



















LE FIGARO









VERMIGLIO

UM FILME DE

MAURA DELPERO

2024 | FRANÇA, ITÁLIA, BÉLGICA | 1H59 | DRAMA | M/12

ESTREIA 17 ABRIL





NOTA DA REALIZADORA

O meu pai deixou-nos numa tarde quente de Verão. Antes de os fechar para sempre, olhou para nós com uns olhos grandes e espantados de criança. Já ouvira dizer que, quando se é velho, volta-se a ser criança, mas não sabia que essas duas idades podiam fundir-se num só rosto. Nos meses que se seguiram, veio visitarme em sonho. Tinha regressado à casa de infância, em Vermiglio. Tinha seis anos e as pernas de um Capricórnio. Sorria-me desdentado, e levava debaixo do braço este filme: quatro estações na vida da sua grande família. Uma história de crianças e adultos, entre mortes e nascimentos, desilusões e renascimentos, do "segurar-se nas curvas da vida", do seu percurso da colectividade até se tornarem indivíduos. Uma história das grandes altitudes com os seus muros de neve. Do cheiro a madeira

e leite quente em manhãs geladas. Com a guerra distante e ainda assim sempre presente, vivida por aqueles que ficaram fora da grande máquina: as mães que observavam o mundo a partir de uma cozinha, com os recémnascidos que morriam porque as mantas eram demasiado curtas, as mulheres que temiam ser viúvas, os camponeses que esperavam por filhos que nunca voltariam, os professores e os padres que substituíam os pais. Uma história de guerra sem bombas nem grandes batalhas, na lógica de ferro da montanha que todos os dias recorda ao homem quão pequeno é. Vermiglio é uma paisagem da alma, um "léxico familiar" que vive dentro de mim, no limiar do inconsciente. Um acto de amor pelo meu pai, pela sua família e pela sua pequena terra. Ao visitar um período pessoal, este acto pretende prestar homenagem a uma memória colectiva.



JANE CAMPION SOBRE VERMIGLIO

VERMIGLIO lançou um feitiço sobre mim. Sou verdadeiramente apaixonada por tecidos de linho e mobiliário modesto e robusto, neve e leite fresco de vaca; o mundo que VERMIGLIO explora encanta-me profundamente. Sinto também uma enorme admiração pelas formidáveis capacidades de Maura Delpero enquanto realizadora, ao conduzir uma história desta envergadura com tamanha solidez e maturidade. Senti-me sempre acolhida e interessada por este universo.

A princípio, pensei que se trataria da representação de um ideal gentil do Velho Mundo, mas, depois, a história de um novo amor seguiu os altos e baixos da vida real, da morte e da traição... Adorei tudo isto e senti uma profunda confiança no modo como Delpero encara a vida, o verdadeiro drama da vida real.

VERMIGLIO é um presente.

Apercebo-me também de que deve ter sido uma missão extraordinária fazer este filme; as dificuldades climatéricas, filmar com tanto frio e na neve, onde é preciso ter cuidado com as pegadas da equipa a revolver o manto recém-caído. E um elenco tão numeroso, com tantas crianças, todas tão descontraídas e à vontade entre si. Isso é muito difícil de conseguir. A equipa, o director de fotografia Mikhail Krichman e o elenco estão todos, sem excepção, excelentes.

Não consigo evitar pensar no que Delpero fará a seguir. Entusiasma-me a sua força e determinação, assim como a beleza que alcança em VERMIGLIO. Sou fã!!!





"Um drama centrado nas suas personagens femininas, na linha do ruralismo dos tempos difíceis — onde a ternura e a beleza visual fenomenal atenuam a austeridade."

FINANCIAL TIMES (JONATHAN ROMNEY)



"Delpero capta magistralmente as experiências e a psicologia das personagens através dos gestos, da interpretação e do enquadramento, mais do que pelo diálogo. A direcção de fotografia de Krichman, talvez a melhor do ano, evoca a pintura e o teatro."

THE FILM STAGE (LUCIA AHRENSDORF)



"VERMIGLIO é requintado. Há uma ternura agreste e telúrica na imagem, e uma proximidade a outros exemplos recentes do cinema folclórico italiano."

