

O filme confere nova ressonância ao mito da caverna em uma época em que a ideia de pessoas vivendo em realidades alternativas próprias se torna cada vez mais comum. O filme remove camadas da realidade à medida que Jay encontra, por assim dizer, uma falha na matriz. “Se a caverna estiver, por exemplo, em Paris, não deveríamos vê-la. Ela está escondida atrás das imagens da cidade, oculta em algum ponto”, continua Rohrwacher. “A arte de JR é, em grande parte, cobrir a realidade com grandes fotografias, grandes imagens. Uma parte importante desse trabalho é colocar algo por cima da realidade para mudar nossa perspectiva sobre ela.”

A proposta dialoga com o trabalho característico de JR, em que ele cria retratos gigantes de pessoas comuns sobre as fachadas de seus próprios ambientes — de forma mais célebre em sua colaboração indicada ao Oscar com Agnès Varda, *Faces Places*. JR diz que nunca havia tentado sua técnica nessa escala, nem com tantas camadas fotográficas. “Havia algo de mágico, até para nós, porque estávamos como crianças naquele set, pensando: ‘Parece mesmo um efeito especial feito à mão’”, diz JR.

Os diretores enfatizam que, desde o início, sabiam que precisavam usar a abordagem artesanal de papel e cola de JR, mesmo sabendo que efeitos visuais e CGI poderiam alcançar resultado semelhante.

“Queríamos que o público sentisse a textura do papel, as imperfeições das coisas, e o fato de estarmos tentando contar uma história a partir da perspectiva de uma criança — mas que também vem da nossa criança interior”, diz JR.

O resultado é ao mesmo tempo um curta-metragem e uma intervenção de arte pública, já que os cineastas remodelaram as ruas de Paris para evocar a caverna de Platão. Rohrwacher afirma que foi um esforço intimidador experimentar as camadas de papel e cola em tempo real durante as filmagens, mas que esperar as fotos aderirem e depois se reunir em expectativa enquanto Jay rasgava a camada superior reforçou o valor da abordagem artesanal.

“Quando a criança ia lá e todos nós ficávamos assim [faz um gesto de ansiedade], porque, se não desse certo, teríamos que fazer tudo de novo”, diz Rohrwacher. “Quando ele começa a fazer assim [imita o gesto de puxar as camadas], foi realmente emocionante para nós, porque fizemos aquilo juntos, não isolados em um lugar escuro diante de um computador. A emoção foi coletiva, porque todos estavam trabalhando para tornar aquela imagem possível.”

Os diretores esperam que o espírito lúdico de *Uma alegoria urbana* inspire o público a ter seu próprio despertar e a compartilhar a parábola duradoura do mito sobre a importância de perceber o ambiente ao redor. “Quando você olha para o trabalho de Christo e Jeanne-Claude, que embrulhavam pontes e edifícios ou o Arco do Triunfo, você passa a vê-los de outro modo”, diz JR, comparando o feito da caverna às grandes instalações dos artistas franceses conhecidos por cobrir cânions com tecidos ou criar passarelas flutuantes. “Mesmo quando eles retiram a obra, você nunca esquece que, por um momento, eles lhe permitiram olhar aquilo de uma perspectiva diferente. Isso mostra, de maneira muito bela e ambiciosa, que é possível fazer isso com tudo na vida — um relacionamento, uma cidade, um contexto ou uma comunidade.”

“Quando se faz um filme, é sempre preciso oferecer a possibilidade de ver a partir de outra perspectiva”, acrescenta Rohrwacher. “Nosso desejo é que as pessoas vejam o filme e depois discutam quais imagens são instrumentos de liberdade e quais são correntes. Não é suficiente dizer que as imagens são ilusões, já que as correntes são reais.”



Alice Rohrwacher e Jr falam sobre trabalhar com Leos Carax em Uma alegoria urbana (Allégorie citadine, 2024): “Ele foi uma verdadeira surpresa”¹

SANTANU DAS

Nesta entrevista exclusiva, a diretora Alice Rohrwacher e JR falam sobre o curta-metragem *Uma alegoria urbana* e a colaboração com Leos Carax.

A diretora italiana Alice Rohrwacher (*La Chimera*, *Feliz como Lázaro*) se une ao fotógrafo e artista urbano francês JR (*Visages*, *Villages*) para entregar um curta-metragem deslumbrante intitulado *Uma alegoria urbana*. Agora disponível no Mubi, o filme de 21 minutos se inspira na Alegoria da Caverna, de Platão, e conta ainda com a participação do celebrado diretor francês Leos Carax (*Holy Motors*, *Os Amantes da Ponte Nova*).

Leos Carax é a própria alegoria?

Uma alegoria urbana encontra um belo equilíbrio entre os estilos criativos dos dois diretores, semelhantes no sentido de que ambos enxergam o mundo como algo atravessado por uma camada oculta ao olhar

imediato. A inclusão de Leos Carax funciona aqui de maneira crucial: ele é ao mesmo tempo o mensageiro e a mensagem, o segredo e seu guardião. Em uma mesa-redonda da qual o *Hindustan Times* participou, Alice Rohrwacher e JR se mostraram entusiasmados ao falar do trabalho com Leos Carax, descrevendo-o como uma “verdadeira surpresa”.

Alice comenta:

“Tivemos que decidir quem é esse personagem, aquele que planta a semente de um pensamento na criança. Conhecemos algumas dessas figuras porque já encontramos pessoas assim ao longo da vida. Às vezes isso pode ser voluntário, outras vezes involuntário, mas elas ajudam você a pensar sobre algo em que não estava pensando antes. Então, quem são essas pessoas? São os fugitivos, todos aqueles que te ajudam a pensar. Eles são os fugitivos da caverna! São aqueles de quem Platão fala: os que escaparam da caverna e voltaram para falar com os outros prisioneiros.”

Ela acrescenta:

“Então, quem é esse fugitivo para nós? Há muitos diretores, muitos artistas que são fugitivos para nós. Um nome que nos veio à mente foi o de Leos Carax, como exemplo desse fugitivo da caverna! Alguém que escapou da caverna! Então perguntamos se ele gostaria de fazer parte do projeto, e ele aceitou. Ficamos muito felizes, porque ele é uma presença extraordinária e, claro, um ator, mas para nós ele também simbolizava outra coisa.”

“Ele chegou pronto, como ator, para mergulhar no processo”

JR comenta o quanto se surpreendeu ao ver Leos Carax no set e a maneira como ele respondeu ao material:

“Quando Alice trouxe essa ideia, eu pensei: ‘uau’. Eu o conhecia mais como diretor do que como ator, então estava tentando imaginar como seria, e ela disse: ‘Não importa como ele transmite a mensagem, ele a encarna!’ E é verdade. Ele foi uma verdadeira surpresa no set. Estava lá, pontual, afiado, pronto. Chegou preparado, como ator, para mergulhar no processo. A forma como ele encarnou a alegoria urbana e a compartilhou com o público foi totalmente própria — e não poderia ter sido melhor. Como Alice diz, ele a encarnou na vida. É quem ele é! Não poderia haver pessoa melhor para fazer isso.”

JR conclui:

“Nós nos sentimos muito honrados e humildes por termos vivido

¹ Publicado originalmente em *Hindustan Times*, 22 de Dezembro de 2024. Disponível online em: <https://www.hindustantimes.com/entertainment/hollywood/alice-rohrwacher-and-jr-on-working-with-director-leos-carax-in-an-urban-allegory-mubi-101734703837933.html> Tradução de Ana Moraes.

esses momentos com ele no set. Alice e eu nos beliscávamos o tempo todo, dizendo: ‘Meu Deus! Temos o Leos aqui, bem aqui! Vai lá, diz alguma coisa!’ Tivemos um dia lindo, especialmente no teatro onde filmamos em Paris — um teatro belíssimo, que também encarna essa mesma ideia. Estávamos percebendo a chance que tínhamos enquanto filmávamos!”



A diretora de fotografia Hélène Louvart, AFC, fala sobre seu trabalho em *Feliz como Lázaro* (*Lazzaro felice*, 2018) de Alice Rohrwacher¹

A diretora de fotografia Hélène Louvart, AFC, filmou mais de cinquenta longas-metragens ao longo de sua carreira e trabalhou com muitos diretores franceses e estrangeiros. Neste ano, ela fotografou dois longas estrangeiros exibidos em Cannes: *Petra*, de Jaime Rosales, selecionado para a Quinzena dos Realizadores, e *Feliz como Lázaro*, de Alice Rohrwacher. Esta é a terceira vez que Hélène Louvart trabalha com a diretora italiana. Em 2014, *As maravilhas* (*Le Meraviglie*) venceu o Grande Prêmio em Cannes. A diretora retorna este ano à Croisette com *Feliz como Lázaro*, na Competição Oficial. (BB)

Lázaro, um jovem camponês de generosidade excepcional, vive em Inviolata, um vilarejo que permaneceu isolado do mundo e é governado pela marquesa Alfonsina de Luna. A vida dos camponeses permaneceu a mesma desde tempos imemoriais: eles são explorados e, por sua vez, exploram a generosidade de Lázaro. Em um verão, ele faz amizade com Tancredi, o filho da marquesa. Essa amizade é tão preciosa que atravessa o tempo e leva Lázaro ao mundo moderno. Com Nicoletta Braschi, Adriano Tardioli, Alba Rohrwacher e Sergio Lopez.

1 Publicado originalmente em *AFC*, 17 de Maio de 2018. Disponível *online* em: <https://www.afcinema.com/Cinematographer-Helene-Louvart-AFC-discusses-her-work-on-Alice-Rohrwacher-s-Lazzaro-felice.html?lang=fr> Tradução de Ana Moraes.

O contexto do filme

Feliz como Lázaro se passa em dois períodos distintos: o primeiro ocorre no campo do centro da Itália e o segundo, 25 anos depois, nas cidades do norte italiano, Turim e Milão. O filme foi difícil de rodar porque era menos íntimo do que *Corpo celeste* (2011) ou *As maravilhas*, e havia mais personagens para filmar. O conceito de grupo é importante para a história e eu diria que Lázaro tem uma estranheza que precisava transparecer na própria imagem.

Sempre ir além

Não tomo nada como garantido quando trabalho com Alice, mesmo estando familiarizada com seus gostos e seu universo. Eu não queria fazer a mesma coisa que nos dois filmes anteriores. Queríamos fazer evoluir a maneira de filmar. Talvez tenhamos nos deslocado, em certos momentos, para uma narrativa um pouco menos subjetiva, mais “objetiva”.

Para isso, estabelecemos três modos diferentes de filmagem, e cada cena utilizava apenas um ou dois deles.

O primeiro envolvia uma câmera praticamente apoiada no ombro, que seguia a ação e os personagens de modo direto, sem um ponto de vista específico: estamos com Lázaro e o grupo de personagens, filmando simplesmente “o que está acontecendo diante dos nossos olhos”.

A segunda câmera ficava no tripé, realizando planos panorâmicos ou *travellings*, nos quais nos aproximávamos dele com uma distância focal mais fechada, enquadrando Lázaro dentro do grupo; ou, mesmo quando ele está sozinho, colocando-o em contraste com o contexto ao redor. Geralmente em contra-plongée. Ele é, de certo modo, “ampliado” pelo enquadramento, isto é, pela maneira de olhá-lo.

O terceiro modo de filmar consiste numa concepção de cinematografia em que a câmera se distancia claramente da história, com enquadramentos mais abertos e, na maioria das vezes, elevados. Um pouco como uma “entidade” que observa Lázaro.

É claro que, depois da montagem, essas diferenças não são tão evidentes. E, ainda assim, se essa abordagem tivesse se tornado muito visível, teria dado ao filme um caráter teórico que, evidentemente, não era a intenção inicial.

Super 16, uma escolha inegociável

Apenas o Super 16 (ao menos por enquanto) corresponde à forma e ao desejo de cinema de Alice. Pensamos que se trata de um suporte que acrescenta algo de orgânico e artesanal e que corresponde a um modo diferente de ver o mundo. A imagem do Super 16 emana uma forma de poesia, uma certa “febrilidade”, e gostamos da sensação de sermos sempre um pouco surpreendidas pelo resultado das imagens: às vezes escuras demais, ou muito escuras, claras demais, ou claras demais mesmo; fora de foco, ou realmente fora de foco (mesmo eu sendo muito atenta ao foco no visor, o resultado nem sempre é o que imaginei ao ver os *dailies*); granuladas, ou granuladas demais... É como se não soubéssemos exatamente como usar a ferramenta, mas as imperfeições acabam dando ao filme um sentido visual e uma vontade que não busca estar o tempo todo no controle de tudo. Como o resultado das imagens sempre nos surpreende, isso nos mantém interessadas e concentradas no que fazemos e em como fazemos, sem tomar nada como garantido entre nós. Ainda que, para ser totalmente honesta, eu possa dizer que, com o passar dos anos, começo a saber qual resultado vou obter com o Super 16mm... Mesmo assim, continuo jogando o jogo da surpresa; é uma maneira de me manter alerta.

Quanto às lentes, não temos muitas opções se quisermos manter certa leveza ou uma definição aceitável (especialmente nos planos abertos): Zeiss Ultra Prime ou a série Cooke S4.

Quanto à película em si, apenas a Kodak ainda a fabrica.

Encenação, ângulo de câmera e escolhas de iluminação

Alice e eu escolhemos juntas os ângulos de câmera, em função das opções de encenação no set. Nada de *shot list*, nada de roteiro técnico prévio, apenas uma ideia central (como nossos três modos de filmar). E, como frequentemente fazemos pré-iluminação, filmamos também em função dos ângulos de luz previamente definidos.

A parte de inverno é ensolarada, e evitamos ao máximo tornar o campo no verão agradável: o sol é um fardo, quente e desconfortável

para os personagens que trabalham nos campos.

Para as cenas noturnas, recriamos um efeito de lua (18 kW em uma plataforma elevatória) e usamos lâmpadas que parecem bastante fortes para interiores na tela, mas cuja intensidade corrigimos levemente para ajustar o contraste. Utilizamos refletores LED ARRI L10 e L7 em reflexão (gosto especialmente desses refletores).

Como e por que vocês não sucumbiram à perfeição na pós-produção?

Na pós-produção, durante a correção de cor (digital, já que as imagens em película foram escaneadas), tentamos preservar intactas as “falhas de renderização” do Super 16. Como em *As maravilhas*, o filme anterior, não quisemos suavizar as imagens. Dirk Meier, nosso colorista, e nós exercemos uma espécie de “autocensura” e nem sempre tentamos melhorar as imagens com ferramentas de correção de cor que levariam o filme a um nível excessivamente padronizado de qualidade de fabricação.

Claro que usei as vantagens da correção de cor digital para ajudar a aumentar a luminosidade das sombras, quando eu havia exagerado um pouco em alguns momentos. Mas as falhas de foco, grão, enquadramento e iluminação foram aceitas.

Quando sou a diretora de fotografia de Alice, não me importo de “cometer” erros técnicos, porque sei que estamos buscando criar uma forma de escrita, e todos os erros fazem parte dessa busca. Tudo o que é “tecnicamente perfeito” a entedia, e em *Feliz como Lázaro* avançamos bastante pelo território do tecnicamente imperfeito.

E estou encantada com o resultado.

(ENTREVISTA COLETADA POR BRIGITTE BARBIER)



A diretora de fotografia Hélène Louvart, AFC, combinou os formatos 35mm e 16mm e diferentes proporções de tela com um efeito hipnotizante em *La chimera* (2023), de Alice Rohrwacher¹

Filmando em película Kodak, a diretora de fotografia francesa Hélène Louvart AFC combinou formatos de câmera e proporções de tela em 35mm e 16mm para fundir realidade e fantasia no aclamado *La chimera*, de Alice Rohrwacher.

Ambientado na Toscana dos anos 1980, o filme acompanha Arthur, um arqueólogo inglês desganhado, fumante inveterado e outrora respeitável. Recém-libertado da prisão, ele retorna de trem à cidade rural onde, junto a um grupo heterogêneo de *tombatori* (ladrões de túmulos), ganha a vida de forma precária traficando antigos artefatos etruscos saqueados de catacumbas subterrâneas escuras.

Arthur sonha com Beniamina, a mulher que amou e que agora é tida como morta, e visita Flora, a mãe idosa e doente de Beniamina, que vive numa vila decadente, cercada por filhas predatórias e amparada por Italia, uma jovem empregada doméstica que mantém duas crianças escondidas

1 Publicado originalmente em *Kodak*, 15 de Abril de 2024. Disponível *online* em: <https://www.kodak.com/en/motion/blog-post/la-chimera/> Tradução de Ana Moraes.

na casa. Arthur anseia reencontrar Beniamina no mundo dos espíritos, e a lenda diz que uma porta enterrada liga este mundo ao outro. Ainda assim, apesar do fascínio dos sonhos e das visões do além, sua conexão nascente com Italia sugere os tesouros que a vida real pode oferecer.

La chimera foi selecionado para competir pela Palma de Ouro no Festival de Cannes de 2023. O filme recebeu aclamação crítica internacional pela forma como Rohrwacher retrata a Itália como um cofre de glórias passadas e presentes, além de elogios pela fusão vibrante entre realismo e realismo mágico no estilo cinematográfico mutável de Louvart.

As filmagens ocorreram em dois períodos distintos de cinco semanas, durante o inverno e o verão de 2022, em locações situadas na antiga Etrúria etrusca. Entre elas: a cidade medieval de Montalcino e a ferrovia Asciano–Monte Antico, no sul da Toscana; os municípios de Tarquinia, Blera, San Lorenzo Nuovo e Civitavecchia, no norte do Lácio; e Castel Giorgio, na Úmbria. Embora haja uma abundância de passagens subterrâneas, catacumbas e câmaras funerárias nessas regiões, as limitações de acesso exigiram a construção de alguns cenários subterrâneos. Também houve filmagens na praia de Frasca e na usina termelétrica a carvão Torre Valdaliga Nord, nas proximidades.

La chimera marca a continuidade da colaboração entre Louvart e Rohrwacher. As duas já haviam trabalhado juntas no drama de formação *Corpo celeste* (2011), filmado em 16mm; em *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014), vencedor do Grande Prêmio do Júri em Cannes 2014 e novamente enquadrado por Louvart em 16mm; no curta *De Djess* (2015), rodado em 35mm; e no muito aclamado *Feliz como Lázaro* (Lazzaro felice, 2018), filmado em 16mm.

“Os roteiros da Alice são sempre interessantes, e esta história sobre o mundo real, o submundo e o espaço entre ambos me intrigou muito”, diz Louvart sobre as primeiras conversas com Rohrwacher a respeito de *La chimera*. “Em cada produção, evoluímos nosso modo de narrar visualmente. *Corpo celeste* foi inteiramente filmado com câmera na mão. *As maravilhas* tinha um estilo de câmera na mão mais controlado, e em *Lazzaro Felice* enquadrei em grande parte a partir de uma perspectiva objetiva, para ver as coisas pelos olhos de Lazzaro.

“Queríamos tentar algo diferente neste projeto, misturando diferentes modos de filmar — câmera na mão, *easy-rig*, tripé e dolly, usando

lentes prime e zoom — para termos uma câmera mais viva e fluida do que nunca.

“Também queríamos encontrar maneiras de separar sutilmente a representação da vida cotidiana de Arthur daquilo que acontece sob seus pés e de suas reveries melancólicas. Depois de alguma discussão, chegamos à ideia de misturar formatos de câmera para isso. Decidimos filmar a vida cotidiana em Super 16mm, na proporção 1.66:1; tudo o que fosse etrusco ou ligado aos espíritos ou almas etruscas subterrâneas em 35mm, na proporção 1.85:1; e usar 16mm regular, em 1.33:1, para os devaneios de Arthur, os flashbacks de Beniamina e outras memórias.”

A diretora de fotografia relata que houve pouquíssimas referências visuais para o filme, além da observação de *Roma*, de Federico Fellini (1972, fotografia de Giuseppe Rotunno AIC), especialmente para a cena em que os afrescos de uma antiga catacumba são arruinados pelo ar fresco ao serem abertos pelos escavadores. Louvart afirma que a principal pesquisa dela e de Rohrwacher envolveu o estudo da civilização etrusca, a análise de objetos históricos e esculturas em museus de Roma e Tarquinia, a fim de compreender mais profundamente o passado distante e as motivações e mentalidades dos saqueadores de túmulos no presente.

Louvart, que operou a câmera durante as filmagens, utilizou principalmente câmeras ARRIFLEX 416 16mm e ARRICAM LT 35mm, recorrendo a uma Bolex Paillard H16 REX3 Reflex 16mm para filmar as reveries de Arthur. As lentes usadas nas câmeras 16mm foram Zeiss Ultra Primes. Para o 35mm, foram acrescentadas lentes zoom leves ARRI Alura T2.8 15.5–45mm e Alura Studio T2.6 18–80mm e T2.6 45–250mm. O pacote de câmera foi fornecido pela D-Vision, em Roma.

“*La chimera* foi filmado majoritariamente com uma única câmera, operada por mim”, diz Louvart. “A combinação da ARRIFLEX 416 com as lentes Ultra Prime me deu excelente qualidade de imagem e um conjunto ágil, que me permitiu mover com liberdade nas cenas do cotidiano, como no trem e durante o carnaval da cidade — quando também tínhamos uma segunda câmera 16mm para captar rostos na multidão. Claro que adotamos uma abordagem muito mais contida e encenada ao filmar as cenas dentro da casa de Flora, usando a mesma combinação de câmera e lentes.

“Já nas cenas envolvendo a busca de Arthur por artefatos antigos

ou diálogos sobre o mundo etrusco, passamos a filmar com a ARRI-CAM LT 3-perf 35mm, para criar uma distinção visual sutil em relação à vida cotidiana, embora a maneira de enquadrar e mover a câmera não fosse radicalmente diferente. Todas as cenas noturnas foram filmadas em 35mm, pois eu sabia que esse formato renderia melhor esses momentos, especialmente os exteriores no campo sem iluminação pública, que precisaríamos iluminar por conta própria.”

Todas as cenas diurnas/noturnas, internas/externas, filmadas durante a etapa de inverno da produção, foram registradas em película negativa colorida KODAK VISION3 500T 35mm 5219 ou 16mm 7219. As filmagens no verão acrescentaram à mistura a KODAK VISION3 250D 35mm 5207 e 16mm 7207. O processamento do filme e a digitalização em 4K foram realizados na Augustus Color, em Roma, onde o colorista Thomas Bouffoullx supervisionou posteriormente a correção final de cor.

Explicando a escolha das emulsões, Louvart diz: “Optei por usar apenas a 500T durante as filmagens de inverno porque havia muitas cenas externas escuras ou com pouca luz e interiores noturnos, e eu sabia que ela ofereceria exposição suficiente junto às diversas fontes de iluminação HMI, LED, velas e fogo. Às vezes fiz um leve *pull-processing* no laboratório, como nas cenas diurnas internas da vila de Flora, para equilibrar os detalhes do interior escuro com o céu visto pela janela. Filmando com a 500T, tratei os exteriores diurnos com filtros ND, e também foi muito mais fácil e rápido trabalhar com uma única emulsão.

“Durante o verão, filmamos muito mais ao ar livre, em plena luz do dia, então foi ótimo poder contar com a 250D para essas cenas. Tanto a 500T quanto a 250D absorvem muito bem as cores naturais das locações e os tons de pele, e combinam muito bem entre si, nos formatos 35mm e 16mm. Além disso, Alice e eu gostamos muito da sensação orgânica, textural e emocional do 16mm para os sonhos e flashbacks de Arthur.”

A equipe de Louvart incluiu a 1ª assistente de câmera Hélène Degrandcourt, com Ilya Sapeha e Tiziana Poli atuando como operadores adicionais quando necessário. Os *key grips* foram Carlo Postiglione e Daniele Postiglione. Nas filmagens de inverno, a *gaffer* de Louvart foi Marianne Lamour, com Ernst Bruner assumindo a função durante a

etapa de verão.

Em consonância com a preferência de Rohrwacher, Louvart manteve uma abordagem majoritariamente naturalista para a iluminação, mas por vezes intensificou o visual para evocar uma sensação etérea.

“Filmamos os exteriores com luz disponível e tivemos a sorte de contar com o sol real cintilando magicamente dentro do vagão do trem durante a viagem de Arthur de volta para casa”, explica Louvart. “Nos interiores diurnos, como os quartos escuros da vila de Flora, banhamos a cena com luz direta ou difusa de HMIs de 9K ou 18K do lado de fora, dependendo do horário do dia. Depois moldamos a luz com iluminação mais suave de diversos LEDs, como um Rosco Dash na câmera, além de *carpet lights* e tubos Astera espalhados pelo ambiente, todos facilmente controlados por um iPad.

“Quando Arthur e os *tombaroli* exploram as cavernas escuras, os atores carregavam pequenas lanternas de LED e velas reais, e os incentivamos a mantê-las próximas ao rosto. No entanto, para evitar que os fundos ficassem completamente escuros, introduzimos cuidadosamente um toque de luz adicional com Fresnéis ARRI L5 e L7. Iluminamos as cenas noturnas das danças após o carnaval com fogo real como fonte principal, mas filmamos os contra-campos com um pouco de luz extra para compensar o contraste.”

Refletindo sobre sua participação em *La chimera*, Louvart conclui: “Alice e eu somos muito boas amigas, e tive mais uma grande experiência trabalhando com ela. Também adorei filmar em película novamente. Sempre me senti segura de que os *dailies* seriam uma agradável surpresa e acho que o resultado mostra o quão incrível a película é para contar histórias.”



Entrevista: Alice Rohrwacher¹

MAURO LUKASIEVICZ

“Em geral, no cinema, a sensação de estranhamento é fundamental. Vivemos em um mundo em que tudo é mercadoria, e a própria arte não é exceção; ela é simplesmente uma mercadoria de outro tipo.”

A primeira coisa que me chama muito a atenção em *La Chimera* (2023) é que ele nos dá a sensação — para aqueles de nós que já viram seus trabalhos anteriores — de estarmos diante de alguém que conhece profundamente a história e a tradição de seu país e as reconfigura e transforma, tornando-as algo pessoal. Por que você se interessou pela história do saque arqueológico e por essa ideia de conectar mundos diferentes?

A verdade é que eu teria adorado ser arqueóloga, naquela outra vida que eu imaginava quando criança (risos). O medo, mas também o mistério que despertava em mim a descoberta de fragmentos de cerâmica na terra — algo comum na região onde cresci — parecia algo inestimável. Eu cavava loucamente nos campos ao redor de casa e, cada vez que encontrava um fragmento de um capacete, sentia-me a bordo de uma nave espacial capaz de me fazer viajar no tempo. Aquele fragmento fazia parte de algo que alguém havia construído: por que eu não poderia então imaginá-lo por completo a partir daquele vestígio? Eu me perguntava: quem o fez? Quem o tocou? Qual era sua forma original? Talvez fosse um jarro? E por que ele acabou ali, no meio do campo? Como foi

parar ali, perdeu-se? Poderia ter sido uma menina como eu que o deixou cair enquanto ia buscar água?

- **O que fazer com todos esses pensamentos e perguntas?**

Esses pensamentos não me davam paz: o momento em que as coisas deixavam de ser úteis e vivas, integradas a um sistema presente, e eram rapidamente esquecidas e perdidas por negligência, até mesmo enterradas. Acho que essa capacidade de imaginar o todo a partir de um fragmento, de buscar contato com o passado por meio dos sinais do presente, influenciou muito meu desejo de fazer cinema, minha maneira de encontrar histórias e de contá-las.

- **Outro ponto interessante é o uso de um estrangeiro como personagem central, quase como se fosse uma forma de ver as coisas de perto, mas a partir de uma perspectiva diferente.**

Para mim, o estrangeiro é o melhor guia de viagem, porque nos permite mudar nossa perspectiva sobre as coisas, escapar do ponto de vista em que estamos presos. Arthur não vive nem dentro nem fora da cidade, ele vive dentro das muralhas. É isso. Ele não pertence nem ao mundo dos vivos nem ao mundo dos mortos; ele é o estranho no limiar. Em geral, no cinema, a sensação de estranhamento é fundamental. Vivemos em um mundo em que tudo é mercadoria, e a própria arte não é exceção; ela é simplesmente uma mercadoria de outro tipo.

- **O que você acha que há de especial nesse produto?**

É uma mercadoria que pode ser vista, uma mercadoria que pode nos fazer olhar para outro mundo. O cinema é um olhar que nos parece estranho, que nos faz sentir estranhos. E precisamos encontrar o maior número possível de maneiras de tornar nosso olhar estrangeiro, até mesmo para nós mesmos. Para finalmente contemplar perspectivas diferentes, aceitar a complexidade, a contradição, e dar um passo em direção à paz. Afinal, o conflito nasce da impossibilidade de mudar o próprio ponto de vista...

¹ Publicado originalmente em *Caligari.com.ar*. Disponível online em: <https://caligari.com.ar/en/interview-alice-rohrwacher/> Tradução de Ana Moraes.

- **Ao mesmo tempo, o aspecto fabular em seus filmes é algo recorrente. Por quê?**

Os contos de fadas são simbólicos em sua simplicidade: não são histórias com as quais nos identificamos; nunca entramos nos contos de fadas, mas os observamos à distância. Eles se colocam diante de nós como uma tapeçaria decorada, algo fresco. Eles nos levam de volta ao tempo em que éramos crianças, deitados na cama, ouvindo as aventuras de um destino fora de nós, distante, e ainda assim conseguimos nos emocionar sem sermos os protagonistas. Além disso, remetem a uma ideia de narrativa que não pertence a um único autor: cada contador entra em um fluxo, são autores à sua maneira, mas falam por meio de palavras já ditas por outros. Eu gostaria de trabalhar no cinema como uma contadora de histórias fabulosas (risos). Os contos de fadas nos ensinam que a ordem inescrutável da realidade deve ser respeitada e está além da nossa vontade. Não há explicações; as coisas acontecem porque precisam acontecer, e quem tenta se opor à sua vontade, quem não respeita esse mistério, acaba sendo punido. Quem tem sorte vence, e a sorte ou o destino não podem ser explicados, não têm mérito. Simplesmente acontecem, e devemos sempre acolher convidados misteriosos em nossas vidas.

- **Também parece que você tem um certo fascínio em compreender como nos relacionamos com a morte.**

Quando os irmãos Lumière apresentaram um de seus primeiros filmes sobre a demolição de um muro, um jornal publicou um artigo que dizia mais ou menos: a morte não existe mais. No filme, o muro caía, depois era reerguido, depois caía novamente... e então estava intacto outra vez. O cinema nasceu como uma ferramenta de ressurreição. Portanto, é claro que usar o cinema para investigar e narrar algo que nos une a todos e que todos tememos, mas com a espada mágica da ressurreição, é sempre interessante. Talvez mais do que a morte, me interesse contar aquilo que nos liga ao invisível e devolver um olhar arqueológico à realidade: nosso futuro não é apenas a soma das coisas que estamos destinados a fazer, mas

também a soma das coisas que deixaremos para trás quando não estivermos mais aqui.

- **Embora, em geral, seus filmes pareçam muito livres, desta vez parece que você experimentou muito mais com as formas. É uma ideia continuar buscando novos caminhos?**

A liberdade não pode ser teorizada. Ela não pode ser planejada nem prevista. Toda vez que faço um filme, simplesmente me pergunto, de maneira alegre e atenta, onde estou neste momento em relação à história, e se há realmente necessidade de acrescentar imagens a um mundo tão cheio de imagens. Talvez a liberdade surja desse senso de oportunidade, de experimentação: se realmente precisamos criar outras imagens, que ao menos tentemos fazê-lo sem estratégia, mas por necessidade.

- **Acho muito interessante a ideia de focar nos homens, em algo como um “machismo puro”, mas machos que já não parecem ter força para sustentar seus próprios estereótipos.**

Eu queria falar de como o machismo, além de ser uma praga para o universo feminino, também é uma prisão para o universo masculino. Os saqueadores de túmulos são obrigados a se apresentar como “homens de verdade”. Eles precisam ser vulgares, precisam flertar com mulheres estrangeiras e maltratar as próprias mulheres; no entanto, não são felizes. A mentalidade em que vivem exige que nunca mostrem sua fragilidade, mas tudo isso os oprime e os torna maus no sentido etimológico do termo. “Mau”, em latim, significa fechado, capturado, comprimido em uma jaula que nos torna imprevisíveis e agressivos. A maldade sempre nasce de uma condição de coerção, de uma jaula.

- **Sinto que essa é outra parte fundamental dos seus filmes: não fazer julgamentos de valor, mostrar personagens “puros”. Talvez não haja heróis nem vilões.**

Decidi confiar a moral da história aos narradores tradicionais, que

intervêm e contam, em outro nível, aquilo que estamos testemunhando. Eu queria transmitir esse valor coletivo da história tal como ela chegou até mim, através de centenas de olhos e bocas; queria transmitir essa dimensão de irrealidade que, no entanto, não vai contra a verdade de uma história. A história é verdadeira porque eu a conto a você, não porque ela realmente existiu. Isso não é importante. O filme precisava de uma moral: os saqueadores de túmulos, tão orgulhosos de destruir sítios arqueológicos e tumbas antigas para ganhar dinheiro, na verdade não passam de “pequenas engrenagens”, peões e vítimas de um mundo muito maior do que eles. Eu precisava dizer isso. Os saqueadores de túmulos são peões que acreditam ter poder de decisão, mas que apenas servem aos interesses de um mercado de arte que, pelo menos nos anos 1980 e 1990, estava completamente desligado do território. Como diz o narrador: o saqueador de túmulos é uma gota no oceano.

- **Qual é o ponto de partida do seu processo criativo: uma ideia, uma imagem, um tema... o que você pode nos contar sobre essa etapa inicial?**

Eu realmente não saberia dizer: há filmes que crescem como cogumelos, debaixo das folhas, e da noite para o dia já estão grandes... E há filmes que, ao contrário, são plantas muito mais lentas e obstinadas, como *La chimera*, que se desenvolvem ao longo dos anos, acrescentando delicadamente folha após folha enquanto a estrada da vida passa ao lado. E, em determinado momento, tornam-se árvores, projetando sombra. E nos obrigam a parar o carro, a fazer uma pausa nessa sombra, a lhes dar o espaço que merecem.

- **Você tem algum hábito ou rotina específica ao escrever ou ao fazer surgir essas “folhas uma a uma”?**

Eu costumo olhar pela janela (risos).

Você está acostumada a filmar em película, um formato que deixa menos margem para o erro e que costuma ser mais exigente do que o digital: você chega ao set com um roteiro fechado? Reescreve

durante as filmagens?

Nós não reescrevemos o filme durante as filmagens, mas fazemos muitos ensaios antes, e podemos reescrever alguns diálogos depois dos ensaios com os atores. Quando as filmagens começam, todos conhecem as falas tão bem quanto conhecem a letra de uma música. Na verdade, eu costumo pedir aos atores que conheçam o texto tão profundamente que ele volte à mente de forma inesperada, como uma canção que vem de muito longe. As intenções dos diálogos são decididas durante as filmagens, separadamente do texto.

- **Tendo vários longas-metragens no currículo, você escolhe voltar aos curtas. O que encontra nesse formato? Você o considera um gênero em si ou um espaço de exploração?**

Talvez a coisa mais bonita deste momento de crise que estamos vivendo seja a liberdade com a qual podemos contar: não existem mais cotas fixas, e elas continuarão diminuindo. As durações dos filmes se fragmentaram e já não fazem referência ao espetáculo teatral clássico de duas horas.

- **O cinema nasceu como um formato curto.**

Precisamos lembrar da duração da fábrica dos Lumière: 17 metros de película e 50 segundos de duração. Depois, o cinema cresceu e assumiu outras durações, mas sempre de forma muito livre; pense nos filmes de Chaplin, que hoje chamamos de curtas — na época, eles não tinham ideia de que eram curtas, eram simplesmente filmes. Só em determinado momento o cinema começou a competir com o teatro e se estabilizou em durações semelhantes às do entretenimento teatral. Agora que o cinema está em crise, a atenção e o entretenimento enlouqueceram; temos realmente a chance de experimentar diferentes durações e formatos e de recuperar um pouco daquela liberdade, daquele espírito de exploração e de escândalo com que o cinema nasceu.



O cinema de poesia de Alice Rohrwacher¹

EMMA WILSON

La chimera (2023) de Alice Rohrwacher, o quarto longa da diretora, se abre com o rosto de uma jovem mulher — seu brilho, sua loirice. Parte da tela está escura; o quadro é transversalmente dividido ao meio. O plano é um estilhaço de luz, uma memória recuperada dos recessos da mente. A imagem é milagrosa, real e, ainda assim, se desfaz com a etereidade fina de um flashback. As primeiras palavras do filme são em inglês, enquanto Arthur (Josh O'Connor), um amante, fala em tom baixo: “Então é você.” Ele parece nomear a imagem de sua amada Beniamina (Yle Vianello) quando diz: “O rosto da minha última mulher.” O fim do filme está em seu começo. Um plano requintado mostra a pele de suas costas, sua vivacidade, seu sol ou estrela tatuado. Seu corpo é entrevisto de diferentes lados, a câmera circundando-a como se ela fosse uma estátua. Na escuridão, lembro-me dos filmes de Chris Marker, do vazamento da memória, de imagens tentadoras de felicidade que aparecem num mundo pós-apocalíptico.

Rohrwacher é, ao mesmo tempo, uma das diretoras mais singulares e uma das mais bem-sucedidas que fazem cinema na Itália hoje. Seus laços com o mundo cinematográfico italiano são evidentes na escolha de colaboradores, que incluem o diretor Pietro Marcello, com quem codirigiu o documentário *Futura* (2021), e as atrizes da lista A Monica Bellucci e Isabella Rossellini, além da irmã mais velha da diretora, Alba

Rohrwacher.² Ela também é celebrada na França, onde todos os seus longas competiram em Cannes (onde o segundo, *As maravilhas* [Le meraviglie, 2014], recebeu o Grand Prix em 2014). No lançamento de *La chimera*, em dezembro de 2023, seu feito foi homenageado com uma retrospectiva no Centre Pompidou, *masterclasses* e uma instalação. Seus filmes têm tido distribuição cada vez mais ampla nos últimos anos, com seu alcance se estendendo aos streamers globais; ela dirigiu um curta em italiano, *Le pupille* (2022), para a Disney e filmou dois episódios da segunda temporada da série HBO/Rai *L'amica geniale* (*My Brilliant Friend*, 2018).

O escopo do trabalho de Rohrwacher é amplo e sua visão é abrangente, transmitida de modo primoroso pela cinematografia de Hélène Louvart, com quem ela se associa desde *Corpo celeste* (2011), seu primeiro filme. Rohrwacher descreve seu trabalho com Louvart em termos filosóficos, comparando cada projeto a uma viagem que fazem juntas, indo mais longe a cada vez no questionamento da representação.³ A escolha de Louvart também conecta sensorial e eticamente o trabalho de Rohrwacher a outros projetos fotografados pela diretora de fotografia.⁴ Louvart tem um vasto catálogo, e sua colaboração com cada cineasta traz algo novo, parte da responsividade de seu método. Mas os filmes com Rohrwacher evocam algo dos primeiros trabalhos de Louvart com Sandrine Veysset, cujos filmes também capturam de perto as sensações das crianças em ambientes rurais, seus ninhos e seus quartos.⁵ As ligações de Louvart com projetos feministas e decoloniais — documentários de Mariana Otero ou Mati Diop, por exemplo — também antecipam o ethos de seu trabalho com Rohrwacher.⁶

2 Em *Futura* (2021), codirigido com Francesco Munzi além de Pietro Marcello, Rohrwacher entrevista jovens em diferentes circunstâncias sociais e econômicas por toda a Itália sobre suas esperanças para o futuro.

3 Eva Markovits e Judith Revault d'Allonnes, *Alice Rohrwacher: Le vrai du faux; Entretiens* (Montreuil, França: Les Éditions de l'Œil/Centre Georges Pompidou, 2023), 19.

4 Para uma excelente discussão sobre o trabalho de Louvart, ver Caetlin Benson-Allott, “Film and the Right to Privacy”, *Film Quarterly* 75, n. 4 (verão de 2022): 58–63.

5 Ver Sandrine Veysset, *Y aura-t-il de la neige à Noël? (Will It Snow for Christmas?, 1996)* e *Martha ... Martha* (2001).

6 Ver Mariana Otero, *Histoire d'un secret (History of a Secret, 2003)*; e Mati Diop, *Mille soleils (A Thousand Suns, 2013)*.

1 Publicado originalmente em *Film Quarterly*, Vol. 77, N. 4, Verão de 2024. Disponível online em: <https://filmquarterly.org/2024/05/28/alice-rohrwachters-cinema-of-poetry/> Tradução de Ana Moraes.

Rohrwacher tem sido perseguida por perguntas sobre gênero, sobre “o cinema das mulheres” (*il cinema delle donne*), desde o início da carreira.⁷ Sua relutância em ser rotulada como “diretora mulher” e sua recusa a enquadramentos redutores não devem desviar a atenção da crítica distinta e incisiva ao patriarcado e ao machismo, na Itália e além, presente em todos os seus filmes — mas com mais força em *La chimera*. Uma visão de relações sociais e de gênero que transcendem o patriarcado, uma recusa da servidão e da violência, e um foco no cuidado com a terra e com todos os seres vivos orientam seu trabalho e o conduzem para o futuro. Vejo isso como parte de um projeto mais amplo de criação de mundo antipatriarcal — um projeto que não depende do gênero da diretora ou da diretora de fotografia, mas da visão que os filmes propõem: uma visão realizada no cinema de poesia de Rohrwacher⁸.

Meninas milagrosas

Cruciais para esse impulso antipatriarcal são as “meninas milagrosas” de Rohrwacher: protagonistas infantis e adolescentes que animam seus filmes com seus pontos de vista⁹. O filme da Disney *Le pupille* é adaptado de uma carta de 1971 da romancista Elsa Morante sobre meninos rebeldes num internato. Falando no fim de 2023 com o intelectual e crítico de cinema italiano Goffredo Fofi, destinatário original da carta de Morante, sobre sua decisão de ambientar o filme numa escola de meninas, Rohrwacher observa que hoje são as meninas que estão se rebelando. Ela menciona as escolas fechadas no Afeganistão, o metrô de Teerã, as manifestações nas ruas da Suécia por ativistas¹⁰ do clima. Em

todo o mundo, ela vê meninas se levantando, protestando e exigindo mudanças, nesta era em que mulheres e crianças são mortas nas ruas e em suas casas por causa de guerras, fundamentalismo religioso ou pelo “crime” de nascer do sexo feminino.

Protagonistas jovens do sexo feminino são o foco central dos dois primeiros longas de Rohrwacher: *Corpo Celeste* gira em torno das histórias de Marta (Yle Vianello), e *As maravilhas* narra as de Gelsomina (Maria Alexandra Lungu). Os comentários de Rohrwacher sobre *Le pupille* sugerem que esses filmes de formação também são prospectivos ao reconhecerem a menina como figura de rebelião. Seus filmes são visionários nos futuros que imaginam, mas também pragmáticos, abertos a contradições e sensíveis à fragilidade, aos afetos conflitivos e ao desejo.

Nas representações de jovens mulheres, Rohrwacher ultrapassa os modos realistas de representação, tornando suas personagens singulares, mágicas em sua força e visão, canalizando a energia da menina antes da submissão às restrições dos papéis de gênero femininos na vida adulta. Essas meninas aceitam as abrasões da experiência com uma persistência e uma graça de outro mundo. Se os mundos que Rohrwacher retrata são prosaicos, suas meninas circulam por maravilhas. Isso faz parte do cinema de poesia de Rohrwacher.¹¹ Sem um esquema fixo de referência, e entrelaçando mitologia clássica, arcano e catolicismo, Rohrwacher permite que suas personagens encontrem parentesco com Antígona e Eurídice, com Prosérpina vivendo entre o submundo e as flores do verão, com as figuras femininas do tarô, com santas, mártires e até com a Virgem Maria como uma criança solitária subindo os degraus do Templo de Jerusalém. As meninas da arte renascentista italiana são sua herança visual. Ao escalar Gelsomina em *As maravilhas*, ela procurou um rosto que se parecesse com uma pintura de Piero della Francesca.¹² Ela disse a Megan Ratner, numa entrevista para a *Film Quarterly*: “Tive

7 Rohrwacher discute isso com o crítico Goffredo Fofi em Alice Rohrwacher, *Dopo il cinema: Le domande di una regista*, org. Goffredo Fofi (Roma: Le Edizioni e/o, 2023), 43.

8 Eco os termos usados por Erika Balsom e Hila Peleg em *Feminist Worldmaking and the Moving Image* (Cambridge, MA: MIT Press, 2022). Elas se concentram em “obras de imagem em movimento feitas por e sobre mulheres, realizadas em desafio às normas comerciais, que buscam inventar novas linguagens para a representação da experiência marcada pelo gênero” (19). As obras de Rohrwacher não tratam apenas de mulheres, mas argumento que as novas linguagens que propõem avançam uma crítica ao patriarcado.

9 *Miracolo a Milano* (*Milagre em Milão*, 1951), de Vittorio De Sica, é um ponto de referência no trabalho de Rohrwacher.

10 Ver Alice Rohrwacher, *Dopo il cinema*, 45–46.

11 Os filmes e os escritos de Pier Paolo Pasolini são fundamentais para leituras de Rohrwacher, não apenas em seus usos das artes visuais, mas também em seus movimentos para além do realismo. Mas utilizo o termo *cinema de poesia* de modo mais aberto, para abarcar não só suas alusões a textos literários italianos, franceses e alemães, como também, de forma ainda mais ampla, sua sensibilidade ao encantamento.

12 Markovits e Revault d'Allonnes, *Alice Rohrwacher*, 40.

uma infância rural, mas sempre fui atraída por imagens, pela pintura.”¹³ Rupturas com o real — imaginação, imagens — são usadas para fissurar, inverter, reencantar este mundo, este globo.

A começar pelo título, *Corpo celeste* sugere que a perspectiva de Rohrwacher inclui uma visão relativizada da terra e do céu. Seu título, que remete a um objeto celeste ou corpo celeste, é tomado de um texto da romancista italiana Anna Maria Ortese. Na entrevista, Ratner cita Ortese: “Lendas e livros escolares falavam do espaço azul e dos corpos celestes como um mundo acima... No entanto... a Terra também era... um corpo celeste. Nós éramos aquele mundo acima.”¹⁴ Surge uma visão alienada e renovada do mundo. Rohrwacher explica que sua protagonista criança, Marta — frequentemente vista olhando do alto para as extensões degradadas de Reggio Calabria —, olha a terra como os astronautas olham¹⁵. A perspectiva da criança é literalmente estranhada porque ela é recém-chegada à Calábria depois de uma infância na Suíça. Mas, mais do que isso, a visão de Marta sobre o mundo ao redor, ao vê-lo pela primeira vez, se alinha a uma visão da terra a partir da lua¹⁶. Sua distância, sua novidade e a falta de marcos permitem que Marta exista para além das regras locais; o filme termina com o milagre da cauda de um lagarto — decepada — movendo-se na mão de Marta.