THE OBSERVER (WENDY IDE)

"Nesta crónica majestosa, que dissimula o seu virtuosismo através da tranquilidade com que flui, as histórias e intrigas quotidianas de um casal e dos seus nove filhos entrelaçam-se até abraçarem discretamente a forma de um filme coral."

LES INROCKUPTIBLES (LUDOVIC BÉOT)



"Como por magia, VERMIGLIO reúne o grande cinema popular de outrora e os desafios do cinema moderno – o olhar feminino, a fronteira entre documentário e ficção."

PARIS MATCH (YANNICK VELY)



"Um filme contemplativo que sabe como evocar emoções."

LE FIGARO (ERIC NEUHOFF)



"A reconstrução nunca endurece este filme íntimo e sensual, que oferece a cada personagem a oportunidade de existir com relevo."

TÉLÉRAMA (MARIE SAUVION)



"VERMIGLIO deslumbra o olhar, encanta o ouvido e aquece o coração."

THE OBSERVER (WENDY IDE)



"Um drama profundamente comovente, emotivo e minuciosamente detalhado sobre segredos de família no mundo rural italiano durante a guerra, evocando o espírito de Ermanno Olmi ou dos irmãos Taviani."

THE GUARDIAN (PETER BRADSHAW)

ENTREVISTA COM MAURA DELPERO

Uma das coisas mais marcantes em VERMIGLIO é a densa e atmosférica recriação de uma vida quase pré-moderna a meio do século XX. Como pesquisou a imagética e a atmosfera da aldeia isolada? Confiou em recordações pessoais ou familiares?

MAURA DELPERO: A forma como sempre trabalhei é ficando durante muito tempo nos lugares sobre os quais irei falar. Mergulho no lugar através dos cinco sentidos. É um momento criativo que garante que o filme cresça a partir do seu solo único e, posteriormente, se desenvolva de forma orgânica, se bem regado. Como uma planta. Para escrever VERMIGLIO, passei muito tempo na casa onde a minha avó deu à luz os seus muitos filhos, dentro dessas paredes onde o meu pai e os seus irmãos cresceram. Neste caso, havia também a necessidade de viajar no tempo. E, por essa razão, ajudou-me muito ter um arquivo fotográfico de família que já fazia parte da minha memória e que voltei a observar com olhos diferentes, mais atentos.

A relação pessoal com o lugar foi-me útil tanto de forma directa como indirecta. Por um lado, por uma espécie de memória filogenética, consciente e inconsciente, das histórias que ouvi em criança, da memória do cheiro da cozinha da minha avó, de reconhecer os próprios genes nos rostos e nos gestos das pessoas e saber distinguir o que e quem foi modificado pelo tempo e quem, felizmente para este filme, ainda guarda os seus traços.

Para me preparar para o casting, passei muito tempo em cafés: qualquer um daqueles homens podia ser o meu avô. Nas igrejas, entre aquelas mulheres, reconhecia a minha avó. Sem dúvida, ser neta do professor daqueles tempos deu-me uma grande acessibilidade inicial, confiança e até carinho. Afinal, na vila de Vermiglio, todos têm os mesmos quatro ou cinco apelidos, e Delpero é um deles.



Tal como o seu filme anterior, MATERNAL (2020), VERMIGLIO gravita em torno das suas mulheres. As relações entre mães e filhas, a questão do que significa ser mãe, bem como ser uma mulher independente, são centrais na sua história. Mas, ao contrário de MATERNAL, os homens desempenham um papel muito mais relevante no seu novo filme. Porque é que esse tema é tão importante para si?

MD: Ao fazer filmes "realistas", sou muito cuidadosa em manter-me coerente com a realidade. Em MATERNAL, tal como no filme anterior NADEA E SVETA (2012), que era um documentário, os homens estavam completamente ausentes do ambiente que eu descrevia, por isso teria sido forçado incluí-los. No mundo que descrevo em VERMIGLIO, eles estão parcialmente ausentes porque estão na guerra. Em vez disso, falei sobre aqueles (crianças e adultos) que não partiram ou não regressaram. É o universo e a história que conto que me impõem as suas leis — eu limito-me a transmiti-las, respeitando as minhas posições morais ou dramatúrgicas.