Na imagem-síntese do filme, Marta se ajoelha, vendada: um pano branco cobre seus olhos e segura seus cabelos. As crianças com quem ela se junta nas aulas de catecismo em Reggio Calabria brincam vendadas na igreja — algo que Rohrwacher testemunhou: “A ideia é escutar a voz de Jesus.”¹⁷ Marta se ajoelha com a cabeça erguida como se esperasse receber a comunhão ou ser martirizada. (A pose evoca o *Êxtase de Santa*

Teresa, de Bernini.) Essa imagem de submissão (literal) cega é transformada e redefinida por Marta, que permanece ativa, resoluta, radiante. Uma cena seguinte a mostra deitada, esticada num terraço, hipnotizada pela luz do sol e por uma sensação de liberdade. Rohrwacher captura a força de Marta gestualmente: mostra a menina cortando o cabelo dourado, caminhando sozinha pela rodovia, atravessando uma enchente escura em seu vestido de comunhão para alcançar a linha da costa adiante. Com uma perspectiva lunar, ela acumula imagens de Marta que carregam afeto, pathos e magia, movendo-se com fluidez do catolicismo para um arquivo imagético mais amplo.

Em seu segundo filme sobre infância e adolescência feminina, *As Maravilhas*, Rohrwacher escala a jovem atriz romena Maria Alexandra Lungu como Gelsomina, a mais velha de quatro filhas numa família de apicultores. Em seus macacões amarelos de “astronauta”, trabalhando com as abelhas, Gelsomina e seu pai, Wolfgang (Sam Louwyck), são como astronautas na terra. Aos catorze anos, Gelsomina foi nomeada “chefe” da família, tendo conquistado o respeito do pai por seu trabalho duro e por seu destemor. Ela também é a nêmesis do pai, pressionando contra o círculo familiar encantado que ele busca manter, recusando sua estranheza anárquica. (O filme é ambivalente na representação do pai: mostra seu domínio, mas também sua dignidade e vulnerabilidade, seus atos de resistência contra o capitalismo contemporâneo.)

Em seu próprio ato de rebelião contra a recusa do pai à mídia contemporânea, Gelsomina inscreve a família num reality show, *Il paese delle meraviglie* (*As maravilhas do Campo*), que retrata famílias que, segundo um personagem do programa, vivem como viviam “era uma vez” na região dos etruscos, civilização anterior à Roma antiga. Ela se apaixona pela metade pela apresentadora, Milly Catena (Monica Bellucci), melíflua, sedutora, vestida de branco como uma deusa mitológica. Quando a família retorna de balsa de uma ilha no Lago Bolsena, onde o programa é gravado, Gelsomina vê Milly, exausta, retirar a peruca no escuro. A desilusão de Gelsomina com Milly, com o programa e com tudo o que ele representa do mundo moderno é um rito de passagem.

Mas a ilha é também o lugar da transfiguração de Gelsomina. Ela volta até lá, viajando noite adentro, para encontrar Martin (Luis Huilca), um jovem infrator que sua família vinha acolhendo. Ela leva a ele

13 Megan Ratner, “Heaven Down There: Interview with Alice Rohrwacher”, *Film Quarterly* 65, n. 2 (inverno de 2011): 44.

14 Ver Ratner, 44, onde o texto de Ortese é citado. As linhas são retiradas de Anna Maria Ortese, *Corpo celeste* (Milão: Adelphi Edizione, 2001), 9–10.

15 Artificial Eye, “Interview with Director Alice Rohrwacher and Producer Carlo Cresto-Dina”, incluído em *Corpo Celeste*, dirigido por Alice Rohrwacher (Londres: Artificial Eye, 2012), DVD.

16 Se isso se assemelha às memórias da terra vistas da nave espacial em *High Life* (2018), de Claire Denis, ou às imagens de Tel Aviv através de persianas em *Là-bas* (*Down There*, 2006), de Chantal Akerman, o trabalho de Rohrwacher, diferentemente do delas, desdobra alguma visão de futuro.

17 Ratner, “Heaven Down There”, 44.

seus pertences para que possa ir embora. Sua bússola, sua maneira de sentir o mundo, lhe dão força para realizar esse segundo ato de rebelião. Ela retorna à família pela manhã e se junta a eles, dormindo do lado de fora. Sua mãe, Angelica (Alba Rohrwacher), a acolhe com ternura, expressando ao mesmo tempo crença e assombro.

O poder de Gelsomina também é figurado no filme por um ato milagroso envolvendo as abelhas. Ela é vista com as mãos cobrindo os olhos, uma outra forma de vendagem. Ao levantar as mãos, ela abre os lábios e uma abelha viva emerge. Ela rasteja de sua boca até sua bochecha. A imobilidade de Lungu, seu controle, seus tremores, seus olhos bem abertos, sua coragem como intérprete, são hipnotizantes. A abelha sobe em direção ao olho e ela a arranca, e a enormidade do que fez se torna evidente.

Um reino fantasma

O segundo par de longas principais de Rohrwacher — *Lazzaro felice* (*Feliz como Lázaro*, 2018) e *La chimera* —, ambos narrativas mais multifilamentares, se afastam do foco no espírito heroico das meninas, mas ainda mobilizam as perspectivas alternativas de jovens mulheres, agora aplicadas a um mundo mais amplo. Esses trabalhos posteriores também imaginam as mulheres em que essas meninas crescerão e, no caso de *La chimera*, as diferentes comunidades e formações sociais que elas tornarão possíveis, para além das estruturas da família heteropatriarcal, da Igreja Católica Romana e do capitalismo (este último um alvo consistente de crítica nos filmes de Rohrwacher, seja pelo enfoque no trabalho servil, na agricultura industrial ou, neste caso, no mercado internacional de arte).

Ambos os filmes apresentam uma nova visão do passado recente, revelando a preocupação de Rohrwacher com o sofrimento e a exploração, temas também explorados por meio dos personagens masculinos. *Feliz como Lázaro* se abre num momento indefinido do século XX, quando o trabalho servil aparentemente ainda existe em comunidades rurais. Revela-se que esse mundo sem tempo, no qual trabalhadores são explorados de forma criminoso, está mais perto do nosso presente do que o espectador poderia supor. O filme então avança algumas déca-

das até o presente, na Itália urbana. Rohrwacher articula duas imagens supostamente díspares da Itália, produzindo uma sensação de disforia temporal; é a proximidade entre elas — e a semelhança no que diz respeito ao sofrimento e à exploração — que se torna mais inquietante no filme. *La chimera*, um filme sobre os *tombatori* (ladrões de túmulos) que também explora o rural e o urbano, se passa nos anos 1980, um período marcado pelo aumento do saque de sepulturas em comunidades rurais. Mas esse filme também, como todos os outros da diretora, se ocupa do atemporal, do fabuloso, de um inconsciente coletivo, além da época representada. Ambos os filmes são sobre os céus e também sobre esta terra.

O protagonista de *Feliz como Lázaro* (Lazzaro felice, 2018), o camponês homônimo Lázaro (Adriano Tardiolo), é ao mesmo tempo inocente e descartável. Ele está sozinho, explorado por seus pares e por sua família — eles próprios explorados pela família aristocrática que os faz trabalhar ilegalmente na plantação de tabaco — num mundo fora do tempo. Como as meninas dos primeiros filmes de Rohrwacher, Lázaro é uma figura milagrosa, mas também sacrificial, um bode expiatório. Do mesmo modo, Arthur, o inglês tonto de luto em *La chimera*, vivido por Josh O'Connor — com seu cabelo escuro, roupas pálidas e movimentos sonambúlicos pelos mundos que habita —, faz lembrar a figura de Lázaro¹⁸. Ambos os protagonistas caminham vendados pela vida, em contraste com Marta, literalmente vendada em *Corpo celeste*. O pôster original do lançamento italiano de *Feliz como Lázaro* mostra Lázaro com os membros soltos como os de um fantoche¹⁹. No pôster italiano de *La chimera*, Arthur é figurado como o Enforcado, a décima segunda carta dos Arcanos Maiores. Essa carta do tarô transmite rendição ou sacrifício, bem como a noção de estar suspenso no tempo. Arthur aparece pendurado de cabeça para baixo pelo tornozelo, ligado ao submundo pelo fio vermelho do vestido de crochê de sua amada Beniamina²⁰.

18 O'Connor escreveu a Rohrwacher após *Feliz como Lázaro*. Ver Markovits e Revault d'Allonnes, *Alice Rohrwacher*, 148.

19 Lazzaro, no cartaz, lembra particularmente o *Pierrot* de Watteau (1718–19), figura da *commedia dell'arte* pintada com melancolia pelo artista francês.

20 Rohrwacher parece fazer referência ao vestido de crochê da esposa morta em *Solaris* (1972), de Andrei Tarkóvski.

Tanto Lázaro quanto Arthur são figuras iconográficas que Rohrwacher convida o espectador a contemplar, mais do que a “habitar”²¹.

Em *Feliz como Lázaro*, Lázaro cai para sua aparente morte enquanto caminha nas montanhas. Ele é encontrado por um lobo, interpretado no filme por um animal vivo, que se aproxima, com o pelo roçando o corpo de Lázaro. Farejando bondade, o lobo deixa Lázaro inconsciente, porém ileso, numa evocação livre dos milagres de São Francisco de Assis. Quando Lázaro desperta, anos se passaram, mas ele sobreviveu intacto, inalterado e sem envelhecer — um Lázaro tardio. Encontrando a fazenda de tabaco L’Inviolata deserta, ele percorre a longa distância até a cidade, onde é reconhecido por Antonia, a personagem que ancora a visão feminina no filme.

Antonia existe em duas versões: como mãe adolescente empregada como criada da Marchesa, a matriarca de L’Inviolata, e como adulta na cidade, vivendo uma vida precária com sua família. A Antonia adolescente é interpretada por Agnese Graziani, que também atua como a irmãzinha de Gelsomina, Marinella, em *As maravilhas*. Já adulta, Antonia é interpretada por Alba Rohrwacher, escalada no filme anterior como mãe de Marinella. É Antonia quem reconhece o milagre da sobrevivência de Lázaro, como se canalizasse a força e a perspicácia de suas antecessoras cinematográficas, Marta e Gelsomina.

Num canteiro de obras perto de uma linha férrea na borda da cidade, Antonia avista Lázaro à distância e diz seu nome, perguntando-se se não estaria fora de si. Ele permaneceu adolescente, enquanto ela está diante dele como adulta. Ela cai de joelhos, as mãos unidas em oração, refazendo o gesto de submissão de Marta. Fitando Lázaro com arrebatamento, exige que os homens que a acompanham façam o mesmo. Os adereços da cena se desfazem e, por um instante, resta apenas o retorno milagroso de Lázaro, sua pureza, e a emoção e o assombro de Antonia. Ela o protege com ternura; a luz do sol projeta as silhuetas de seus rostos sobre a lona que cobre a van. Ela cantarola suavemente para ele. Quando o apresenta à família, eles perguntam se ele é um fantasma.

Apesar da visão e do cuidado de Antonia, *Feliz como Lázaro* per-

21 O amor de Rohrwacher pelo curta *La terra vista dalla luna* (*A Terra vista da Lua*, 1967), de Pasolini, e por seus personagens automatizados, é fortemente perceptível.

manece um filme austero. Os trabalhadores de L’Inviolata eram explorados, não recebiam pagamento. Depois de libertados, passam a existir nas margens da cidade, ocupando um reservatório, vivendo do crime, sobrevivendo de coleta. Sua precariedade e exploração contínuas, para além do sistema de servidão, são sublinhadas pelo reaparecimento de Nicola (Natalino Balasso), o capataz de L’Inviolata, agora oferecendo trabalho pago por hora a refugiados e aos pobres urbanos, fazendo-os competir entre si para aceitar o menor salário. Em sua órbita ampliada, Rohrwacher se interessa por formas de vida de subsistência na Itália e além.

Seu filme mais recente, *La chimera*, situado nos anos 1980 — período da infância de Rohrwacher —, é sobre camadas de tempo, movendo-se por imagens belas registradas em película Super 16, 16 mm e 35 mm. Ele contribui para o inventário de ambientes construídos, naturais e imaginados, antigos e novos, na Itália — neste caso, áreas do Lácio cujo paisagismo é arruinado e poluído pelo desenvolvimento industrial. O filme mostra o trabalho clandestino dos *tombaroli* enquanto buscam câmaras funerárias etruscas, rompendo o mundo silencioso dos mortos e espoliando as obras de arte contidas ali. A perspectiva de Rohrwacher é ambivalente, reconhecendo a raiva dos *tombaroli*, sua necessidade de romper com o passado.²² Ainda assim, um senso de profanação permanece central em sua leitura de seus atos e, em particular, seu horror diante da cumplicidade do mundo da arte. (Um negociante criminoso de antiguidades, o lendário Spartaco, é interpretado com humor por Alba.) *La chimera* também é uma obra que, como todos os filmes de Rohrwacher, se ocupa do mágico, do divino e do arcano, pois ela novamente usa a arte do cinema para testemunhar o real e também para fabricar milagres. Há duas visionárias mulheres neste filme: uma morta, Beniamina; e uma viva, orientada para o futuro e chamada — com intenção — Italia.

Arthur é valorizado pelos *tombaroli* porque somente ele possui o dom de adivinhar onde estão, no subsolo, as câmaras funerárias²³. No

22 Alice Rohrwacher, “Au-delà du visible”, *Cahiers du Cinéma*, nº 800 (julho–agosto de 2023), p. 2.

23 A prática da radiestesia também aparece em imagens de arquivo que Rohrwacher recuperou do *Archivio Luce* de Cinecittà para seu curta *Una canzone* (*A Song*, 2014).

entanto, há a sensação de que o dom de Arthur vem menos de sua prática com a varinha de radiestesia e mais de seu estado afetivo; em sua mente, em seu arquivo de memória, ele está no mundo dos mortos. Ele tem afinidade com esses espaços carcerários — as câmaras, a terra, a imobilidade do tempo oferecendo um alívio suave. A guinada mórbida de sua vida e de sua mente, causada pela perda de seu grande amor, Beniamina, é figurada de perto por Hélène Louvart, cuja câmera abandona o corpo de Arthur, sobe ao céu num giro e o reencontra do outro lado, de cabeça para baixo²⁴. Há um tremor, uma vertigem, à medida que os pontos de referência do filme e do mundo são deslocados e expandidos.²⁵

Uma força de *La chimera*, seu próprio fio vermelho, está no foco sobre o luto — um novo interesse temático no corpus de Rohrwacher. Arthur é desalojado de seu eixo pela dor. Ele nunca reencontra o equilíbrio ao longo do filme e retorna repetidas vezes ao submundo de sua Eurídice, sua amante morta, Beniamina, e ao saque inebriante dos *tombaroli*, para os quais ele funciona como uma espécie de mascote.²⁶ Ele compartilha sua monomania — a perseguição incessante de Beniamina — com a mãe dela, Flora, interpretada de modo expansivo por Isabella Rossellini. Flora, a deusa romana das flores, é aparentada a Ceres, cuja filha Prosérpina dividia seu tempo entre a terra e o submundo. Como Arthur, Flora acredita que Beniamina retornará e, por isso, permanece em seu palazzo em ruínas, à espera da filha mais nova.

A compulsão da busca de Arthur por Beniamina — seu vício em inverter o curso da própria vida e mergulhar em sepulturas, indepen-

dentemente de qualquer ganho material ou risco — é espantosa e transmitida com grande força por O'Connor. Sua paixão o leva a embalar a cabeça de uma estátua etrusca, uma efígie imaginada de Beniamina, e depois lançá-la para longe, nas águas de um lago, fora do alcance de ladrões e negociantes. Após esse gesto destemido, Arthur não consegue escapar dos *tombaroli*, encontrando o próprio fim numa câmara funerária, sob a terra que desaba. A imaginação de Rohrwacher é tão extrema que a morte de Arthur soa como um alívio, a única solução possível; sua mente agonizante é inundada por imagens de Beniamina — as imagens celestes do início do filme — e ele pode, enfim, tombar sem vida, desligado de seu fio.

O anseio de Arthur — a necessidade intensa do corpo da amada morta, de sua sombra — permeia todo o filme. Rohrwacher se concentra nos impulsos fundamentais de Eros e Tânatos, interpretados à luz da herança do Romantismo. Em *Les chimères*, do poeta romântico Gérard de Nerval — uma coleção de sonetos densos em simbolismo do tarô e impregnados do oleandro branco, dos loureiros e das oliveiras do sul da Itália —, a quimera está ligada ao amor perdido. Os poemas falam de retorno, de uma canção de amor que sempre recomeça, do mundo antigo que ainda dorme na Itália contemporânea.

Um dos significados da palavra quimera é ilusão ou fabricação da mente, um sonho irrealizável²⁷. Em *La chimera*, Rohrwacher persegue esse sonho por meio de Nerval e em consonância com o mito de Prosérpina²⁸. O amor e o lamento que atravessam seus filmes também refletem uma fome por um mundo não corrompido de abelhas e campos, pelas flores banhadas de sol através das quais Rohrwacher mostra sua filha rolando em seu curta *Violetta* (2016) — o desejo de um lugar, nesta terra, que pudesse novamente permanecer intacto.

Em entrevista a Goffredo Fofi, Rohrwacher observou: “*La masco-*

24 A imagem invertida, referenciada no pôster italiano do filme, é também um motivo no cinema anterior de Rohrwacher. Ela conta a Megan Ratner um momento de descoberta em *Corpo Celeste*: “Quando fomos ao túnel, que estava inundado pela chuva, a poça refletiu uma imagem invertida do outro lado”. Ratner, “Heaven Down There”, 45. A imagem de Lázaro também aparece invertida, refletida na água.

25 Esse alcance metafísico evoca Krzysztof Kiesłowski, com o mundo invertido numa bola de cristal. Rohrwacher tem afinidade com o cinema do Leste Europeu — o trabalho de Agnieszka Holland, por exemplo — em suas figuras de retorno milagroso e em seus planos sensoriais, com crianças pequenas diminuídas pela flora nos campos.

26 Beniamina, a amante de Arthur, é interpretada por Yle Vianello, a atriz que viveu Marta em *Corpo Celeste*. A atuação de Vianello adulta marca um corpo celeste em sua pele, ao mesmo tempo em que evoca a Estrela, a décima sétima carta dos Arcanos Maiores do tarô, na qual uma mulher nua se ajoelha entre a terra e a água. No tarô, essa mulher simboliza a esperança.

27 A palavra *quimera* aparece na letra de uma das canções da trilha sonora, “Il tango delle capinere” (“O tango das toutinegras”), cantada por Rosanna Fratello, em que, nessa ode ao canto dos pássaros, o Arizona é descrito como “*terra di sogni e di chimere*” (terra de sonhos e quimeras).

28 Rohrwacher falou da influência de “Orfeu. Eurídice. Hermes”, de Rilke, e da poesia de Cristina Campo, mas não nomeou Nerval nas entrevistas que li. Para uma discussão sobre o interesse de Rohrwacher pela poesia, ver Alice Rohrwacher, “Un voyage dans le regard: Entretien avec Alice Rohrwacher”, entrevista por Charlotte Garson, *Cahiers du Cinéma*, n. 804 (dezembro de 2023): 42.

linità vive ora in un regno fantasma” (“Hoje, a masculinidade vive num reino fantasma”)²⁹. A masculinidade já não sabe o que é, diz ela, e por isso se expressa por meio da tristeza e da agressividade. Esse pensamento pode inspirar as sombras e inversões de *La chimera*, epitomizadas pelas imagens de Arthur de cabeça para baixo. Mas Rohrwacher sugere que essa crise da masculinidade é também uma oportunidade, uma chance de transformação. Ela mostra os *tombaroli* vestindo roupas femininas e adornando-se mutuamente com maquiagem vibrante, em tons de vermelho e fúcsia, para celebrar a festa da Epifania. O espetáculo remete às fotografias de Marialba Russo dos anos 1970 e 1980 sobre festas carnavalescas na Itália, desfiles saturnais nos quais homens frequentemente se vestem de mulheres, “virando os papéis sociais de cabeça para baixo por um dia”³⁰. Rohrwacher reimagina e amplia imagens de subversão já presentes na cultura italiana. Isso se estende à criação de Melodie (Lou Roy-Lecollinet), uma figura felliniana, radiante num vestido de lamê rosa-açúcar, dançando ao redor de uma fogueira após as celebrações da Epifania. Com verve e compostura igualmente evidentes, ela se volta para a câmera e diz, em francês, que, se os etruscos tivessem sobrevivido, talvez a Itália não fosse o Estado machista que é hoje.

Para além de Melodie, é Italia — interpretada pela atriz brasileira Carol Duarte — quem surge como o duplo vivo de Beniamina e que, junto de sua filha Colombina (Julia Vella), encarna o ethos feminista do filme. Como Antonia em *Feliz como Lázaro*, Italia é uma trabalhadora não remunerada, que faz aulas de canto com Flora e esconde seus filhos — além de Colombina, ela tem um bebê — nos cômodos do palazzo. (Ela é uma imigrante brasileira sem documentos.) Ao escalar Duarte, que notara em *A vida invisível* (Karim Aïnouz, 2019), Rohrwacher acrescenta outra conexão intertextual com o submundo. Mas, ao contrário tanto da Eurídice do filme de Aïnouz quanto de sua homônima mitológica, Italia não é privada de um futuro. Ela rejeita o saque dos túmulos e se enche de horror diante do ato antinatural de adentrar os espaços dos mortos. Ela representa uma força de vida e imagina um fu-

29 Rohrwacher, *Dopo il cinema*, 46.

30 Cristiana Perrella e Elena Magini, “I’m No Lady: Female Identity as Depicted in the Sixties and Eighties”, em *Soggetto nomade: Identità femminile attraverso gli scatti di cinque fotografie italiane 1965–1985*, org. Cristiana Perrella e Elena Magini (Roma: NERO Editions, 2020), 41.

turo diferente, feminista, para si e para a Itália.

Italia vê uma estação ferroviária vazia e se pergunta a quem ela pertence, maravilhando-se com o paradoxo de que, nas palavras de Flora, ela não pertence a ninguém e pertence a todos. Quando Italia é expulsa após Flora e suas filhas descobrirem as crianças escondidas, ela decide ocupar a estação abandonada. Ali, cria uma imagem inversa da casa de Flora: uma comunidade alternativa, em que o trabalho e o cuidado das crianças são compartilhados pelas mulheres que ali encontram refúgio. Elas criam uma escola para as crianças, cultivam legumes num canteiro, tratam piolhos. Sua comunidade é operante, engenhosa, uma colmeia mais florescente do que a da família em *Feliz como Lázaro* ou mesmo do que a dos apicultores em *As maravilhas*. Rohrwacher olha para trás, para a organização comunitária do movimento de mulheres italiano dos anos 1980 e, sobretudo, para a frente — para um futuro imaginado, uma resposta diferente à precariedade contemporânea.

Italia, animada pela atuação graciosa de Carol Duarte, convida Arthur para o seu refúgio. Colombina vai buscá-lo em sua moradia improvisada fora das muralhas da cidade e o limpa, arrancando-o de sua degradação. Italia é terna com ele, imaginando com a comunidade todas as tarefas que ele pode realizar para elas. Ela o beija, mas ele recusa com urgência, incapaz de fazer amor. Em vez disso, mudo, perplexo, dorme ao lado dela.

Camas e o ato de dormir reaparecem nos filmes de Rohrwacher³¹. Esses são espaços cinematográficos de parentesco: Marta escondida sob as cobertas da mãe em *Corpo celeste*; o colchão no campo onde toda a família dorme em *As maravilhas*; o quarto sombrio cheio de meninas no início de *Feliz como Lázaro*. A proximidade corporal, o compartilhar do sono e do sonho, uma calma animal coextensiva ao cuidado, fazem parte do mundo que Italia criou. Mas Arthur deixa esse lar após uma única noite — a passagem da escuridão para a luz do dia é tudo o que ele concede a Italia. Sua partida não significa que Italia não florescerá no futuro. Diferentemente de Arthur, ela tem agência para além do anseio

31 *La Ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, foi um filme importante para Rohrwacher e inclui cenas ressonantes de camas e habitação feminina. Para uma excelente discussão sobre Rohrwacher e Martel, ver Ramsey McGlazer, “In the Place of Abandonment: Rohrwacher, Martel and ‘Miracles’”, *Journal of Italian Cinema and Media Studies* 5, n. 3 (2017): 305–20.

amoroso. Sua filha caminha sozinha, com segurança, pelas ruas da aldeia, evocando a confiança de Marta e Gelsomina, meninas milagrosas.

Na instalação no Centre Pompidou, Rohrwacher recriou o Bar Luna, ponto de encontro favorito dos *tombaroli* em *La chimera*. Em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, comentou que esse tipo de lugar foi importante em sua infância como um espaço que a intimidava por ser cheio de homens. Acrescenta: “Foi também ali que ouvi todas as histórias dos *tombaroli* na minha infância”³². Inspirada por essas histórias, Rohrwacher cria seu próprio filme, sua história, suas canções dos *tombaroli*, com fascínio e terror misturados. A sua é também, ao evocar essa memória, uma perspectiva de menina. Ao fazer este filme — e a instalação —, ela entra no espaço do bar, desafiando as restrições e os medos, a demarcação dos espaços, que mantêm o patriarcado entrincheirado.

La chimera se desenrola ao som de “Gli uccelli” (“Os pássaros”), de Franco Battiato, e mostra imagens sublimes em Super 16 de pássaros negros voando no ar translúcido, com a música evocando o canto das aves. A terra e o espiritual, luz e sombra, se entrelaçam. A letra fala do universo, do sistema solar, de voos imprevisíveis, de trajetórias sutis. Os sons carregam amplitude e serenidade. Ao final, Rohrwacher abre seu filme para a exaltação, para o celestial.

“O beijo”

Entre a realização de *Feliz como Lázaro* e *La chimera*, Rohrwacher dirigiu dois episódios da segunda temporada de *My Brilliant Friend*, adaptada dos romances de Elena Ferrante³³. Esses episódios deslocam o foco do drama de Nápoles para Ischia, onde suas heroínas, Elena (Margherita Mazzucco) e Lila (Gaia Girace), vão passar o verão.³⁴

32 Rohrwacher, “Un voyage dans le regard”, 42.

33 Esses episódios foram exibidos na Itália pelo canal Rai 1 nas segundas-feiras, 17 de fevereiro de 2020 e 24 de fevereiro de 2020, durante o mês em que a Itália registrou seus primeiros casos de COVID. Os primeiros casos foram diagnosticados na Lombardia em 21 de fevereiro de 2020 e, em 23 de fevereiro de 2020, onze municípios foram colocados em quarentena. Rohrwacher captura o clima desse período de emoção e luto súbitos na Itália em *Futura*, o documentário que realizou com Pietro Marcello e Francesco Munzi, e de modo mais pessoal em seu curta lírico *Quattro strade* (*Quatro Estradas*, 2020).

34 Questionada se acredita que o gênero marca sua abordagem diferenciada, ela diz que cabe ao espectador julgar. Ver Chiara Ugolini, “L’amica geniale”, le nuove puntate dirette da Ali-

Apesar de ser uma adaptação — uma estreia para Rohrwacher —, os episódios ainda refletem sua visão singular, tal como filmada por Louvart. O azul da água do mar, a luz leitosa que Louvart captura, o loiro da areia, o brilho dos ornamentos de porcelana criam ambientes líquidos e cristalinos.³⁵ A narração em off de Elena, antecipando *La chimera*, fala de “um fio de felicidade” atravessando os dias. Rohrwacher lia a prosa de Ferrante com atores e equipe todos os dias antes das filmagens, para que ficassem sob o encanto de suas emoções. Há uma atenção extraordinariamente próxima à suavidade e ao toque, às faces aveludadas, aos mínimos movimentos de um beijo; a filmagem é lânguida, encantada. Ainda assim, o prazer beira o masoquismo, a dor requintada, quando Elena vê sua paixão, Nino (Francesco Serpico), não se apaixonar por ela, mas por Lila.

Caetlin Benson-Allott descreve o “gênio cinético” e a sensibilidade da técnica de Louvart, argumentando que o gênero em si não é parte disso, mas sim sua ética e política (feministas)³⁶. Ao discutir o trabalho de Louvart com Eliza Hittman e Maggie Gyllenhaal (cujo filme também adapta um texto de Elena Ferrante), Benson-Allott afirma: “A câmera de Louvart se move com e ao redor das heroínas dos filmes de maneiras que honram sua opacidade e evidenciam sua resistência a serem conhecidas”.³⁷ Percebo um modo diferente de honrar a heroína, de mostrar outra capacidade de sua visão, no trabalho de Louvart com Rohrwacher.

Com a câmera responsiva de Louvart, Rohrwacher leva o espectador quase cegamente para perto do ponto de vista de Elena, da variação sensível dos sentimentos de amor e dor de coração, esperança e seu esmorecimento. Aqui há menos opacidade. Esses episódios são os mais rarefeitos da série, oferecendo uma aproximação de Elena por dentro, para além de sua consciência, no reservatório de sua mente. Os interiores aparecem, em certo momento, encharcados de água, como se o luto

ce Rohrwacher: “Ho portato la serie in vacanza”, *La Repubblica*, 16 de fevereiro de 2020, http://www.repubblica.it/spettacoli/serie/2020/02/16/news/_1_amica_geniale_le_nuove_puntate_di_alice_rohrwacher_ho_portato_in_vacanza_la_serie_-248571466/.

35 Louvart também foi diretora de fotografia de *Les plages d’Agnès* (*As Praias de Agnès*, 2008), de Agnès Varda, com suas extensas cenas de praia e mar.

36 Benson-Allott, “Film and the Right to Privacy”, 60.

37 Benson-Allott, 5.

amoroso de Elena tivesse feito chover dentro. Em dois momentos distintos, a câmera de Louvart se afasta de Elena, circula e a reencontra num único plano — um ensaio para a vertigem de *La chimera*. Elena está em toda parte nos episódios, nunca realmente deixada para trás. O trabalho de câmera serve ao espectador, que se aproxima de conhecer Elena, de compartilhar seus sentimentos — um privilégio também concedido aos leitores dos romances de Ferrante. Rohrwacher, com Louvart, preserva os aspectos mercuriais de seu próprio cinema de poesia, mas faz de Elena seu sujeito lírico compulsivo. A dor de Elena, seu desejo, sua adesão inquieta, são revelados em toda a sua complexidade circular.

A adaptação de *My Brilliant Friend* também traz ao cinema de Rohrwacher a questão da violência doméstica, vivenciada indiretamente por Elena. Esse trabalho precede imediatamente os comentários sobre o patriarcado — as posições feministas mais contundentes nos projetos de Rohrwacher até hoje — que são expressos por personagens em *La chimera* e surgem também em suas próprias conversas. Trabalhar em *My Brilliant Friend* associa Rohrwacher ao quarteto de Ferrante, que, em sua totalidade, constitui uma crítica feroz à sociedade patriarcal italiana, explorada por meio das escolhas de Elena e Lila³⁸. A imaginação dessas personagens é certamente importante para Rohrwacher. Mas ela evita mostrar violência física contra mulheres em seus próprios filmes, ao mesmo tempo em que torna visível a força assassina de outras maneiras. Pensando no futuro, para além de Ferrante, ela também se permite sonhar de modo mais amplo.

Em *La chimera*, Rohrwacher realiza sua crítica mais plenamente desenvolvida ao patriarcado — com suas armadilhas e seduições — ao mostrar personagens femininas simultaneamente cúmplices e rebeldes. Ao longo de toda a sua obra, ela também lança luz sobre jovens mulheres e meninas com sentimentos contraditórios, enredadas em relações forçadas, em formas de sofrimento. O recurso dessas personagens é sua psique, a cor de seus afetos — uma força que por vezes parece celestial. O cinema de poesia de Rohrwacher, realizado com Louvart, oferece desvios do real, maravilhas, reencantamento — uma visão que é deste

mundo e também para além dele. Seus filmes propõem uma nova imaginação da mudança social, para além do patriarcado: de milagres, de vida, de viver de outro modo, de se levantar.

38 Alba Rohrwacher interpretará Elena na quarta temporada e já forneceu a narração em off da Elena adulta nos episódios anteriores.



Esperança para nós, ainda¹

MANU YÁÑEZ MURILLO

Em *Feliz como Lázaro* (Lazzaro felice, 2018), sua parábola de viagem no tempo sobre um inocente à deriva, Alice Rohrwacher continua a lançar luz dentro da escuridão dos tempos modernos.

Há certos momentos na carreira de um cineasta que iluminam não apenas os filmes anteriores, mas também os que virão: a abertura de *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, que, depois da chamada Trilogia Fascista, sinalizou o despertar ideológico e estético do diretor; os furiosos planos de perseguição no prólogo de *Rosetta* (1999), de Luc e Jean-Pierre Dardenne, uma súbita clarificação da severidade e do rigor da visão fílmica dos irmãos belgas após *A promessa* (1996); ou o monumental prólogo sem palavras de *Sangue negro* (2007), de Paul Thomas Anderson, que inaugurou a exploração crítica do diretor sobre a história americana.

Ao contrário desses renascimentos fílmicos — momentos de expansão estilística e temática, mais do que pontos de virada —, o momento revelador decisivo na obra de Alice Rohrwacher não surge no início de um filme, mas no fim. As duas cenas finais de *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014), cada uma concebida como um desvio do naturalismo rumo a uma fantasia terrena, assumem a forma de planos de transição. Na penúltima cena do filme, depois que a jovem Gelsomina (Maria Alexandra Lungu), a filha mais velha de uma família de apicultores, encontra a criança acolhida desaparecida, Martin (Luis Huilca), a câmera faz uma panorâmica do menino, que dorme estendido no chão de uma

caverna iluminada por uma fogueira, até as paredes onde as sombras de algumas crianças — provavelmente Gelsomina e Martin — brincam, antes de a câmera descer novamente até o menino adormecido. Em um único movimento de câmera, a narrativa de formação — a favorita de Rohrwacher — se transforma num enigma lírico: após essa celebração enfeitiçante da brincadeira infantil, com sombras que evocam a Caverna de Platão, Martin desaparece do filme e Gelsomina permanece num estado de serena autoconfiança, depois de passar a maior parte da história enredada em responsabilidades excessivas e desejos inalcançáveis.

A cena seguinte, e final, em *As maravilhas* mostra Gelsomina retornando à fazenda da família em um estado de maturidade nascente. Ali, a jovem heroína encontra todo o clã — incluindo Cocò (Sabine Timoteo), uma amiga de seus pais — amontoado numa cama ao ar livre, uma visão nada surpreendente dado o ar comunitário pós-hippie das dinâmicas familiares. Gelsomina se junta ao abraço coletivo, e Cocò sugere a possibilidade de “esconder um segredo na casa” para alguém descobrir no futuro. Então a câmera repete o movimento de panorâmica de vai-e-vem da cena anterior, desta vez até um camelo, comprado de maneira extravagante pelo pai, e de volta à cama ao ar livre — mas agora a família desapareceu junto com o colchão, restando apenas a base metálica e as ruínas de uma casa. Ao condensar dois períodos de tempo díspares num único plano, Rohrwacher evoca a noção de memória pessoal e um profundo senso de perda — não um paraíso perdido, mas experiências e emoções queridas. Ela evita a nostalgia graças à postura política solta, porém pungente, da cena, em favor de preservar uma organização social alternativa ao modelo capitalista dominante.

As transições inesperadas nos planos finais de *As maravilhas* — entre realidade e fantasia, e entre vigília e sonho no primeiro; e entre passado e presente no segundo — são uma expressão inspirada de um interesse pelas dialéticas de transformação e estase que passou a definir a carreira de Rohrwacher. *Corpo celeste* (2011), seu primeiro longa narrativo, é um estudo de metamorfose — do corpo de uma menina, de um grupo de jovens diante da Crisma cristã, de um padre perdendo a fé — ambientado contra o pano de fundo de instituições (a Igreja, o establishment político, a família) e de uma nação inteira que parecem presas no tempo. *Feliz como Lázaro* — o terceiro e melhor longa da diretora

1 Publicado originalmente em *Film Comment*, edição Novembro-Dezembro de 2018. Disponível online: <https://www.filmcomment.com/article/hope-us-yet/> Tradução de Ana Moraes.

até hoje — é a fábula de um menino angelical, um “santo idiota”, que atravessa inalterado do campo à cidade, de tempos nem tão antigos ao presente, e testemunha a perpetuação da marginalidade, da corrupção moral e da exploração dos necessitados pelos poderes constituídos. A cisão estrutural do filme — uma maravilhosa ruptura temporal, cuja semente está naqueles planos finais de *As maravilhas* — alimenta o espírito revolucionário de um filme que faz uma pergunta simples e urgente: como e por que deixamos de acolher e admirar a bondade e a beleza?

Perto do fim de *Édipo Rei* (1967), de Pier Paolo Pasolini, o personagem-título da tragédia de Sófocles (agora encarnado por Franco Citti) é subitamente transportado, junto de seu companheiro ingênuo Angelo (Ninetto Davoli), de um passado mitológico para a Itália dos anos 1960 — tempo e lugar atingidos pelo que Pasolini considerava uma profunda crise moral. Édipo, condenado à cegueira depois de perfurar os próprios olhos, torna-se a testemunha trágica e impotente de um presente confuso, enquanto Angelo, com sua alegria infantil eterna, encarna a memória primordial de uma inocência perdida. Várias ideias que se cristalizam no epílogo de *Édipo Rei* reaparecem em *Feliz como Lázaro*, que venceu o prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Cannes deste ano (após o Grande Prêmio do Júri conquistado por *As maravilhas* quatro anos antes).

Cortado ao meio por uma fratura elíptica e cósmica, o novo filme de Rohrwacher leva o espectador de um passado indefinido — em que uma comunidade oprimida de camponeses vive numa propriedade de meeiros — a uma Itália urbana contemporânea marcada pela estratificação de classes. Os dois espaços indicam uma espécie de princípio de incerteza na representação que Rohrwacher faz de seus cenários — uma ambiguidade quanto a quando, exatamente, a ação se passa na história. O aspecto arcaico, quase novecentista, da propriedade na primeira metade de *Feliz como Lázaro*, que remete intensamente a *A árvore dos tamancos* (1978), de Ermanno Olmi, é assombrado pela incongruência quando Tancredi (vivido pelo cantor pop e estrela do YouTube Luca Chikovani), o filho mimado da proprietária Marchesa Alfonsina De Luna (Nicoletta Braschi), usa um celular. A mesma tecnologia móvel usada por Tancredi aparece nas cenas iniciais de *Corpo celeste*, nas mãos de um padre, bem no meio de uma procissão meio

religiosa, meio pagã, que não destoaria da Itália retratada por Federico Fellini nos anos 1950 e 1960. (Seria bastante difícil determinar a década em que *As maravilhas* se passa se não fosse pela recorrência do hit de rap melódico de 1994 “T'appartengo”, de Ambra — um toque contemporâneo num filme que brinca ironicamente com as raízes etruscas do cenário e de seu povo.)

Na verdade, a ideia de *Feliz como Lázaro* veio a Rohrwacher — hoje com 36 anos — quando se lembrou de um artigo que lera no ensino médio sobre uma fazenda aristocrática de tabaco, onde camponeses ainda eram explorados muito tempo depois da extinção definitiva dos contratos de parceria agrícola na Itália, no início dos anos 1980. Ela escreveu o roteiro durante uma bolsa em Nova York, como cineasta residente da Film Society of Lincoln Center. A indeterminação criativa dos cenários de Rohrwacher se estende à forma como ela representa paisagens urbanas na tela: a grande cidade em que Lázaro vai parar na segunda metade do filme é um amálgama de locações de Milão e Turim. O fascínio da diretora pelas periferias urbanas contemporâneas abandonadas parece mimetizar a abordagem de Pasolini às *borgate* miseráveis de Roma; a empobrecida região de Reggio Calabria, no sul da Itália, que a jovem Marta avista de sua varanda em *Corpo celeste*, espelha os barracos e lixões que o jovem Ettore observa pela janela em *Mamma Roma* (1962). Em suma, passado e presente se confundem na visão de Rohrwacher de uma Itália em estase — uma terra em que o ciclo incessante de desapropriação é alimentado pelos dogmas da fé e do lucro. Não pode ser coincidência que os três longas da diretora comecem com cenas sem iluminação, nas quais devotos, caçadores ou camponeses vagam aparentemente perdidos na calada da noite.

Uma coleção inteira de realidades incertas, ligeiramente fora do tempo e do lugar — conferindo-lhes a qualidade de mitos, fábulas e sonhos — se reúne no hipnotizante personagem-título de *Feliz como Lázaro*. Interpretado de modo magnético pelo estreante Adriano Tardiolo, Lázaro perambula num estado permanente de encantamento, servindo a quem quer que peça sua ajuda — seja a Marchesa, Tancredi ou seus próprios pares —, completamente alheio à sua condição explorada. Como um verdadeiro arquétipo da bondade absoluta, ele responde com uma generosidade profunda a um mundo cínico que só conse-

gue vê-lo como um simplório. Com sua camiseta de manga comprida branca, arregaçada, e suas calças largas marrons, lançado de um tempo nem tão distante para um presente sombrio, Lázaro, em sua resiliência, evoca a ressonância mítica que André Bazin percebia na inocência do Vagabundo de Chaplin — esse estranhamento universalmente reconhecível capaz de tocar corações e despertar consciências.

Os nomes dos personagens de Rohrwacher tendem a ser referenciais: Gelsomina, em *As maravilhas*, evoca *A estrada da vida* (1954), de Fellini; Tancredi, em *Feliz como Lázaro* — que reaparece na segunda metade (agora interpretado por Tommaso Ragno) como um aristocrata decadente e deserdado — remete ao soldado siracusano exilado e traído da ópera de Rossini, adaptação do *Tancredi* de Voltaire. E Lázaro, alimentando o senso de parábola bíblica do filme, convoca o milagre de Jesus ao restaurar a vida de Lázaro quatro dias após sua morte — um lapso temporal alterado pela Rohrwacher antidogmática. Como em *Corpo celeste*, *Feliz como Lázaro* manifesta a desconfiança da diretora em relação às religiões organizadas: na segunda metade do filme, quando Lázaro e seus colegas ex-camponeses, agora pequenos ladrões, são expulsos de uma igreja por uma freira protetora, a música do órgão que está sendo tocada os acompanha para fora, como se fugisse da casa de Deus. Mas, no fim das contas, com sua narrativa heterodoxa e fluida e suas transposições claras do ordinário ao imaginário — uma enigmática voz em off transforma a amizade entre o jovem Lázaro e Tancredi numa lendária batalha de “cavaleiros” —, *Feliz como Lázaro* se aproxima mais de uma canção folclórica experimental do que de um evangelho. Está próximo, inclusive, do deslumbrante *Objeto misterioso ao meio-dia* (2000), de Apichatpong Weerasethakul, com seu estudo da fusão entre realidade e fantasia na formação dos mitos.

Ao transcender o naturalismo que predominava nos filmes anteriores de Rohrwacher, *Feliz como Lázaro* torna-se seu próprio “objeto misterioso”. Embora *Corpo celeste* e *As maravilhas* também tenham sido filmados em Super 16mm por Hélène Louvart, aqui a textura granulada pré-digital do mesmo formato realça não tanto uma sensibilidade neorealista ou um estilo documental, mas uma sensualidade rarefeita que revela, por meio de uma espécie de distanciamento, a essência do espírito humano e a corrupção da vida social. Ao evocar o realismo mágico,

Rohrwacher emancipa a memória da nostalgia, enquanto o vigor inco- mum de suas imagens é reforçado pelo som e pela montagem. A correria cacofônica de vozes exigindo a ajuda de Lázaro nos campos e um zumbido que parece vir do nada são evidências sonoras da abordagem não realista da diretora. *Feliz como Lázaro* presenteia o espectador com um corte inesperado de um lugar ensolarado para uma paisagem nevada, enquanto o minimalismo de uma cena coral interior na propriedade de meeiros, iluminada por uma única lâmpada colocada no enquadramento, prepara uma dicotomia selvagem com os planos aéreos monumentais posteriores, que ajudam a dividir o filme em dois. Se o filme tem um mantra expressivo, ele é o título da música favorita de pista de dança do jovem Tancredi, o hit de 1994 “Dreams (Will Come Alive)”, da dupla holandesa de eurodance 2 Brothers on the 4th Floor.

O encantamento induzido pelas imagens de *Feliz como Lázaro* parece emanar da conexão particular entre as sensibilidades de Rohrwacher e de Lázaro. A cineasta compartilha os valores de Lázaro, mas não sua ingenuidade: ela se distancia do herói do filme para observar a cadeia de exploração que impulsionou formas modernas de feudalismo. Sente-se (e compartilha-se) a indignação de Rohrwacher, mas felizmente isso não a impede de admirar a beleza que irradia de Lázaro. Entre os gestos inesquecíveis captados pelo filme estão a excitação de dois adolescentes que se beijam apaixonadamente entre plantas de tabaco e o entusiasmo de Antonia, antiga criada da Marchesa (vivida por Alba Rohrwacher, irmã da diretora), quando compra uma bandeja de doces de 50 euros para oferecer aos antigos patrões — um exemplo da generosidade de quem não tem nada, mas está disposto a dar tudo. Essa ternura — com toda a sua autossuficiência, o Tancredi adulto é mais um dândi *clownesco* do que um valentão ressentido — funciona como antídoto contra o moralismo e é resultado da proximidade afetiva da diretora com seus personagens.

É através dos olhos de seus jovens protagonistas que Rohrwacher captura a essência da realidade italiana e de seu imaginário popular, um amálgama cultural ao mesmo tempo exaltado e desalentador, colorido e miasmático. Pelo olhar curioso e espantado de seus heróis não corrompidos, Rohrwacher traduz como caos puro e intencional a convivência entre Igreja, classes políticas, mídia e mundo financeiro no governo do

Estado. Em *Corpo celeste*, quando a jovem Marta, de 13 anos, assiste ao telejornal, em vez de ouvir o comentário político, ela só consegue se fixar — como revela um close subjetivo — no decote da âncora, adornado por uma grande cruz cristã dourada. Em *As maravilhas*, Gelsomina não consegue tirar os olhos de Milly (Monica Bellucci), a deslumbrante apresentadora de um show de talentos que promete riqueza e popularidade aos agricultores locais; mas, quando a deusa televisiva remove a fabulosa peruca branca diante da menina, o simulacro da alegria irrompe em tristeza absoluta.