Para além dessa coerência interna na história, senti, efectivamente, pelo menos nos últimos anos, uma inclinação para falar sobre mulheres, tanto por razões pessoais como ideológicas. Por um lado, pareceu-me interessante colocá-las no centro da narrativa, privilegiando o seu ponto de vista, invertendo uma tendência do cinema clássico; por outro, era um foco que me surgia de forma natural: sentia que sabia falar, com profundidade, sobre mulheres.

Quanto à maternidade, descobri, em retrospectiva, que era um fio condutor no meu trabalho. Não decidi abordar o tema de forma consciente. Foi uma necessidade interna à qual dei ouvidos, uma questão que comovia a minha cabeça, o meu ventre e o meu coração. Abordá-la cinematograficamente foi um acto que se impôs por si só.

Isso não significa que não queira ou não possa falar sobre homens. Pelo contrário, adorei falar sobre o Cesare, o Pietro, o Attilio, o Dino ou as crianças. Onde houver humanidade com as suas contradições, aí está a minha curiosidade intelectual e humana, e, por conseguinte, cinematográfica.

Outro fio condutor no seu filme é o conflito entre tradição e modernidade. A vida na aldeia parece estática e imutável, mas nem mesmo este vale remoto consegue escapar a estar ligado a acontecimentos e desenvolvimentos maiores. Este tem sido um tema explorado por muitos grandes realizadores italianos. Pode falar-nos mais sobre os seus pontos de referência e influências artísticas?

MD: VERMIGLIO fala de uma comunidade onde, no tempo e no espaço, aquilo que não está fisicamente próximo é criado pela imaginação, talvez com base numa única referência. Assim, o atlas do pai torna-se um receptáculo dos desejos de todas as irmãs, como uma janela para o mundo. Ao mesmo tempo, o momento histórico abordado no filme traz consigo um "antes" e um "depois" da guerra, que se torna uma linha divisória entre dois mundos.

O caminho dramatúrgico escolhido é o de uma peça coral inicial, na qual as experiências de todos os membros da família se entrelaçam, e que se vai concentrando cada vez mais na sua protagonista, como representante de toda uma comunidade. É a Lucia, de facto, a quem é confiado o percurso pioneiro que abre as portas a uma nova sociedade e que carrega sobre os ombros o movimento maior que sustenta o filme: o da transição do conflito para a reconstrução, do mundo antigo para o moderno, do campo para a cidade, da comunidade para o individualismo. A história torna-se metafórica e, ao mesmo tempo, estratificada do ponto de vista antropológico, sociológico e político: a Lucia, tornando-se metáfora da transição do pós-guerra, através da tragédia e da necessidade, torna-se protagonista de uma superação e transforma-se numa mulher de uma nova era.

Quanto a referências cinematográficas, nunca tenho nenhuma referência directa. Obviamente que elas existem, mas reconheço-as em retrospectiva ou pedemme que encontre algumas na fase de desenvolvimento. A verdade é que parto sempre da escuta do meu interior, daquilo que se move dentro de mim em termos de sentimentos e necessidades. A linguagem artística é sempre, em parte, fruto daqueles que nos antecederam, que nos formaram e que amámos.



O Ermanno Olmi é, sem dúvida, um dos realizadores que mais respeito, em particular alguns dos seus filmes que levo no coração. O De Sica é também um autor que adoro. Em O LAÇO BRANCO (2009), do Haneke, apreciei muito a história de uma pequena comunidade.

Embora talvez mais difíceis de identificar para o espectador, sinto que outras influências também alimentam o meu trabalho: fotográficas, pictóricas, musicais e, acima de tudo, literárias. Gostava da ideia de que, no filme, se pudesse "virar páginas" ao seguir os destinos de diferentes personagens da mesma família, como nos romances. A Natalia Ginzburg, por exemplo, é uma autora que sabe falar do quotidiano, mas é apenas um dos muitos nomes que me ocorrem. Sinceramente, tenho dificuldade em distinguir as minhas influências, porque elas operam a um nível inconsciente.