É um momento comovente de verdade que aponta para o vazio emocional e moral que, aos olhos de Rohrwacher, mantém a Itália submersa no espetáculo debordiano: concursos de beleza infantis e cerimônias kitsch de Crisma em *Corpo celeste*; o show de talentos em *As maravilhas*; e, em *Feliz como Lázaro*, a fantasia feudal anacrônica da primeira metade e, de modo mais perturbador, um vergonhoso mercado moderno de escravidão, no qual trabalhadores estrangeiros disputam turnos em um leilão reverso. Perguntada sobre a ressonância contemporânea do filme durante um debate em Nova York, Rohrwacher afirmou: “O que Lázaro representa é... algo em que poderíamos nos reconhecer, no sentido do que fomos no passado — quando éramos crianças como seres humanos e também quando a humanidade estava numa idade mais jovem. Quanto à relação com a Itália contemporânea, quando ele caiu do penhasco, isso é o que aconteceu com meu país nos últimos 30 anos. Sinto que houve um passado que não era só uma bondade florida, era um passado marcado por abusos e exploração, mas ainda havia uma conexão. E depois dessa queda, é como se houvesse uma ruptura repentina. O mundo contemporâneo se desenvolveu, tudo mudou; no entanto, as dinâmicas que o movem são as mesmas. Assim, os camponeses do passado são agora substituídos por uma nova classe de escravos.”

A dissecação que Rohrwacher faz de uma nação à beira da falência moral não é incompatível com as possibilidades da comédia: irônica em *Corpo celeste*, onde, numa alusão a Chaplin (*The Idle Class*), a figura de um padre que se curva cerimoniosamente diante da cruz revela um ato banal de apagar as luzes da igreja; contundente em *As Maravilhas*, com o pai rebelde (Sam Louwyck) enfrentando de maneira ridícula um grupo de caçadores, gritando de longe de cueca, lembrando os teatrinhos

desajeitados de Graham Chapman em *A vida de Brian* (1979); e calorosa em *Feliz como Lázaro*, quando o pequeno ladrão interpretado por Sergi López explode em incredulidade maravilhada ao ver Lázaro, com sua sabedoria ancestral e natural, ensiná-lo sobre as plantas comestíveis que crescem à beira da ferrovia.

Bondade e compreensão: dois pilares que, junto com a recusa dos modos normais do cinema narrativo, constituem os fundamentos da alma não reconciliada de *Feliz como Lázaro*. Indiferente à tendência misantrópica dominante no cinema de hoje, o belo e doloroso filme de Rohrwacher nos alerta para as doenças do nosso tempo e, ao mesmo tempo, nos oferece ferramentas emocionais para vencê-las.



Minha irmã Brilhante: uma entrevista com Alice e Alba Rohrwacher¹

MARIA SHOLLENBARGER

As irmãs — atriz e diretora — compartilham uma linguagem criativa única. Ela começou há muito tempo, na infância que viveram na Úmbria rural.

É um dia excepcionalmente quente no Hotel Locarno, em Roma. As irmãs Alice e Alba Rohrwacher estão empoleiradas em banquetas no banheiro, retocando a maquiagem entre um encolher de ombros e outro e um vai-e-vem para vestir Prada, JW Anderson e Etro para o ensaio da HTSI. Um secador de cabelo geme; o vaporizador do stylist exala uma névoa quente; o ar-condicionado está visivelmente sobrecarregado.

Alba, 45 anos, atriz, é compacta e esguia, com cabelos pré-rafaelitas e pele de alabastro. Alice, 42, diretora de cinema, é alta e longilínea; olhos e membros quase do mesmo tom castanho-dourado. Elas se parecem de forma inequívoca, mas se comportam de maneira bem diferente. À medida que a temperatura sobe, as irmãs contam uma história de infância — breve, mas engraçada — que explica algo sobre de onde vêm esses dois talentos criativos e como enxergam o mundo.

“Quando éramos pequenas, a gente andava de bicicleta para todo lado”, diz Alba sobre a criação que tiveram na Úmbria rural, com o pai alemão, apicultor, e a mãe italiana, professora. “A gente estava numa fazenda isolada; às vezes íamos até a cidade, que ficava a cinco quilôme-

tros.” “Três”, interrompe Alice. “Ou quatro.”

“Quatro e meio”, concede Alba. “Enfim. Para chegar lá, era preciso atravessar um bosque de pinheiros. E era assustador, porque muitas vezes havia caçadores com rifles e sabe-se lá o quê. Então, quando chegávamos na borda do bosque, antes de entrar, eu virava para a Alice e dizia: ‘Alice. Faz uma cara feia.’” Alice explode em risada; então, como se fossem uma só, elas projetam o queixo para frente e fazem uma careta espetacular. É, sem dúvida, uma cara feia.

“Aí lá iam duas aranhas magrelas pedalando —”, diz Alba, “— e os caçadores”, completa Alice, “provavelmente pensavam: ‘Lá vão as filhas horríveis daquele alemão!’”

As filhas horríveis daquele alemão são hoje um fenômeno singular nas artes: colaboradoras que levaram histórias íntimas de família para a tela, mas também criadoras autônomas cujos talentos brilham em séries de TV, longas e curtas, e documentários. Alba chamou a atenção do público global em 2009, em *Eu Sou o Amor*, de Luca Guadagnino (interpretando Elisabetta “Betta” Recchi, filha de Emma, personagem de Tilda Swinton). No ano passado, ela contracenou com Danny Huston, Greta Scacchi e Valeria Bruni Tedeschi em *Tè L’Avevo Detto (Eu Te Disse)*, o segundo filme de Ginevra Elkann (Alba também atuou em sua estreia como roteirista e diretora, *Magari*, de 2019). Mais recentemente, foi vista no tapete vermelho de *Maria*, uma cinebiografia sobre a cantora de ópera Maria Callas, em que ela interpreta uma empregada dedicada, no Festival de Veneza. Ela acaba de retornar em *My Brilliant Friend (A Amiga Genial)*, adaptação da HBO da tetralogia napolitana de Elena Ferrante.

“Ferrante faz parte do panteão da nossa família, nossa divindade de escritoras mulheres — todas mulheres que eu sentia que conhecia”, diz Alba sobre a série, que ela sempre narrou e na qual agora atua, na quarta temporada, como Elena Greco adulta. “Tem sido uma viagem pela alma dessa personagem e me mudou como pessoa e como atriz.”

Alice, por sua vez, vive e cria por trás da câmera. Ela ainda mora na Úmbria rural. Escreveu e dirigiu seu primeiro longa, *Corpo celeste* — sobre uma menina de 13 anos que retorna com a mãe a uma vida no extremo sul católico da Itália, depois de uma infância na Suíça — em 2011. O filme estreou na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes e

¹ Publicado originalmente em *Financial Times*, 24 de Setembro de 2024. Disponível online em: <https://www.ft.com/content/acd8a725-f77d-4db6-98dd-8c6245233e3e> Tradução de Ana Moraes.

foi aclamado pela crítica. Desde então, ela escreveu e dirigiu 11 filmes e documentários, cinco deles em colaboração com Alba. Enquanto Alba estava em Veneza para a estreia de *Maria*, Alice estava lá para apresentar *Allégorie Citadine (An Urban Allegory)*; sua segunda co-direção com o artista JR — um curta inspirado na Alegoria da Caverna, de Platão, ambientado na Paris contemporânea.

“Alice é encantadora, muito inteligente, extremamente objetiva”, diz Isabella Rossellini, que trabalhou com ela em *La chimera* (2023) este ano, também estrelado por Josh O’Connor. “Acho que ela será uma diretora tão importante quanto Federico Fellini; é um talento enorme.”

Observadas de perto, as irmãs contam sua própria história silenciosa, mas envolvente. Há olhares trocados, sutis, codificados de sentido — o silêncio articulado de quem é irmão. Há risadinhas, porque: irmãs. E, como sempre nas famílias, há uma declaração inconsciente de papéis. “A relação é doce, mas Alba é claramente a mais velha”, diz Ginevra Elkann. Em certo momento, num gesto tingido de exasperação maternal, Alba estica a mão para alisar a gola de Alice — docilmente obediente —, que a supera em altura. “A criação delas foi muito diferente — foram educadas de um jeito muito particular”, continua Elkann, herdeira da família Agnelli. “Mas há algo nelas que me é tão familiar... Ter sentido essa inadequação, essa alteridade em relação aos outros — isso nos conecta de algum modo.”

Os filmes de Alice podem se passar em paisagens prosaicas e ambientes terrenos — o campo toscano, um santuário em Reggio Calabria —, mas suas narrativas sangram umas nas outras como aquarelas em camadas; as atmosferas que ela cria são impregnadas de fábulas e das alegorias que elas contêm. Isso não surpreende sua irmã mais velha, que descreve a infância pouco ortodoxa que viveram — livres para atravessar colinas e bosques de pinheiros da Úmbria — como algo de “grande tumulto”, mas também de muita liberdade e fantasia.

“Ela observava o mundo ao redor e sempre soube transformá-lo em algo muito pessoal”, diz Alba. “Tudo o que ela tocava, criativamente falando, fazia florescer. Ela tinha habilidade de criar pequenos mundos — conseguia fazer isso com uma migalha de pão, com notas musicais, com aquarelas, com palavras. Então o caminho dela para o cinema foi muito natural.”

Ao contrário de Alice, cujos silêncios ponderados geram fitas rápidas, discursivas e ao mesmo tempo eloquentes de pensamento, Alba se expressa devagar, com precisão medida. Ela tem um “código de acesso muito privilegiado” a qualquer mundo que a irmã crie. “Porque eu reconheço os materiais de que ele é feito; reconheço os sonhos com que ela o tingiu.”

O primeiro longa das duas juntas foi *As maravilhas* (Le Meraviglie), com o qual Alice recebeu o Grand Prix em Cannes em 2014. O filme é, em parte, claramente autobiográfico: os pais na história são apicultores germano-italianos; eles e suas quatro filhas seguem o mesmo ritmo agrícola testudinal que a terra úmbria vem obedecendo há milênios — até o dia em que Gelsomina, a mais velha, se deslumbra com a chegada de uma apresentadora de TV glamourosa que conduz um concurso cultural local. Ambições se acendem, horizontes se expandem de modo sísmico, a família se rompe.

Alba interpreta a mãe — mas ela é Gelsomina; embora o concurso seja fictício, a ternura ardente da menina de 12 anos se baseia nas lembranças de Alice sobre a irmã na juventude. “Decidi retornar ao meu mundo, ao nosso mundo, como cenário — um lugar que se parecia muito com um que eu conheço profundamente da minha própria vida”, diz Alice. “Mas mudei o ponto de vista do meu para o da pessoa que eu mais amo e admiro: Alba. Eu queria habitar o olhar dela, o olhar da filha mais velha — não o da caçula que se esconde atrás dela, mas o da que abre portas, sai para o mundo, quebra o mecanismo que precisa ser quebrado, que é a família.”

“Nós nem tínhamos conversado sobre eu atuar no filme”, diz Alba. “Mas, com a forma como ela narrava aquela personagem, ela já tinha me envolvido profundamente. Eu me lembro de como foi forte minha reação na primeira vez que li o roteiro, porque as coisas que estavam acontecendo com Gelsomina [emocionalmente] eram coisas que aconteceram comigo.”

Por um lado, diz ela, foi uma espécie de “sessão psicanalítica”. “Eu sou uma pessoa muito reservada; Alice está muito mais no mundo do que eu. Foi uma sensação muito forte me encontrar naquela fantasia e me ver pelos olhos dela. Mas a arte da Alice estava em saber exatamente como impregnar aquilo de poesia. Esse é o dom dela.”

Rossellini concorda: “Há uma dimensão poética na Alice que me

comove; ela é ao mesmo tempo ingênua e sábia.” “As duas têm muita poesia dentro de si”, diz Elkann.

Pergunto às irmãs se existem outras colaborações em andamento. Alice começa e para; depois Alba. Depois risos. “A gente tem pensamentos”, diz Alba. “Temos muitos outros projetos acontecendo separadamente, mas eu não gostaria de nada mais”, diz Alice. Então irrompe uma pequena e afetuosa implicância sobre agendas: Alice insiste que está super disposta, Alba sabe disso, mas ela tem tantas coisas em andamento... e então mais risos.

“Temos uma ideia”, diz Alba. “Há anos temos essa ideia. Na verdade, foi a Alice que teve — é dela. Mas nós duas a alimentamos, como um pequeno tesouro nosso. Uma ideia absurda; e quem sabe, um dia a gente faça.”

Muita gente torce por isso. “Eu me comovo com o trabalho delas”, diz Rossellini. “Eu vejo a história do cinema italiano evoluindo e ganhando uma nova voz — uma voz de mulher.” Um espaço, e duas irmãs, que valem a atenção.



Alice Rohrwacher e 100 personalidades escrevem a Mattarella: as turbinas eólicas deturpam o país¹

ARIANNA FINOS

A diretora adere ao apelo compartilhado em uma carta ao Presidente da República para deter um projeto que corre o risco de destruir a paisagem entre Úmbria, Lácio e Toscana.

Fim das maravilhas. No coração da Itália central, entre Úmbria, Lácio e Toscana, o projeto eólico industrial Phobos abriu uma fratura que vai além do próprio empreendimento. O centro da questão não é a recusa da transição energética, mas a forma como ela é realizada: sem um planejamento público das áreas realmente adequadas, ignorando pareceres contrários do Ministério da Cultura, das Superintendências, das Regiões e dos Municípios, e correndo o risco de esvaziar o sentido do artigo 9º da Constituição, que tutela a paisagem como bem primário e interesse coletivo.

O apelo do comitê Alfina Viva, dirigido ao Presidente da República e assinado por 100 personalidades do mundo da cultura, do direito e das administrações locais — além do governo regional da Úmbria — pede uma manifestação pública de autoridade para reafirmar um princípio geral: a paisagem não é um obstáculo a ser contornado, mas um

1 Publicado originalmente em *Repubblica*, 22 de Janeiro de 2026. Disponível *online* em: https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2026/01/22/news/alice_rohrwacher_e_100_personalita_scrivono_a_mattarella_le_pale_eoliche_deturpano_il_paese-425111843/

recurso não renovável, fundador da identidade do país. Nesse contexto, o cinema de Alice Rohrwacher ressoa como uma lente ao mesmo tempo sensível e política. *As maravilhas* (Le meraviglie, 2014) retratou justamente esses territórios de fronteira — entre Toscana, Úmbria e Lácio — como lugares vivos, frágeis, habitados por comunidades que resistem à padronização e à irrupção de modelos alheios. Hoje, essas paisagens, que o filme tornou universais, estão no centro de uma mobilização civil e cultural sem precedentes.

Interrogar Rohrwacher — uma das signatárias contra Phobos —, que vive nesses lugares e os contou em seus filmes, significa, então, pedir ao cinema que volte a ser um espaço de responsabilidade, memória e futuro.

- **As maravilhas nasce numa terra de fronteira, frágil e poderosíssima. O que você sente ao ver hoje esses mesmos lugares ameaçados por transformações industriais irreversíveis?**

O filme se passa entre Úmbria e Lácio, mas desde o início não queria ser o retrato de um lugar específico. Durante o trabalho, buscamos evitar referências muito pontuais, manter uma atmosfera suspensão, quase fabular, capaz de falar também de outros lugares. Justamente por isso, hoje essas transformações, esse novo destino industrial que paira sobre esses territórios, não dizem respeito apenas a um lugar preciso, mas se amplificam até se tornarem uma questão geral, que toca muitas áreas internas do nosso país: lugares frágeis e belíssimos, frequentemente expostos a decisões impostas de cima. Por isso, a carta ao Presidente da República, proposta pelo Comitê Alfina Viva, teve imediatamente uma solidariedade nacional importante: da Calábria ao Friuli, da Sardenha à Toscana, todos se sentiram mobilizados para contrastar essa ideia de transição violenta e imposta de cima. Eu também senti, de imediato, que precisava aderir ao apelo, junto a muitas outras personalidades que admiro, muito mais competentes e importantes do que eu: Giuseppe Tornatore, Paolo Maddalena, Salvatore Settis, Tomaso Montanari, Giorgio Agamben, Stefano Mancuso — todos estudiosos que podem nos indicar uma reflexão profunda sobre

essa transição que é certamente necessária, mas que deve ser gerida com atenção. Por exemplo, o território onde vivo, o planalto de Alfina entre Úmbria, Lácio e Toscana, é um território acostumado a mudanças. Houve de tudo: mudanças de Estado, de governo, de povos; ao longo dos séculos, esses lugares passaram por mil transformações. Mas desta vez a transformação nos parece realmente irreversível. Esse conceito de irreversibilidade, dado pelos milhares de metros cúbicos de cimento que serão despejados em nossos vales, a devastação que um parque eólico industrial produzirá numa área tão delicada e virtuosa, chocou a todos. É um projeto que romperá definitivamente a relação entre uma população que habita um território e esse lugar. Quem vive aqui não vai mais se reconhecer no lugar onde mora, onde cultiva, onde recebe turistas, onde filma. Essa relação é como uma raiz — e vai secar para sempre. Em nome de quê?

- **No filme, o País das Maravilhas televisivo irrompe como uma força externa que altera um equilíbrio antigo. Hoje, essa força pode ser lida como metáfora do desenvolvimento imposto de cima?**

Eu não falaria em levar desenvolvimento, mas em atraso. Pensar que fora da cidade exista uma *tabula rasa* atrasada é realmente deprimente. Por exemplo, o planalto de Alfina não é vazio: está cheio de realidades agrícolas de excelência, de alimento virtuoso, de turismo, de cultura, de arqueologia. Imaginá-lo como um vazio é ignorância. Todos sabemos que é preciso mudar o sistema energético — aliás, no interior nós sabemos e fazemos isso ainda mais do que nas cidades —, mas as comunidades assentadas têm o direito de ser envolvidas nas escolhas. Mais do que isso: os habitantes sabem indicar caminhos, estão preparados, não devem sofrer transformações irreversíveis que vêm de empresas que imaginam navegar no escuro. O ponto central, para mim, é exatamente este: o território nunca está vazio. Não é um espaço indistinto, uma superfície neutra ou uma escuridão a ser atravessada às cegas, onde qualquer um possa intervir como se nada houvesse antes. Esses lu-

gares são habitados, conhecidos, atravessados por relações, memórias, práticas cotidianas. Quem vive aqui sabe indicar caminhos, reconhece limites, fragilidades, mas também possibilidades. Não se trata de comunidades despreparadas ou passivas, mas de pessoas que desenvolveram ao longo do tempo uma competência profunda sobre o próprio ambiente de vida.

- **O apelo contra o projeto Phobos menciona o artigo 9º da Constituição. Para você, a paisagem é também uma forma de narrativa coletiva, uma memória que o cinema tem o dever de guardar?**

Eu sinto que uma paisagem é como uma chama olímpica que nos é entregue e que devemos levar acesa até as próximas mãos, até as próximas gerações. A chama queima, muda, é viva. Mas precisa permanecer acesa. A sensação de viver no momento em que a chama é jogada no chão, apagada e esquecida, é desoladora. Não sou nem a primeira nem a única a dizer isso. Eu gostaria de lembrar *A forma da cidade* (1974), o belíssimo documentário de Pier Paolo Pasolini, no qual o diretor nos fazia abrir os olhos para a degradação violenta que a insipiência humana produzia em relação aos lugares habitados. O cinema pode fazer memória desses lugares, mas mais importante ainda do que o cinema é respeitar a vida de quem os habita. Espero que os filmes sejam testemunho de vida, e não de morte.

- **Em seus filmes, o trabalho agrícola, a apicultura, os gestos cotidianos constroem uma comunidade. O que se perde quando um território é transformado sem ouvir quem o habita? Como a comunidade está vivendo tudo isso?**

A comunidade nunca foi consultada. Para se defender, recorreu ao TAR e depois ao Conselho de Estado, mas o artifício burocrático pelo qual a empresa privada RWE conseguiu levar adiante o projeto (isto é, o silêncio-assenso da Região da Úmbria na época da proposta do parque eólico) venceu, incrivelmente. Não foi respeitada nenhuma faixa de proteção em relação aos bens culturais

tutelados, não foram ouvidos o Ministério da Cultura nem a Superintendência, que deram parecer fortemente negativo ao projeto, assim como não foram ouvidos os Municípios envolvidos. Décadas de trabalho para construir normas capazes de proteger as riquezas deste país — depois do duro golpe dos bombardeios durante a guerra e depois da ferocidade da construção civil dos anos sessenta — para quê? Quem veio antes de nós produziu um corpo de leis magnífico, fundado na ideia de que a paisagem é um bem comum e de que destruí-la no interesse de poucos é uma verdadeira heresia. Não posso acreditar que esses princípios sejam hoje negados por malícia, por um silêncio-assenso ou em nome de uma porcentagem energética; que a nossa Constituição seja ultrapassada em nome do lucro nas mãos de uma empresa privada. Eu convidaria todos a ler o artigo 9º da Constituição. Ele é belíssimo.

- **Phobos é apresentado como um projeto “verde”, mas contestado como exemplo de extrativismo energético. Como se pode narrar hoje a diferença entre sustentabilidade e exploração, também na linguagem das imagens?**

A diferença entre sustentabilidade e exploração é um tema muito caro para mim. Com JR fizemos um curta-metragem à disposição de todos; está no YouTube. Chama-se *Omelia contadina*: um funeral da agricultura camponesa, que morre sob os golpes do extrativismo energético ou das monoculturas intensivas, morta por quem vê na terra apenas uma pedreira para produzir dinheiro. A sustentabilidade deve ser uma prática situada, um ‘fazer’ nos contextos; caso contrário, vira um slogan vazio. Eu acredito muito nisso: podemos ser sustentáveis para o planeta! Mas precisamos fazê-lo de verdade, começando pelo pequeno. As paisagens de *As maravilhas* deram a volta ao mundo, tornando-se símbolo de uma Itália ao mesmo tempo arcaica e contemporânea.

- **Que responsabilidade você sente em relação a esses lugares — que também são seus — depois que o cinema os tornou globalmente visíveis?**

Essas paisagens não são minhas; ainda bem, são de todos. Eu posso ir embora, mas elas ficarão. E quem vier depois de nós vai nos pedir contas. Eu não gostaria que essa luta parecesse a luta de uma vizinhança que protege o seu entorno — a famosa dinâmica NIMBY. Eu sinto que devo apoiar esta luta e as centenas de comitês que aderiram, porque é uma luta que vale para todos os territórios: é uma forma de nos engajarmos contra as injustiças que acontecem diante de nós. Neste caso, são injustiças mascaradas por belas palavras: fala-se em energia renovável, e todos devemos concordar que a transição energética não é negociável. Mas, se não formos vigilantes, ela se transforma rapidamente na destruição de um bem não renovável, que é a paisagem em que vivemos. Não se trata de um problema estético, pessoal: a paisagem é o fundo de um filme, claro, mas é protagonista nas nossas vidas. Nossas vidas se entrelaçam na paisagem, que é o resultado de uma relação coevolutiva entre homem e natureza. Esses projetos impostos de cima rompem essa relação, produzem uma fratura irreversível. Lembremos que a paisagem é também sustento difuso: quantas pessoas vivem aqui, como em outros lugares, graças ao turismo, à beleza, à herança desse mosaico paisagístico que recebemos? Estamos entre Orvieto, Civita di Bagnoregio e o Lago de Bolsena. Trata-se de um contexto reconhecido globalmente. Quem assumirá os danos coletivos de transformar este território em uma zona industrial? Por enquanto, na carta ao Presidente escrita pelo comitê Alfina Viva, fala-se dos sete aerogeradores de Phobos; mas a desproporcional infraestrutura que deverá ser construída para acolhê-los se tornará rapidamente um ímã para centenas de outros projetos, como já aconteceu em outros lugares.

- **Em seus filmes, o tempo parece mais lento, não linear. É também uma forma de resistência a uma ideia de progresso que acelera e consome tudo?**

Eu não seria tão imprudente a ponto de chamar isso de progresso. O progresso existe e é algo muito mais enraizado e profundo: é uma planta que cresce para cima, mas também para baixo, nas

raízes, em contato com os desejos e os destinos de um território. Eu acredito no progresso. Isto é violência — e violência nunca é progresso. É regressão. O apelo não pede para parar a transição energética, mas para repensá-la. Você acha que o cinema pode contribuir para imaginar modelos diferentes de futuro, mais enraizados nos territórios? O cinema pode ajudar a desejar. Se não soubermos desejar um futuro menos previsível, então esse futuro não acontecerá.

- **Há um “fim das maravilhas” em curso, ou você acredita que as comunidades locais ainda podem reinventar uma relação equilibrada entre inovação e paisagem?**

Claro: a transição energética deveria se desenvolver nas comunidades locais. É no uso virtuoso do território, da paisagem, das energias renováveis como recurso comunitário. Por exemplo, lendo os comunicados dos cidadãos, lê-se que a energia produzida será acumulada em dez hectares de baterias e transferida para outro lugar. Não trará nada para quem habita os territórios — mas vai tirar. A verdadeira transição acontecerá em harmonia se for gerida pelos territórios, pelos municípios e pelas regiões, pelas pessoas que habitam o país, por meio de comunidades energéticas que se desenvolvem conforme as exigências e as características de cada lugar. As áreas internas não são espaços vazios a serem colonizados, mas laboratórios de inovação, de exemplo: podemos fazer muitíssimo se a nossa voz for ouvida.

Se você voltasse hoje àqueles lugares para um novo filme, que história sentiria urgente contar à luz do que está acontecendo com o caso Phobos?

Penso no filme de Carla Simón, *Alcarràs*. Ali também se fala de uma comunidade e de uma família, de um trabalho agrícola destruído pela chegada da especulação energética do fotovoltaico. Em primeiro lugar, no meu filme ideal eu proibiria o consumo de solo fértil para fins energéticos: foram necessários milênios para torná-lo fértil; é o nosso recurso de alimento. Centenas de anos para tirar as pedras, trabalhar a terra, transformá-la num mosaico, numa

obra-prima... E agora? Wolfgang, o protagonista de *As maravilhas*, diria: não podemos comer lâmpadas! O filme termina com um fracasso, mas também com uma esperança. A casa abandonada pela família de Gelsomina é o potencial do nosso devir. Sabemos transformá-la em algo bom, que faça bem a todos? Estamos pelo bem de todos ou pelo enriquecimento de poucos? Eu não tenho dúvida de que lado ficar. Por isso apoio este apelo, como apoio outros apelos da Sardenha, da Calábria. É preciso imaginar a transição energética sentados a uma mesa comum com quem habita e administra o território.

Além das instituições locais, o apelo é assinado por mais de cem personalidades de destaque do mundo da cultura, da arte, da ciência e do direito, entre elas Paolo Maddalena, Salvatore Settis, Tomaso Montanari, Massimo Cacciari, Giorgio Agamben, Stefano Mancuso, Alice Rohrwacher, Ugo Mattei, Francesco Remotti, Eike Dieter Schmidt, além de arqueólogos, urbanistas, economistas, antropólogos, estudiosos do desenvolvimento sustentável e especialistas em transição energética de renome nacional e internacional. Soma-se ainda a adesão do tecido cívico: centenas de associações, redes nacionais, comitês territoriais e entidades ambientalistas de toda a Itália — da Calábria ao Friuli-Venezia Giulia, das Marcas à Sardenha, da Apúlia ao Lácio — subscreveram o apelo, configurando uma mobilização ampla e transversal que vai muito além do projeto Phobos em si e atinge o modelo geral de transição energética.



Quatro estradas (Quattro strade, 2021)¹

MATTEO BONFIGLIOLI

“É abril. Não podemos nos aproximar uns dos outros por causa de um vírus”: saída do horizonte ficcional da distopia, a pandemia entrou nas nossas vidas, tornou-se prática, cotidiano e, enfim, história. Justamente por isso, máscaras e distanciamento começaram a entrar também nas nossas narrativas de ficção, não mais como cenário imaginário e catastrófico, mas como dados já assimilados do relato do real — ou ao menos do realista (por exemplo, no desconcertante *Sexo azarado e loucuras pornô*).

No último curta-metragem de Alice Rohrwacher, porém, a Covid-19 é um pródromo dramático e imaterial, investigado sobretudo em suas derivações sociais e existenciais, tornando-se ocasião de reflexão sobre o nosso modo de habitar o espaço. *Quatro estradas*, disponível há poucos dias na Mubi, capta com simplicidade e elegância um nó histórico universal capaz, em sua tragicidade, de unir indissolavelmente experiência coletiva e existência privada; e é justamente a partir dessa relação biunívoca — espaço íntimo e espaço coletivo, viver doméstico e viver público — que Rohrwacher desenha, em apenas oito minutos, um cruzamento de existências próximas, mas separadas. O que as reconecta é a potencialidade poética do meio cinematográfico — mais precisamente, uma velha câmera encontrada em casa e uma película vencida, mas ainda utilizável.

Não é por acaso que Rohrwacher opta, como já fizera no passado,

1 Publicado originalmente em *Cineforum*, 21 de Maio de 2021. Disponível online em: <https://cineforum.it/recensione/Quattro-strade>

por uma pátina visual mais áspera. Por meio da escolha de uma película vencida e, portanto, de certo modo “colorida”, expressionista e evidente, o vídeo torna-se corpóreo e material, evidencia-se como meio expressivo, tecido entre o olho humano e a realidade. Quase como se o cinema virasse pele e pudesse suprir a impossibilidade de tocar e se aproximar dos sujeitos. Afinal, a própria autora declara isso logo na abertura: o vídeo é agora sua única possibilidade de se ligar a outras existências.

Um tema importante, sobretudo se lembrarmos que a pandemia, por um lado, viu justamente no vídeo digital um instrumento comunicativo fundamental e, por outro, trouxe consigo uma superabundância inevitável — e ao mesmo tempo mortificante — de imagens digitais, que acabava produzindo o efeito oposto ao declarado por Rohrwacher: a saturação e a dessensibilização diante da dor humana. Verdadeiros documentos históricos “faça você mesmo” se sucederam por meses e meses nas nossas telas domésticas e, como em um filme de Michael Haneke, uniram-se num fluxo em que vídeos de caixões transportados e de cantos patrióticos nas varandas se misturavam numa única parada indistinguível, anestesiante e degradante. Depois de concluir *Quatro estradas*, fica uma sensação de profunda depuração do olhar diante de tudo isso. Como se a ruralidade distante do cenário e a aspereza da película nos obrigassem a olhar — sim, voltar a olhar — para aquele abril extraordinário com mais atenção à matéria humana, à sua marca no terreno macio da natureza.

A relação com o outro — e, em particular, com o não aparentado — é obviamente um tema peculiar do horizonte narrativo da pandemia, como vimos, por exemplo, na coletânea de curtas *Homemade* (Netflix, 2020), um dos primeiros produtos audiovisuais sobre o tema. Na figura do estranho, intensificou-se compreensivelmente o valor negativo do risco e da imprevisibilidade, chegando a picos extremos de histeria. Nesse sentido, o caminho investigado pelas subjetivas ensolaradas e indômitas da diretora assume um valor social fundamental, não apenas por ser um espaço a ser reapropriado, mas sobretudo por sua função de ligação com a coletividade e com suas potencialidades educativas e culturais.

Cada um de seus vizinhos tem, de fato, um ensinamento do qual se pode beber, um exemplo precioso em que se inspirar, alguma palavra sussurrada sob a máscara e devolvida pela voz serena da autora, que

evoca o narrar calmo e reflexivo de Agnès Varda e seus comoventes arquivos humanos. Pois é: a atitude documental da diretora de *Corpo celeste* (2011) baseia-se num enfoque discreto, capaz de se emocionar sem jamais cair no piedoso, uma investigação despojada e sincera do viver que remete aos tons formais e poéticos da histórica cineasta belga. Se em *Os Catadores e Eu* (2000) a “espigadura” coletivizava sujeitos humildes e em dificuldade, em *Quatro Estradas* a ação camponesa e o viver na natureza intensificam a dimensão imagética do lar, da união entre seres humanos — especialmente na sequência protagonizada pela família que vive além do prado. No fundo, o próprio objeto-sentiero (o caminho/trilha) é fruto de uma ação humana sobre a natureza; mas trata-se de uma intervenção delicada e sombria, tal como a ação da colheita camponesa.

Por meio de seus trajetos colinares, a diretora, de um lado, situa sua casa numa geografia humana que transcende os percursos retos e predefinidos típicos da urbanidade; de outro, sensibiliza suas paredes, torna-as carne em contato com outra carne, outras vidas a conhecer e admirar em sua simplicidade. É uma poética do espaço desenhada num momento em que o espaço, em sua funcionalidade cotidiana, nos era inexoravelmente negado; uma desconstrução da distância num período em que tudo parecia ser possível apenas à distância. É com esse olhar despojado e essencial que, após o tocante *Omelia contadina* (2020), Alice Rohrwacher volta a documentar — mas sobretudo a performar — a realidade rural: uma periferia humana em que viver em solidão parece dar mais valor ao próximo e em que conhecer quem mora no fim da estrada devolve ao nosso refúgio o valor da proteção, sem que ela se transforme em isolamento.

O que convence em *Quatro estradas* é, sobretudo, sua vontade de limpar o olhar dos códigos da narrativa da pandemia, de narrar um evento traumático e pervasivo por meio do retorno ao não sensacionalismo, às coisas pequenas e simples que nos cercam. Nesse sentido, o enfoque visual e narrativo de Rohrwacher se assemelha ao olhar da criança sobre o mundo: uma exploração do detalhe e da ação simples que adentra o espaço natural e o atravessa com respeito. Afinal, algumas das cenas mais registradas pela população durante a pandemia foram as tímidas incursões de animais, que surpreendiam a cidadania confinada em casa

e atravessavam o espaço do qual, por força das circunstâncias, todos haviam se escondido e se exilado até então. *Quattro estradas* é exatamente isso: uma reapropriação poética do caminho e do lugar que nos une ao outro, um trajeto que não deixa de se interromper, estrada após estrada.



Masterclass – Alice Rohrwacher¹

Jeremy Brock: Boa tarde a todos. Desculpem o pequeno atraso, mas vale a pena esperar. Eu sou Jeremy Brock; sejam bem-vindos à série de palestras de roteiristas deste ano. Se vocês estão cuidando de uma resaca, ou de uma ambição feroz, estamos aqui para aliviar as duas.

Nossa próxima convidada já reuniu uma deslumbrante coleção de indicações e prêmios internacionais, com trabalhos como *Corpo celeste* (2011), *As maravilhas* (Le Meraviglie, 2014), *Feliz como Lázaro* (Lazzaro felice, 2018) e o brilhante *La chimera* (2023). Em 2020, Bong Joon-ho a nomeou como uma das 20 diretoras emergentes mais promissoras do mundo, descrevendo seu trabalho como uma mistura maravilhosa de realismo mágico e neorrealismo, com personagens inocentes esbarrando em colossos corruptos.

É com enorme alegria que recebemos Alice Rohrwacher na BAFTA, onde ela fará sua palestra com sua tradutora Yante, seguida de uma sessão de perguntas e respostas com a escritora, apresentadora e crítica de cinema Simran Hans. Senhoras e senhores, com grande prazer, por favor recebam Alice Rohrwacher.

[aplausos]

ALICE: Muito obrigada. Desculpem, vou falar em italiano, mas antes, em inglês, quero dizer: obrigada à BAFTA, obrigada à JJ Charitable Trust Foundation e obrigada, claro, à Curzon, por todo o apoio. E obrigada aos produtores que produziram todos os meus filmes até hoje, Carlo

1 Este texto se trata da transcrição de uma *masterclass* ministrada por Alice Rohrwacher em meio ao BAFTA Screenwriters' Lecture Series em novembro de 2024. O vídeo da *masterclass* está disponível *online* em: <https://www.youtube.com/watch?v=J2FaL1pxTlg> Tradução de Julio Bezerra.

Cresta-Dina, da Tempesta. Se alguma coisa der errado, a culpa é dele!

[risos]

Não, obrigada, obrigada.

[aplausos]

Eu gostaria de começar com uma imagem universal.

Universal no sentido de que é muito conhecida, ao menos no Ocidente. É *A Expulsão do Paraíso*, de Masaccio. Um afresco na Capela Brancacci, em Florença. E todos conhecemos a história, mesmo que você não seja católico. Nós vivíamos melhor antes. Houve um tempo em que vivíamos felizes no paraíso; depois fomos banidos e tudo deu errado. Naturalmente, deveríamos ter aproveitado melhor aquele tempo em que vivíamos em comunhão com a natureza e com os animais. Mas então alguém — e, vejam só, uma mulher — cometeu um erro, comeu uma maçã e, desde então, fomos expulsos do paraíso. E é para lá que, desde então, todos gostaríamos de voltar: ao Jardim do Éden.

Assim, essa imagem se tornou muito importante ao longo do tempo. Ela é muito conhecida na história da arte e é uma imagem à qual eu me sinto particularmente ligada. O motivo pelo qual ela é tão importante é que Adão e Eva perderam toda a sua graça e equilíbrio. Eles são transfigurados pela dor do exílio e nunca os vimos assim. Mas o que sempre me impressionou é que eles estão com os olhos fechados. Eva esfrega os olhos, chorando, e parece uma garotinha; enquanto Adão cobre os olhos com as mãos — caminham como se fossem cegos, à deriva. Mas por que manter os olhos fechados? Não seria melhor mantê-los bem abertos, já que estão indo em direção a um mundo cheio de perigos, inimigos, animais selvagens?

Mas talvez Masaccio esteja nos sugerindo que a expulsão do paraíso é uma viagem que acontece dentro dos nossos olhos. Fomos expulsos do paraíso porque deixamos de olhá-lo. Fechamos os olhos, o olhar, para esse destino não vendido, um paraíso privado e distante. E se a história da expulsão do paraíso fosse apenas um conto, inventado como brincadeira para nos fazer manter os olhos bem abertos? Se fosse um jogo — o jogo da cabra-cega — que nossos ancestrais nos contaram para nos fazer olhar melhor ao redor, mas que nós levamos a sério demais?

E ainda estamos aqui, vendados. A festa acabou, mas continuamos Tateando no escuro, batendo nas cadeiras, sempre imaginando um “lá fora” onde se poderia viver melhor. Essa imagem foi muito importante para mim quando trabalhei no meu primeiro filme.

Quando escrevi meu primeiro filme, *Corpo celeste*, mais do que uma história, na verdade pensei num desejo que eu queria expressar para Marta, a protagonista. E o título deriva de um livro de ensaios de Anna Maria Ortese, que explica que o paraíso, esse “em outro lugar”, na verdade já está aqui, nesta Terra. E vocês ficarão felizes em descobrir que não é preciso ir a Marte para descobrir um planeta. Você já está com os pés em um planeta: o planeta Terra.

Nós já estamos voando, mesmo nesta sala. Temos os pés no chão, mas, na verdade, estamos suspensos no céu. E também, quando olho para as obras-primas da história da arte que representam o Jardim do Éden, o que vejo nelas? Frutas, animais, flores, abundância — todas coisas que existem de fato nesta Terra.

Como diz tão lindamente o poeta Paul Éluard: “há um outro mundo, mas ele está neste”. E é apropriado começar de algum lugar, de um lugar baixo, da terra. É a partir daí que eu gostaria de falar dos meus roteiros, falar de raízes.

[mostra uma imagem de raízes]

Mas não se preocupem: eu não quero falar de raízes para reivindicar um pertencimento exclusivo, nem para destacar as minhas raízes e dizer que elas são melhores do que as de vocês. Eu acredito que minhas raízes não existem. Existem raízes que pertencem um pouco a todos nós. Com frequência demais, as raízes são invocadas para justificar guerra, conflitos, violência e privação. Ouvimos “esta terra me pertence porque é aqui que estão minhas raízes”; mas, pobres raízes e pobres árvores, o que foi que elas nos fizeram?! Se olharmos direito, veremos que os frutos não são o lugar onde as árvores se separam ou afirmam uma identidade específica; ao contrário, são o lugar onde elas se unem e perdem suas identidades particulares. Então falo de raízes porque é ali que, escavando, entrando nos detalhes, indo bem fundo, eu sempre encontro algo que me une a outros seres humanos — e não algo que me separa.

Todos os filmes que fiz procuraram de verdade, remexeram per-

guntas entre raízes — raízes que me alimentam e que, portanto, também alimentam todos os outros. O que nos liga ao mundo? O que devemos fazer do passado? O cinema que eu amo cria conexões, não cria divisões. Entra dentro das raízes para passar por baixo das fronteiras, para alcançar terras proibidas. Porque fronteiras são apenas linhas imaginárias.

Certo! As raízes da geração à qual pertenco estão na fronteira entre os séculos XX e XXI — e aqui acrescento uma nota: em italiano dizemos “novecentos”, então há uma diferença marcada que não existe em inglês entre “900” e “2000”. São raízes que crescem na fronteira não apenas entre dois séculos, mas entre dois milênios: o triunfo do consumismo e do individualismo, a passagem do ritual ao entretenimento, do conto de fadas ao *spoiler*. É por isso que tudo o que faço tem a ver com essa borda, essa zona de fronteira entre dois mundos: visível e invisível, político e poético, sagrado e profano.

E, de maneira incrível, na minha geração, até uma canção escandalosa — muito criticada — da minha infância pode se transformar em um momento sagrado de irmandade.

Como minha família não me transmitiu orações, eu sempre tento transformar tudo o que faço em uma oração. Em uma festa para celebrar o fato de existirmos neste mundo. *As maravilhas*, entre todos os meus filmes, talvez seja o mais inspirado pela minha infância. Agora eu gostaria de levá-los a um lugar muito perto de onde filmamos — o bosque sagrado. Há um parque que alguns de vocês talvez conheçam e já tenham visitado, datado da segunda metade do século XVI, onde alguém realizou ciclos de esculturas monstruosas a partir de 1665.

Estão prontos?!

Esta é uma escultura colossal, em termos de dimensão, que, segundo alguns, representa Hércules destruindo o monstro. A sereia. Talvez uma das mais famosas. Esta aqui também é uma das mais famosas: o rosto de Plutão. E imaginem o que teria sido, no século XVI, entrar ali dentro?!

Hoje é um destino turístico, mas ficou abandonado à própria sorte até os anos 1960. E sempre que fui lá acompanhando amigos ou pa-

rentes, eu me perguntava sobre as esculturas, os monstros — mas, em especial, eu me interrogava sobre uma estrutura específica, que não é uma escultura: esta casa, no centro do parque. Foi a primeira construção erguida ali, em 1555, não por Orsini (ocupado com uma guerra), mas por sua esposa, Giulia Farnese. Desde pequena, eu me perguntava: o que uma casa torta está fazendo num parque de monstros?

É uma casa, afinal, idêntica a um pavilhão de caça do século XVI. Mas foi construída e planejada inclinada. Então, como eu disse, desde muito jovem eu me perguntava por essa construção, porque parecia não ter nada a ver com o lugar, um lugar cheio de monstros. Ela é, por natureza, educada, civil, cultivada, enquanto todas as outras esculturas são monstruosas. Quando descobri que ela havia sido a primeira construção do parque — o sinal inicial, a primeira pedra — tudo fez sentido de repente.

Como podemos ver monstros? Como podemos entrar numa camada de experiência diferente da vida cotidiana permanecendo aqui, dentro da vida, em vez de partir para um “outro lugar”? Há um outro mundo — colocando as palavras em prática —, mas ele está neste. Então, para colocar as palavras em prática, precisamos entrar numa casa idêntica, em cada detalhe, à casa em que vivemos. Dentro dela há uma mesa de pedra, uma lareira; você pode acender o fogo. Mas o acesso à casa é inclinado. Inclinando o centro de gravidade daquela casa é crucial para ter acesso a uma visão monstruosa, mitológica. Mas o que significa inclinar o seu centro de gravidade? Significa conseguir ver com os olhos, evitar a visão habitual — aquela que vemos sempre. Fazer um filme é construir uma casa, mas é preciso construir uma casa com um acesso inclinado.

E, desse ponto de vista, é um pouco mais fácil para nós, mulheres, porque fomos excluídas por milhares de anos; então temos muito a dizer, porque somos estrangeiras pelo silêncio. Eu gostaria de citar outro poema de grande importância para mim, de uma poeta italiana, Mariangela Gualtieri — um poema em que ela pergunta “o que pedimos?” e que termina assim: “ser um (nome) do nada que transborda nas coisas”. Não devemos esquecer que o cinema se apoia nas coisas, nas cenas. As imagens são coisas que evocam transcendência, mas essa transcendência precisa ser encontrada dentro das coisas.

Normalmente, quando se escreve um roteiro, começa-se com

uma página em branco. Mas no cinema também se começa com uma imagem negra. Então que imagem será a primeira a preencher esse espaço? Que gesto? Que luz? Que rosto? Que palavra? O começo — mas também o modo como você chega a um lugar — é importante. Se eu tivesse entrado aqui gritando e com muita ferocidade, tudo agora seria diferente. Do mesmo modo, quando homens brancos decidiram chegar às Américas matando e conquistando, mudaram o curso de pelo menos a história americana. Teria sido possível chegar de outro modo? O tom de voz, as palavras que usamos, a primeira imagem determina a atitude de escuta do público.

Então eu gostaria de mostrar para vocês o começo do meu filme.

É claro: fazer um filme também é convencer toda uma equipe de elenco e técnica a acordar às quatro da manhã para filmar uma galinha! Falta um minuto no que vocês acabaram de ver. Na verdade, o filme começa com um momento de escuridão total. Quando precisei escolher com que imagem abrir meu primeiro filme, *Corpo celeste*, eu tinha muitas dúvidas e também muito medo. Eu me perguntava: que imagem posso usar que “quebre a tela”, como dizemos em italiano?

Então eu me perguntei qual tinha sido minha impressão cinematográfica mais forte. Mas eu não cresci com uma relação marcante com o cinema; o cinema veio depois, quando eu estava na universidade. Por isso pensei que os primeiros filmes que eu fiz aconteceram dentro da minha mente, nas longas viagens de carro que fazíamos para a Alemanha ou para as colmeias. A gente dormia num lugar e acordava em outro. No início, durante a viagem, sentada no banco de trás, eu não conseguia ver nada — então eu primeiro ouvia sons, vozes, cheiros. Era como pousar num planeta desconhecido à noite; só pela manhã entendíamos onde tínhamos chegado. Primeiro eu imaginava as coisas a partir dos indícios, e então a realidade explodia.

Eu pensei: vou pedir a mesma coisa ao público. Vou trazê-lo para um espaço escuro e colocá-lo numa zona de escuta. Então, *Corpo celeste* começa durante uma procissão noturna. Ouvimos cantos — como vocês devem ter percebido, cantar é uma fixação minha. E vemos pessoas iluminando as pedras do rio, mas também o lixo, com seus celulares — como alienígenas que acabaram de pousar neste planeta maravilhoso que é a Terra — e elas rezam.

As maravilhas começa com uma caçada noturna; é isso que rompe e põe tudo em movimento. É a luz dos caçadores que entra na casa e desperta a família, os personagens — talvez os traga à vida, porque talvez os personagens não existam... Na verdade, a casa, quando a vemos no fim do filme, na última sequência, é apenas uma casa abandonada ao amanhecer.

Feliz como Lázaro começa durante uma serenata noturna. Desta vez, a luz que faz o filme começar é a luz de uma única lâmpada — na verdade são duas, mas você não pode tocar na da cozinha: ela é sagrada. É a única lâmpada dos agricultores da fazenda; é o único ponto de luz, o ponto focal do trabalho e o símbolo da condição deles. Para quem não viu o filme: Inviolata (“inviolada”, “intocada”) é o nome da fazenda onde os camponeses são mantidos como reféns e de certo modo separados do mundo. Isso coincide com nossos olhos fechados ou com a lente da câmera que está fechada. É a memória que força a câmera, que a abre, que a inunda de luz.

E, claro, a identificação dos olhos da câmera é um tropo antigo, quase recorrente, talvez desde a época do cinema mudo. Isso me parecia importante porque o nosso olhar é como o sol. Tenho certeza de que aquilo que olhamos cresce — do mesmo modo que as plantas crescem quando o sol olha para elas.

Então fazer com que todos os filmes comecem no escuro tem a ver com meu desejo de fazer nascer algo dentro da mente do público. O filme confronta imediatamente a imaginação do espectador, porque, se ele não vê nada, precisa começar a imaginar um filme. Confesso que não sei se meu desejo de criar uma memória que acenda a imaginação do público é útil ou produtivo. Pelo menos meus vizinhos não concordam muito comigo!

[risos]

Então, em especial, um dos meus vizinhos, chamado Katir, já atuou em vários dos meus filmes e trabalha no cemitério da vila. E ele sempre tenta vir à estreia do filme no festival. Todas as vezes, ele é a primeira pessoa que encontro logo depois da sessão — e sempre está balançando a cabeça. E sempre me diz: “você perdeu uma grande chance!”

E ele ficava realmente bravo porque me dizia: “olha, você tinha

todos os elementos na mão para fazer um filme bem-sucedido: amor, ladrões e aventura... e olha o que você fez!”

O que ele sempre diz é: quando é que você vai fazer um filme de verdade?! E aí eu pergunto: “o que é um filme de verdade?”

Bem, como Katir me explicou muito bem, para ele um filme de verdade é um filme que faz você esquecer tudo.

Faz você esquecer a sua vida, os seus problemas, faz você esquecer tudo. Você simplesmente entra numa sala escura, se senta e, de repente, você não existe mais. Foi aí que eu percebi que havia um problema enorme, porque o que eu tento fazer é exatamente o contrário. Eu gostaria muito de fazer filmes que, ao contrário, façam com que a gente se lembre, enquanto assiste, de que está ali, de que está presente, de que tem um corpo. Então vou mostrar outro trecho.

Eu mostrei esse trecho porque, claro, cada filme nasce de uma primeira imagem — mas, claro, a primeira imagem que faz um filme nascer não é necessariamente a primeira imagem do filme. Talvez apenas naquele em que a memória força a câmera a se abrir essa tenha sido uma das primeiras imagens. Mas, neste filme, *Lázaro*, a primeira imagem foi a de um grupo de migrantes que precisava atravessar o mar em *Feliz como Lázaro*. Havia muitas imagens assim na TV — infelizmente, como hoje — então, o que fazer? Eu disse a mim mesma que talvez, se eu contasse a história de uma migração doméstica, isso nos ajudaria a olhar com outros olhos para aqueles que migram também do outro lado do mar. Assim, a primeira imagem foi a de um grupo de migrantes diante da água, vista na TV. Mas como eu poderia abordar essa história? Como enfrentar esse momento dramático? Especialmente nessa parte do filme em que Lázaro morre, os camponeses precisam atravessar o rio, são transportados para a cidade e Lázaro ressuscita.

Então eu pensei que, se eu precisava fazer um salto mortal da morte — como num circo —, a única maneira era me agarrar ao conto de fadas com todas as minhas forças. Claro, o conto é narrado, mas o filme inteiro nasce do pensamento, da maneira de pensar do conto de fadas, e é atravessado pela aura do conto. O conto de fadas é o oposto da lógica narrativa que domina o cinema “real” de que Katir fala. “Você consegue. Dentro de você há tudo o que você precisa.” Mas no conto de fadas não é dentro de você, não é em você: é ao seu redor. O herói do conto

de fadas está perdido. Ele não pode — não é dentro de si — encontrar as soluções do problema, a arma mágica com que matar monstros e a estratégia para resolver a situação. Ele só precisa reconhecer fora de si os sinais de um destino e cumpri-lo. Ele precisa pedir ajuda. Raramente o herói do conto de fadas sabe para onde vai — na verdade, na maior parte do tempo, o destino está atrás dele.

Por isso é difícil, se não impossível, identificar o protagonista de um conto de fadas. E, de fato, tanto em *Lázaro* quanto em *La chimera*, isso que eu vejo — e tento trazer — entra na construção do filme: e, toda vez que sinto que a identificação com um personagem, o pathos da história, está exagerado, eu tento afastar o público. Quase como se eu tocasse um sino, ou como se estivéssemos dentro de um teatro e eu dissesse: “acorda — ei — você está apenas assistindo a um filme!”

E, para fazer isso, eu recorro a instrumentos que vêm da tradição, porque, se você pensar bem, também na tragédia grega o momento mais dramático não acontece no palco. Ele acontece fora de cena — alguém entra e o narra. E esses instrumentos da tradição são o conto de fadas, a épica, a parábola e a canção.

Então, mais uma canção para vocês! Durante as filmagens, eu pedi à pessoa maravilhosa, incrível e única que é Josh O’Connor — que não pode estar conosco hoje, mas é um dos encontros mais extraordinários que tive na vida — não apenas para ser Arthur (o que, claro, faz parte do trabalho do ator: identificar-se com o personagem, e ele teria feito isso de qualquer maneira), mas também, em alguns momentos, para manter uma pequena distância de Arthur, para estar perto dele. Para amá-lo — e aqui precisamos especificar, em italiano temos amor romântico e amor amistoso, amor familiar: foi esse o tipo de amor que eu pedi a Josh, ou seja, desejar o bem de alguém, querer o bem dele, lhe querer bem. Mas também aceitar que o personagem guardaria seus segredos. É importante hoje lembrar que há coisas que estão além do nosso controle.

E assim, por exemplo, em *La chimera*, estamos entrando no filme, há esse momento em que começamos a entrar na história, os saqueadores começam a roubar objetos, e então eu decidi que precisávamos convidar alguns contadores de histórias para vir e criar distância — para nos dizer o que está acontecendo no filme, recontando a história do filme através da canção. Mas aí surgiu um problema: havia

um personagem que estava demais dentro de si mesmo, Arthur, e não fazia sentido que ele se sentasse e escutasse a própria história — ele não consegue ouvir a própria história. Josh O'Connor ouviria a história, mas Arthur não. E então, claro, o que vemos é isso: no filme, Arthur está sentado, brincando e rindo, tudo parece bem com os amigos — e então o canto começa e ele muda imperceptivelmente a expressão, esfria. É quase como se ele ouvisse o chamado do destino e precisasse ir embora.

Eu gostaria de mostrar outro trecho, mas digamos isso com clareza: para fazer um filme, você não consegue sozinho. Você é uma pequena parte de um corpo gigantesco. Por mais que possamos falar durante horas sobre a escrita de um filme e sobre a importância do pensamento do diretor, a verdade é que o filme é feito por uma multidão de pessoas, cada uma acrescentando pequenos fios de narrativa — e todos esses fios, juntos, criam uma rede dourada que se estende sob a história, e é essa rede que protege o equilibrista de cair. É uma rede de segurança.

E, claro, se essa rede foi tecida com amor e cuidado, ela vai sustentar o equilibrista quando ele cai — ele ou ela, quero dizer, o ator, a atriz —, que então pode comunicar sentimentos que não têm nome, que não podem ser nomeados. É exatamente por isso que fazemos filmes: para mostrar coisas que não podem ser expressas de outras maneiras.

Então a escrita do filme, por mais complexa que seja, sua arquitetura é feita, antes de tudo, por uma escrita que é realizada coletivamente por uma enorme multidão do que chamamos de artistas — dos ofícios mais técnicos aos mais artísticos. Todos estão criando o roteiro juntos. E não são apenas seres humanos: é também a natureza, a paisagem, o clima — o sol, a noite, a sombra.

Por isso, acho muito importante hoje, num mundo que alimenta as chamadas de um individualismo desenfreado, que nos diz o tempo todo o quanto nós, como indivíduos, somos importantes, lembrar que um filme ainda é, antes de tudo, um gesto coletivo. E é por isso que ele diz respeito às nossas raízes. Uma das coisas mais bonitas que pode me acontecer como diretora, como artista, é assistir a um filme e pensar: não fui eu quem o fez.

Então, quando fui convidada a vir falar aqui na BAFTA, me perguntaram se eu gostaria de mostrar trechos de outros artistas, outros

cinastas. E eu sinto que há tantas coisas que eu gostaria de dizer que, na verdade, eu gostaria de terminar com uma canção. Outra canção!

Um agricultor participou de *Feliz como Lázaro* e sua obsessão na vida era o serviço militar. Ele falava daquela única ocasião em que pôde viajar e visitar um mundo diferente — e não havia um dia no set em que ele não nos contasse suas aventuras como soldado.

As filmagens terminaram e ele organizou um jantar para celebrar o fim do trabalho. Estava muito emocionado e nos disse, no jantar, que fazer esse filme foi ainda melhor do que o serviço militar!

E as palavras dele me encheram de alegria, porque significava que você pode ser atraente mesmo sem carregar uma arma!

Então, do mesmo modo que construímos um inimigo, também é possível desconstruí-lo. Acho que contar uma história é um modo — mas também um dever — de desativar bombas, de transformar a imagem do adversário, de viajar por outros mundos, como foi o caso, sem precisar ter uma arma na mão.

A canção com que eu gostaria de deixá-los é do meu filme, *O soldado apaixonado*, e é uma canção que todos conhecemos na Itália; talvez alguns estrangeiros também, como vocês ouviram. Então, Evita — ela faz Flora, uma cantora sem dinheiro, que já não tem trabalho durante a Primeira Guerra Mundial porque não sabe mais para onde correr — aceita cantar para os soldados na linha de frente. Ela se enfeita com uma coroa e uma enorme bandeira italiana e se prepara. Quando a cortina se abre, Flora olha — e não era aquele público que ela esperava. O público é feito de jovens mutilados, soldados quebrados, destruídos para nada. Então que pátria e que vitória... Flora não consegue cantar a canção planejada. Ela tira a coroa e a bandeira e, profundamente comovida, canta “Oh, vida minha” — e a canção foi proibida, acusada de derrotismo, embora a letra não diga nada de “ruim” sobre a guerra; ainda assim, foi considerada ultrajante.

O ultraje dessas palavras — palavras mágicas —, o “oh vida”, “oh doce vida”, “coração, este coração” — não escapou às autoridades, porque palavras mágicas evocam espaços de amor. E, em tempos de guerra, como lembrar a doçura e o simples paraíso terrestre em que poderíamos viver?

Então sim, podemos falar de cinema — mas o que eu realmente desejo hoje é que essa canção doce e ultrajante fuja desta sala para o

mundo e se infiltre no ouvido de todo soldado e de toda pessoa que, neste momento, manaja uma arma capaz de matar outros seres humanos, e sussurre: “oh, vida minha, oh, vida minha”. E então eu gostaria que essa pessoa ouvisse, olhasse ao redor e deixasse a arma cair, abrisse os olhos.

E não se trata apenas de escrever um bom filme: trata-se de carregar dentro de nós, trazer conosco, essa canção — esse hino à vida — e desertar de todas as guerras, dizendo, gritando (vou dizer as palavras corretamente): “há um outro mundo, mas ele está neste”.

Perguntas e respostas

- **SIMRAN:** Obrigada pelas canções tão bonitas. Não temos muito tempo para perguntas hoje, então acho que um bom ponto de partida talvez sejam as crianças nos seus filmes, porque — não sei se deu para perceber pelos trechos — muitos dos seus protagonistas são muito jovens, muito inocentes, e você escreve crianças de uma forma tão bela. Como você aborda a escrita a partir do ponto de vista das crianças?

ALICE: Bem, a beleza de ter muitas crianças no set é que a urgência dos problemas delas se torna a protagonista de tudo — e ninguém vê os meus problemas.

Por exemplo, se eu realmente não sei como conduzir uma cena, estou indecisa, e se essa indecisão fosse percebida pelo elenco e pela equipe, isso poderia criar problemas e até desanimá-los. Mas sempre há uma criança que precisa ir ao banheiro, outra que sente falta da mãe, e assim por diante. Então, na verdade, eu simplesmente desapareço atrás das crianças.

Acho que a beleza — a verdadeira beleza — de ter uma criança ao lado de um ator profissional, especialmente um grande ator, é que a criança nos traz de volta à emergência, à necessidade da presença, algo muito cotidiano e, ao mesmo tempo, difícil de encontrar. Ter a criança como âncora dessa presença no momento, dessa urgência que ultrapassa qualquer superestrutura, é uma enorme inspiração. Essa verdade é uma enorme inspiração — não só para mim, mas

também para os atores e para toda a equipe.

- **SIMRAN:** Outra coisa que eu queria retomar da sua palestra é quando você falou sobre o uso da lógica do conto de fadas e de outras regras narrativas vindas da mitologia. Eu queria que você comentasse uma regra do cinema narrativo de que você não gosta: aquela ideia de que, na estrutura do filme, o personagem precisa passar por uma transformação. Você já disse que se interessa mais em observar como o mundo muda ao redor do personagem. Pode falar sobre isso e sobre por que você desconsidera essa regra do roteiro?

ALICE: Talvez eu deva esclarecer: não é que eu não goste dessa lei, mas acho que muitos outros diretores fazem isso incrivelmente bem. Então talvez seja melhor eu experimentar outra forma.

Acho que esse desejo vem muito da observação das plantas. As plantas crescem e, claro, mudam, mas mudam simplesmente ao crescer, ao se desenvolver para cima ou para baixo. Uma macieira, por exemplo, sempre acabará dando maçãs — pode dar muitas ou poucas —, mas o que me fascina é o mundo ao redor da macieira, como esse mundo muda. É daí que tiro inspiração para construir um personagem. O que eu realmente gostaria é conseguir criar personagens que sejam como plantas.

- **SIMRAN:** Acho que ainda temos tempo para algumas perguntas. Podemos acender um pouco mais as luzes, por favor? Obrigada. Vou pegar duas perguntas. Se puderem esperar o microfone, ótimo. Você primeiro, e depois vamos ali embaixo. Uma de cada vez, tudo bem?
- **PERGUNTA DA PLATEIA:** Obrigada, Alice, por uma fala incrivelmente generosa. Obrigada a vocês três — perguntas lindas e tradução muito tocante. Minha pergunta é sobre seu último filme, *La chimera*, em relação a uma obra literária e a outro filme. A obra literária é o *Purgatório*, de Dante, considerando que os *tombatori* trabalham logo abaixo da superfície. E o outro fil-

me é *Os renegados* (1985). Parece quase que Arthur é um duplo de Mona nesse filme, e que a personagem da Isabella no seu filme é quase como uma irmã mais nova da Anya, de certa forma. Gostaria de ouvir seus pensamentos sobre essas duas obras.

- **SIMRAN:** Pode responder, por favor, e depois passamos o microfone aqui.

ALICE: Obrigada pela pergunta. Em relação ao purgatório, definitivamente *La chimera* trabalha muito a relação entre o que está subterrâneo, o que está abaixo da terra, e o que está acima da superfície. E, se quiser, também a relação com o tempo em *La chimera* é vertical, enquanto o tempo em outros filmes meus, como *Feliz como Lázaro*, funcionava de outra maneira.

No país onde eu moro — um lugar que sempre foi habitado — isso me faz perceber que ele será habitado por outros no futuro. Há sempre essa presença: o que está aqui agora, o que estive e o que virá. Há uma homenagem a Agnès [Varda], uma das minhas cineastas favoritas. E você está certo ao notar as semelhanças entre Mona e Arthur.

Mona faz tudo o que pode para se tornar repulsiva para o público, e ainda assim nós a amamos. Quando ela caminha em direção ao seu destino, nós sofremos. E acho que outro elemento que liga *La Chimera* e *Os renegados* é o fato de que sabemos, desde o início, como ambas as histórias vão terminar. Assim como sabemos como um conto de fadas vai acabar — mas ainda assim queremos ouvi-lo de novo. Especialmente hoje, na era dos *spoilers*, saber como algo termina não significa que não queiramos escutar. Pelo contrário.

- **SIMRAN:** Um belo lugar para encerrar. Espero que vocês saiam daqui pensando em destino, em fatalidade, em raízes e...

ALICE: E em paz!

- **SIMRAN:** E em paz!

Muito obrigada pela excelente tradução e a todos vocês por estarem aqui e por ouvirem hoje. Ainda há mais uma palestra hoje, com Alice Birch, então, se vocês estão inscritos, nos vemos mais tarde. Caso contrário, fiquem atentos a esta palestra online, nos canais sociais da BAFTA. E, se ainda não se inscreveram na *newsletter*, podem fazê-lo em [bafta.org](https://www.bafta.org). Obrigada.



Filmografia

ALLEGORIÉ CITADINE / UMA ALEGORIA URBANA

França, 2024, 21 min

Direção e Roteiro: Alice Rohrwacher e JR.

Fotografia: Daria D'Antonio

Montagem: Nelly Quettier

Produção: Alexandra Henochsberg, Pierre-François Piet, Marc Azoulay

Com Naïm El Kaldaoui, Lyna Khoudri, Leos Carax

Em tom alegórico, o filme observa a cidade como espaço simbólico e político, articulando imagens urbanas, corpos e gestos para refletir sobre convivência e transformação social. O curta-metragem da cineasta Alice Rohrwacher e do artista JR questiona se é possível libertar-se das obrigações do cotidiano urbano em meio à pressão de uma rotina automatizada.

LA CHIMERA / A QUIMERA

Itália / França / Suíça, 2023, 131 min

Direção e Roteiro: Alice Rohrwacher

Fotografia: Hélène Louvart

Montagem: Nelly Quettier

Produção: Tempesta, Ad Vitam, Amka Films Productions, Arte, Rai Cinema

Com Josh O'Connor, Carol Duarte, Isabella Rossellini, Alba Rohrwacher

Arthur é um jovem arqueólogo inglês envolvido com um grupo de tombadores, saqueadores de túmulos etruscos na Itália. Preso entre o mundo dos vivos e dos mortos, ele busca vestígios do passado enquanto tenta lidar com a perda de um amor. O filme mistura realismo, fantasia e mitologia para refletir sobre memória, luto e a relação entre história e exploração.

LE PUPILLE

Itália, 2022, 39 min

Direção e Roteiro: Alice Rohrwacher

Fotografia: Hélène Louvart

Montagem: Carlotta Cristiani

Som: Daniela Bassani, Angelo Bonanni e Marzia Cordò e Thomas Giorgi

Música: Cleaning Women

Produção: Alfonso Cuarón, Gabriela Rodriguez e Carlo Cresto-Dina

Com Alba Rohrwacher, Greta Zuccheri Montanari, Valeria Bruni Tedeschi

Uma história sobre inocência, ganância e fantasia que gira em torno de um fabuloso bolo natalino, ambientada em um internato católico para garotas durante a guerra. Produzido por Alfonso-Cuarón e inspirado, de forma “desajeitada e livre”, em uma carta real escrita pela renomada escritora italiana Elsa Morante para seu amigo Goffredo Fofi, o curta-metragem mistura humor, delicadeza e crítica à autoridade, explorando desejo, disciplina e pequenas rebeldias infantis em tempos de escassez.

FUTURA

Itália, 2020, 108 min

Direção: Alice Rohrwacher, Pietro Marcello e Francesco Munzi

Fotografia: Ilya Sapeha

Montagem: Aline Hervé

Produção: Alessio Lazzareschi e Giulia Moretti

Música: Marco Messina e Sacha Ricci

O documentário percorre diversas regiões da Itália ouvindo jovens entre 15 e 20 anos sobre seus desejos, medos e expectativas para o futuro. Em meio a crises sociais e políticas, Futura constrói um retrato coletivo de uma geração que tenta imaginar seu lugar no mundo.

AD UNA MELA*Itália / Áustria, 2020, 2 min***Direção:** Alice Rohrwacher

Criado originalmente como o trailer oficial da Viennale (Festival Internacional de Cinema de Viena) de 2020, o poético curta-metragem, construído a partir de imagens e sensações, explora a relação entre natureza, gesto e tempo em uma narrativa essencialmente sensorial.

OMELLA CONTADINA*Itália / França, 2020, 9 min***Direção:** Alice Rohrwacher e JR.**Roteiro:** Ales Jusifovski**Fotografia:** Luca Bigazzi e Berto**Montagem:** Carlotta Cristiani**Som:** Daniela Bassani, Riccardo Gaggioli e Giancarlo Rutigliano

Um discurso coletivo em defesa do mundo camponês, da terra e das tradições rurais, articulado como uma homilia laica sobre pertencimento, trabalho e resistência cultural.

QUATTRO STRADE / QUATRO ESTRADAS*Itália, 2020, 8 min***Direção e Roteiro:** Alice Rohrwacher**Fotografia:** Anita Crucitti, Francesco La Barbera e Alice Rohrwacher**Montagem:** Carlotta Cristiani**Som:** Daniela Bassani**Música:** Piero Crucitti e Alfred Schnittke

Filmado com uma câmera antiga de 16mm, uma lente de zoom e alguns metros de filme expirado durante a quarentena em abril de 2020, o curta explora a noção de contato e conexão entre os vizinhos da diretora em uma zona rural da Itália. Através de uma narrativa contemplativa que irradia sob o sol italiano, o filme observa caminhos, deslocamentos e paisagens como metáforas de escolhas e trajetórias humanas.

**L'AMICA GENIALE – EPISÓDIO “IL BACIO” /
A AMIGA GENIAL – EPISÓDIO “O VAZIO”***Itália, 2020, 60 min***Direção:** Alice Rohrwacher

Episódio da série *A Amiga Genial* que acompanha momentos decisivos da relação entre Lila e Lenù, aprofundando conflitos emocionais e sociais na Nápoles dos anos 1960. Série baseada na aclamada tetralogia literária “Série Napolitana”, escrita pela autora italiana Elena Ferrante.

**L'AMICA GENIALE – EPISÓDIO “IL TRADIMENTO” /
A AMIGA GENIAL – EPISÓDIO “A TRAIÇÃO”***Itália, 2020, 60 min***Direção:** Alice Rohrwacher

O episódio aborda temas de lealdade, traição e amadurecimento, intensificando as tensões afetivas e morais que atravessam a amizade central da série. Série baseada na aclamada tetralogia literária “Série Napolitana”, escrita pela autora italiana Elena Ferrante.

LAZZARO FELICE / FELIZ COMO LÁZARO*Itália, 2018, 126 min***Direção e Roteiro:** Alice Rohrwacher**Fotografia:** Hélène Louvart**Montagem:** Nelly Quettier**Som:** Christophe Giovannoni, Martha Billingsley, Miguel Barbosa e Gianfranco Marongiu**Produção:** Gregory Gajos, Arthur Hallereau, Alexandra Henochsberg, Pierre-François Piet, Michael Weber, Carlo Cresto-Dina e Tiziana Soudani

Com Adriano Tardiolo, Alba Rohrwacher, Sergi López e Tommaso Ragno

Lázaro é um jovem camponês de bondade inabalável que vive em uma comunidade rural explorada por uma marquesa. Após um acontecimento inesperado, a narrativa atravessa décadas e transforma-se em uma fábula contemporânea sobre inocência, exploração social, fé e desigualdade no mundo moderno.

VIOLENTTINA*Itália, 2016, 4 min***Direção:** Alice Rohrwacher**Fotografia:** Hélène Louvart**Música:** Giuseppe Verdi

Com Anita Rohrwacher

Feito como parte da estreia de Alice Rohrwacher na ópera (*La Traviata*, 2016), Violentinnna é um experimento audiovisual breve e simbólico que reflete sobre violência, infância e imaginação, utilizando linguagem lúdica e fragmentada.

DE DJESS*EUA, 2015, 15 min***Direção e Roteiro:** Alice Rohrwacher**Fotografia:** Hélène Louvart**Montagem:** Marco Spoletini**Som:** Marta Billingsley, Fabio Pagotto, Diego Piotto, Paolo Segat e Joonas Turner**Música:** Cleaning Women**Produção:** Max Brun, Carlo Cresto-Dina, Francesca Andreoli e Giorgio Gasparini

Com Yanet Mojica, Alba Rohrwacher, Katiuscia Bonato

Vestidos vão dar à costa como sobreviventes de um naufrágio. Uma freira os vê de longe e os recolhe rapidamente, colocando-os para secar. Eles ganham uma nova vida como celebridades em um hotel local desconhecido. Mas algo não está bem. O curta faz parte da série Women's Tales.

LE MERAVIGLIE / AS MARAVILHAS*Itália, 2014, 110 min***Direção e Roteiro:** Alice Rohrwacher**Fotografia:** Hélène Louvart**Montagem:** Marco Spoletini**Som:** Martha Billingsley e Christophe Giovannoni**Música:** Piero Crucitti**Produção:** Carlo Cresto-Dina, Michael Weber, Tiziana Soudani e Karl Baumgartner

Com Maria Alexandra Lungu, Sam Louwyck, Alba Rohrwacher

Gelsomina vive com a família em uma fazenda isolada no interior da Itália, produzindo mel de forma artesanal. O frágil equilíbrio familiar começa a se romper quando um reality show televisivo invade a região. O filme aborda o choque entre tradição e modernidade a partir do olhar sensível da adolescência.

UNA CANZONE: EPISÓDIO DO FILME COLETIVO 9X10 NOVANTA / 9X10 NOVENTA: EPISÓDIO UMA CANÇÃO*Itália, 2014, 11 min***Direção e Roteiro:** Alice Rohrwacher**Montagem:** Angelo Musciagna**Som:** Angelo Musciagna**Música:** Piero Crucitti**Produção:** Maura Cosenza

No âmbito do 90.º aniversário do Istituto Luce, Alice Rohrwacher foi convidada a mergulhar nos arquivos do célebre instituto romano. Através de uma montagem surpreendente de imagens de arquivo e entrevistas áudio, a cineasta compõe uma impressionante reflexão sobre as relações que estabelecemos com a canção. Italianos recordam as músicas da sua infância, enquanto assistimos a imagens envolvendo rituais camponeses, aviões de combate da Primeira Guerra Mundial, estudos científicos de plantas e sons e um bailado subaquático de sereias e golfinhos.

IL CORPO CELESTE / CORPO CELESTE

Itália, 2011, 98 min

Direção e Roteiro: Alice Rohrwacher

Fotografia: Hélène Louvart e Frederic Serve

Montagem: Marco Spoletini

Som: Daniela Bassani, Marzia Cordò e Riccardo Studer

Música: Piero Crucitti

Produção: Carlo Cresto-Dina e Tiziana Soudani

Com Yle Vianello, Salvatore Cantalupo, Pasqualina Scuncia

Marta, uma adolescente tímida, retorna com a família à Calábria após anos vivendo na Suíça. Enquanto se prepara para a crisma, ela observa com estranhamento as contradições entre fé, ritual e realidade social, em um retrato íntimo do amadurecimento e da espiritualidade.

FIUMURA: EPISÓDIO DO FILME COLETIVO

CHECOSAMANCA / O QUE FALTA?

Itália, 2006, 4 min.

Direção: Alice Rohrwacher

Político e urgente em seu espírito, Checosamanca é o esforço coletivo de um grupo de jovens cineastas documentaristas para dar voz aos que não têm voz na Itália contemporânea. A contribuição de Alice Rohrwacher, seu primeiro trabalho solo como diretora, é a história de um menino calabrés que cria um mundo de fantasia a partir dos detritos de um rio local.

UN PICCOLO SPETTACOLO / UM PEQUENO ESPETÁCULO

Italia, 2005, 65 min

Direção: Pier Paolo Giarolo e Alice Rohrwacher

Fotografia: Pier Paolo Giarolo e Alice Rohrwacher

Montagem: Pier Paolo e Alice Rohrwacher

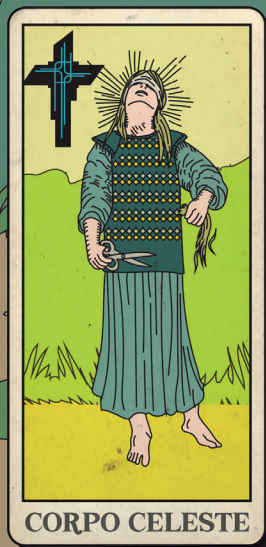
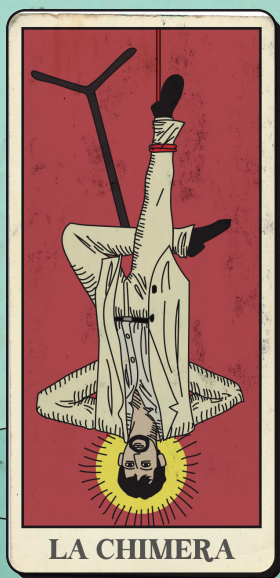
Música: Croque Mules, Samarabalouf, Stefan

Com Stefan, Petra, Anna, Savitry, Till, Santo, Nis, Fjosok

O filme acompanha a preparação de um espetáculo teatral amador em uma pequena comunidade italiana. Com olhar atento ao cotidiano, o documentário revela gestos simples, afetos e a força do coletivo como forma de expressão cultural.



Seção de fotos



A amiga genial





Alegorie citadine





Corpo celeste

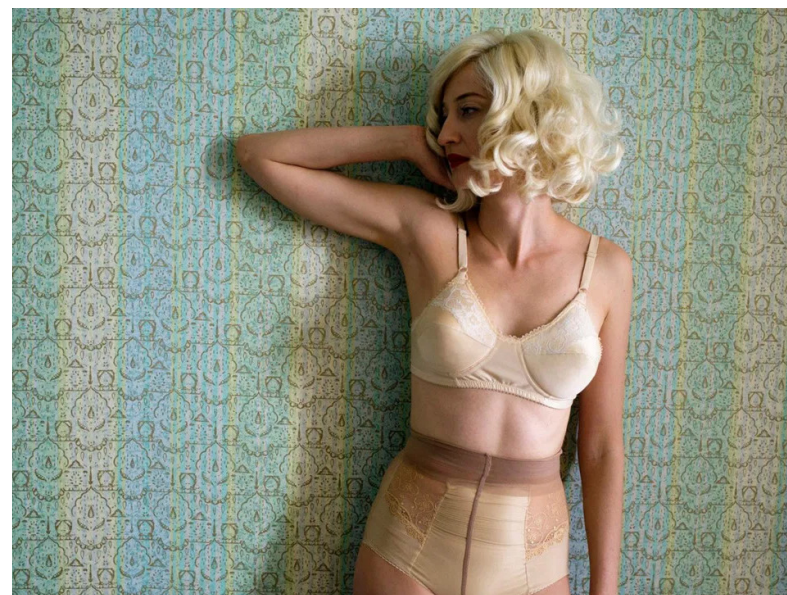


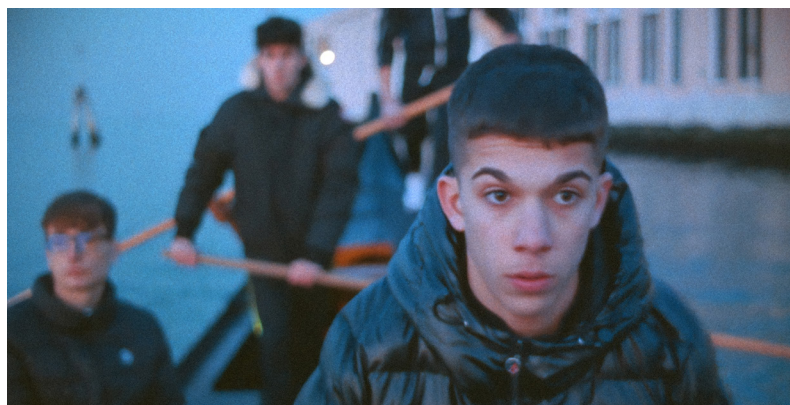


Futura



De Djess





La Chimera





Lazzaru Felice





Le Meraviglie



Le Pupille



Quattro Strade







Sobre os autores



OLAVO AUGUSTO PEREIRA AZAMBUJA

É Assistente Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre e Especialista em Ciência da Religião pela UFJF, com Doutorado em andamento. Em 2015, finalizou um documentário chamado *Terra do Ouro*, que retrata a influência da Teologia da Libertação em um trabalho pastoral de uma pequena cidade no interior do sul de Minas Gerais.

NICHOLAS ALBANESE

Professor do Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Texas Christian University, com especialização em literatura e cultura italiana contemporânea. Seus interesses de pesquisa incluem cinema italiano, estudos mediterrâneos, ficção apocalíptica, e a tradição da *canzone d'autore* italiana.

SILVIA ANGELI

É professora de Estudos de Cinema na Universidade de Manchester. Suas pesquisas se concentram na relação entre religião e cinema, na filosofia do cinema, no luto e na perda no cinema, e na representação da adolescência feminina nos filmes. Publicou artigos em diversas revistas acadêmicas sobre a obra de cineastas europeus e norte-americanos, entre eles Kenneth Lonergan, Sarah Polley, Marco Bellocchio e Denis Côté. Atualmente, trabalha em uma monografia sobre Alice Rohrwacher.

JULIO BEZERRA

É professor do curso de Audiovisual e do PPGCOM da UFMS. Fez estágios pós-doutorais na ECO-UFRJ e na Columbia University. Autor de *Documentário e jornalismo: Propostas para uma cartografia plural* (Garamond, 2014) e *A eterna novidade do mundo: especulações sobre um certo cinema contemporâneo* (Garamond, 2019). Repórter e crítico de cinema, colaborou com uma ampla gama de publicações (*Revista Programa*, *Revista de Cinema*, *Bravo!*, *Mosh*, *Cinética* etc.). Curador e produtor de diversas retrospectivas, como as de Abel Ferrara (CCBB, 2012), Samuel Fuller (CCBB, 2013), David Lean (2015), Jean Renoir (CCBB, 2016), Spike Lee (2018) e Scorsese (2019). Coproduziu e co-

dirigiu a série *Esquinas* para o Canal Brasil (Globosat), dirigiu os curtas *E agora?* (2014) e *Pontos corridos* (2017), e produziu o longa *Tóquio Mao* (2019), de Marina Pessanha.

LAURA DI BIANCO

É professora assistente de Estudos Italianos Modernos no Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da John Hopkins University. Autora do livro *Wandering Women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking* (Indiana University Press, 2023) e de ensaios publicados em revistas como *The Italianist*, *California Italian Studies*, *Film and Philosophy* e *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment)*.

MATTEO BONFIGLIOLI

É crítico de cinema, jornalista e pesquisador. Formado pela Accademia di Belle Arti de Bolonha, com uma tese sobre Michael Haneke, e Mestre em Arti del Racconto pela IULM. Participa do programa *TvTalk* (Rai3) e colabora com revistas tais como *Birdmen* e *Cineforum*.

TARA BRADY

É crítica de cinema e jornalista de destaque do *The Irish Times*, onde escreve críticas de filmes, comentários culturais e reportagens especiais. É conhecida por sua colaboração com o crítico Donald Clarke na avaliação de filmes e na curadoria de listas de fim de ano, como *Os 50 melhores filmes de 2025*.

VASCO CÂMARA

É jornalista e crítico de cinema Português. Escreve regularmente para o *Público*.

SANTANU DAS

É jornalista de entretenimento e crítico de cinema do *Hindustan Times*. Escreve sobre cinema, televisão e cultura de celebridades.

ARIANNA FINOS

É jornalista especializada em cinema do jornal e site italianos *La Repubblica*, onde cobre festivais internacionais de cinema, realiza entrevistas com diretores e atores e produz reportagens aprofundadas sobre tendências da indústria audiovisual. Também escreve para *Robinson*, o suplemento cultural dominical do jornal. Junto com Chiara Ugolini, assina a *newsletter* semanal *The Dreamers*, um espaço dedicado a cinéfilos, visões autorais e histórias que desafiam convenções.

MARTA FRUGONI

É autora e pesquisadora italiana com foco em cinema, com contribuições relevantes sobre a representação feminina no gênero de terror, incluindo análises de figuras femininas em produções do horror (www.artisorelle.com). Escreve sobre a evolução e os papéis das mulheres nesse nicho cinematográfico.

DEVIKA GIRISH

É editora da revista *Film Comment* e programadora de debates do New York Film Festival. Seus textos foram publicados no *New York Times*, *Sight & Sound*, *The Nation*, *New York Review of Books*, entre outros veículos.

HERNANI HEFFNER

Pesquisador e curador, graduado em Comunicação Social/Cinema pela UFF. Começou a carreira profissional na Cinédia em 1986, onde trabalhou com levantamento de fontes e dados e coordenou a restauração de filmes como *Ébrio* (1946), *Alô! Alô! Carnaval!* (1936) e *Bonequinha de seda* (1936). Ingressou como voluntário na Cinemateca do MAM-RJ em 1983. Tornou-se funcionário em 1996, passando pela Curadoria de Documentação e Pesquisa, assumindo em 1999 o cargo de Conservador-Chefe e em 2020 o de Gerente da Instituição.

HÉLÈNE LOUVART

Nascida em 1964, é uma renomada diretora de fotografia francesa, formada pela École nationale supérieure Louis-Lumière. É integrante da Associação Francesa de Diretores de Fotografia (AFC) e possui uma trajetória internacional notável, tendo colaborado com cineastas renomados como Wim Wenders,

Agnès Varda e Alice Rohrwacher. Sua fotografia se destaca em filmes como *A Vida Invisível* (2019), de Karim Aïnouz, *Never Rarely Sometimes Always* (2020), de Eliza Hittman, *Un petit frère* (2022), de Léonor Serraille, e *La chimera* (2023), de Alice Rohrwacher. Em 2023, Louvart recebeu o Prêmio Robby Müller do International Film Festival Rotterdam (IFFR).

VIOLET LUCCA

É pesquisadora e crítica de cinema. Autora do livro *David Cronenberg: Clinical Trials* (Abrams, 2024). Seus textos foram publicados no *The New York Times*, *Criterion's The Current*, *Art in America*, *Film Comment*, *Sight & Sound*, *Caimán Cuadernos de Cine*, *Harper's Magazine* (online), *The Village Voice*, entre outros veículos. Também trabalhou no Byrd Hoffman Watermill Center e no programa *The Takeaway*, da WNYC.

MAURO LUKASIEWICZ

É jornalista e crítico de cinema para a revista *Caligari*, fundada em 2015.

PAT MULLEN

É editor associado e crítico sênior. Recebeu o título de mestre pela Carleton University, com pesquisas voltadas à adaptação e ao cinema canadense. É editor da revista *POV Magazine* e colaborou com publicações como *The Canadian Encyclopedia*, *Beatroute*, *Awards Daily*, *Paste*, *Xtra*, *Documentary* e com seu blog independente *Cinemablographer*. É vice-presidente da Toronto Film Critics Association, membro da Online Film Critics Society e da GALECA, além de votante internacional do Globo de Ouro.

MANU YÁÑEZ MURILLO

É editor colaborador da revista *Film Comment* e diretor do site *Otros Cines Europa*. Escreve críticas para as revistas *Fotogramas* e *El Cultural*, além do jornal *Ara*. É editor da antologia em dois volumes *La mirada americana: 50 años de Film Comment* (publicada pelos festivais de Las Palmas de Gran Canaria e Mar del Plata) e autor de capítulos em monografias sobre Terence Davies, Claire Denis, Philippe Garrel e Rainer Werner Fassbinder, entre outros. Leciona na graduação e no Mestrado em Direção de Cinema da ESCAC e no Máster Universitario en Estudios de Cine y Culturas Visuales da mesma instituição.

CECILIA NAVESNIK

É designer de imagem e som (FADU-UBA). Estudou fotografia, história da arte, redação jornalística e escrita criativa. Foi professora de roteiro e design audiovisual na FADU e guia de turismo cultural na Eternautas. Atuou como redatora da publicação de artes e espetáculos *Planeando sobre BUE*, onde escrevia resenhas de exposições de arte e peças teatrais, e foi colaboradora frequente da revista cultural *Gata Flora*, na qual escreveu perfis de artistas mulheres. Desde 2013, ministra cursos de análise cinematográfica no Centro Cultural Rojas, na Eternautas e no Centro Cultural Morán. Desde 2023, organiza o ciclo *Entre Vistas*, um espaço de intercâmbio para discutir cinema e outras disciplinas com convidados especiais.

E. NINA ROTHE

É jornalista. Escreve sobre uma ampla gama de assuntos. Seus textos foram publicados em revistas como *Vogue Italia*, *Harper's Bazaar Arabia*, *The National*, *Screen International*, *Flaunt*, *The Art Newspaper*, *Empire Arabia*, *Cosmopolitan Middle East*, *Tehelka*, *FirstPost*, *Shawati Abu Dhabi*, *Tatler Homes Singapore*, *CULTUR.art* e *AVS TV*, onde também atuou como repórter. De 2011 a 2018, manteve um blog regular sobre cinema, moda e gastronomia no *Huffington Post* dos EUA e, ocasionalmente, no *Huffington Post Italia*. Em 2021, cofundou o site *Moving Image Middle East*, dedicado à cultura, estilo de vida, moda e, claro, cinema na região. Atualmente, colabora com *Screen International* e a revista *Flaunt*, em Los Angeles.

MARIA SHOLLENBARGER

É editora de viagens da revista *Financial Times HTSI (How To Spend It)* há 17 anos. Baseada em Londres, seleciona conteúdos de turismo de luxo, escreve a coluna *Travelista* e coordena uma rede de colaboradores, viajando com frequência para identificar destinos de alto padrão.

DANIELLA SHREIR

É editora da revista feminista impressa de cinema *Another Gaze*. Também atua como tradutora e designer gráfica. É fundadora e coeditora da *Another Gaze* e tradutora de literatura, não ficção, textos de arte e legendas, a partir do francês. Sua tradução de *My Mother Laughs*, de Chantal Akerman (Silver Press), venceu um prêmio PEN em 2019. Também traduziu para publicações e insti-

tuições como *The Paris Review*, *Granta*, a Dulwich Picture Gallery e o Palais de Tokyo. Junto com Missouri Williams, lançou a Another Gaze Editions, um novo selo editorial dedicado a textos escritos por mulheres sobre cinema. Foi produtora associada de *Maria Schneider* (1983), exibido na Quinzaine des Réalisateurs (2022), e produziu dois filmes de Maryam Tafakory (*Razeh-del; Daria's Night Flowers*). Entre 2022 e 2024, integrou o comitê de seleção da Quinzaine des Cinéastes e é criadora e programadora do Another Screen.

DOMINIQUE SISLEY

É editora e escritora premiada. Seu trabalho explora intimidade, desejo e a política emocional da vida moderna — frequentemente a partir da cultura pop e da internet. Atualmente, é Diretora Editorial da *Dazed* e Editora Colaboradora da *AnOther*. Seus textos já foram publicados em *The Guardian*, *VICE*, *The Face*, *ELLE*, *Cultured*, entre outros.

MAYA SZIR

Nascida em 1996, em Buenos Aires. Estudante de Artes da Escrita na Universidad Nacional de las Artes (UNA). Participou de congressos literários como palestrante. Publicou um ensaio acadêmico no âmbito do Congreso Desmadres, primeira edição, e tem três artigos nos *Cuadernos del Instituto de Investigación en Arte y Crítica* de sua universidade.

EMMA WILSON

É pesquisadora e crítica de cinema. Escreveu sobre crianças e cinema em *Cinema's Missing Children* (2003), na monografia *Céline Sciamma: Portraits* (2021) e em uma série de ensaios sobre representações da infância na obra de cineastas mulheres. Também escreveu sobre o uso do cinema em contextos de resposta íntima e histórica à perda e à dor, em *Love, Mortality and the Moving Image* (2021), além de estudos sobre Alain Resnais e Atom Egoyan, e textos em andamento sobre Marguerite Duras e Chantal Akerman. Seu livro *The Reclining Nude* (Liverpool University Press, 2019) analisa cineastas e fotografas contemporâneas atuantes em Paris, como Agnès Varda, Catherine Breillat e Nan Goldin. Atualmente, trabalha na monografia *Maternal Eroticism, Feminist Vision* e tem planos futuros de pesquisa sobre os filmes de Alice Rohrwacher. Escreve regularmente sobre cinema francês e italiano para a *Film Quarterly*.

Créditos

REALIZAÇÃO

Caixa Cultural do Rio de Janeiro

PRODUÇÃO

Firula Filmes

CURADORIA

Raquel Gandra

COORDENAÇÃO GERAL

Julio Bezerra

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Marina Pessanha

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Jaiê Saavedra

José de Aguiar

PRODUÇÃO LOCAL

Gabriel Linhares Falcão

PESQUISA E PRODUÇÃO DE CÓPIAS

José de Aguiar

Marina Pessanha

PLANO DE MÍDIA

Aline Borba

VINHETA

Jaiê Saavedra

REDES SOCIAIS

Marina Pessanha

REGISTRO FOTOGRÁFICO

Marcus Philippe

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Claudia Oliveira

ACESSIBILIDADE

Imagética Produções Culturais e Acessíveis

LIBRAS

Raphael Hialth

TRANSPORTE DE CÓPIAS

Airtime Transportes

IDENTIDADE VISUAL

Igor Moreira

Jandê Saavedra Farias

Ric J Souza

CATÁLOGO

IDEALIZAÇÃO

Raquel Gandra

Julio Bezerra

Jaiê Saavedra

José de Aguiar

Marina Pessanha

ORGANIZAÇÃO

Raquel Gandra

Julio Bezerra

PRODUÇÃO EDITORIAL

José de Aguiar

AUTORES

Olavo Augusto Pereira Azambuja

Nicholas Albanese

Silvia Angeli

Julio Bezerra

Laura Di Bianco

Matteo Bonfiglioli

Tara Brady

Vasco Câmara

Santanu Das

Arianna Finos

Marta Frugoni

Devika Girish

Hernani Heffner

Hélène Louvart

Violet Lucca

Mauro Lukasiewicz

Pat Mullen

Manu Yáñez Murillo

Cecilia Navesnik

E. Nina Rothe

Maria Shollenbarger

Daniella Shreir

Dominique Sisley

Maya Szir

Emma Wilson

TRADUÇÃO

Ana Moraes

Julio Bezerra

REVISÃO

Ana Moraes

PROJETO GRÁFICO

Igor Moreira

Jandê Saavedra Farias

Ric J Souza

Agradecimentos

Instituto Italiano

Breno Lira Gomes

Pedro Freire



PRODUÇÃO

FIFULA

PATROCÍNIO



CAIXA

GOVERNO DO

BRASIL

DO LADO DO POVO BRASILEIRO