Um filme lacónico como VERMIGLIO depende fortemente da expressividade não-verbal do elenco, em particular de Martina Scrinzi no papel de Lucia e Tommaso Ragno no papel de Cesare, seu pai. Como escolheu o seu elenco?

MD: O que tinha em mente era um filme com mais imagens do que palavras, e, por isso, era particularmente importante encontrar os rostos certos. Sendo um filme de época, essa necessidade era ainda mais premente: tinham de ser rostos antigos, que carregassem os sinais desses tempos. Talvez dizer "rostos" seja redutor — trata-se de um conjunto de traços, movimentos e de tudo o que é impalpável e indizível que um ser humano expressa com o rosto. A Martina não se move no mundo como uma rapariga da cidade, não só porque vive realmente numa aldeia isolada na montanha, mas porque carrega consigo, na sua fisionomia, uma aura de anti-modernidade, como uma pintura antiga cuja data nos escapa.

Embora tenhamos visto muitas boas actrizes por toda a Itália, focámos a nossa procura em não-profissionais da região e encontrámos na Martina uma jóia escondida. Com o Tommaso, que é um actor conhecido, trabalhei o tom e os

movimentos, não só por ele ser mais um homem da cidade, mas também porque a personagem do Cesare era mais complexa e contraditória: uma mistura estranha de aldeão e intelectual. Um homem que vem do mundo rural, do qual é uma peça importante, mas que o transcende. É patriarcal, mas tem toques de modernidade. Podemos amá-lo e odiá-lo. O que o Tommaso já trazia consigo eram, sem dúvida, as cores e os traços de uma certa zona do norte de Itália — e a possibilidade de uma aparência nobre, apesar dos papéis de herói contemporâneo, belo e condenado, que interpretou nos últimos filmes.

A vida na aldeia de montanha é apresentada sem sentimentalismo, sem esconder a sua beleza, mas também sublinhando a sua privação e a sua brutalidade ocasional. A única coisa em que o pai de Lucia, o professor da escola, gasta dinheiro é em discos para o seu gramofone, mesmo quando claramente não o pode fazer. Diria que a arte oferece uma fuga às limitações da vida rural?

MD: Gosto muito de situações em que todos têm razão, pelo menos em parte, porque nunca deixam de nos interpelar. Na cena dos discos, Adele tem razão: a urgência da família é alimentar os filhos e protegê-los das doenças da guerra. Mas que pai ou mãe não gostaria que os seus filhos assistissem a uma aula como a do Cesare sobre o Vivaldi? Quem não concorda com a ideia de dar aos jovens acesso à beleza da arte que salva o mundo, especialmente em momentos em que este está devastado pelo niilismo da guerra?

Não fui movida por qualquer sentimentalismo idealizante em relação ao passado. Procurei representar uma realidade tanto na sua beleza como na sua dureza. Ambas estão presentes — mostro-as sem emitir juízos de valor. Gosto que seja o espectador a considerá-las através do seu próprio olhar pessoal.

A relação entre as três irmãs é muito especial. Parecem ser muito próximas, e, no entanto, guardam segredos entre si. Um deles é a amizade entre Virginia e a irmã do meio, Ada. Pode falar-nos um pouco sobre essa amizade?

MD: Interessa-me muito a relação entre o pessoal e o individual dentro de uma comunidade. Até que ponto nos distinguimos como indivíduos dentro de relações que nos definem enquanto membros de uma família? Quem teria sido Ada sem uma irmã como a Flavia? O seu destino enquanto estudante teria, provavelmente, sido muito diferente. O leito dos segredos continua a ser uma dimensão importante do filme. Tudo era mais impronunciável, mais punível, sobretudo aquilo que dizia respeito à liberdade da mulher para viver os seus próprios desejos.

A amizade com a Virginia é uma relação de fascínio dentro de papéis de poder e, ao mesmo tempo, a história de dois isolamentos que se encontram. Na superfície, o que mais sobressai é a atracção por alguém mais velho e que nos parece mais belo, bem como o processo de nos tornarmos mulheres sem percebermos exactamente o que nos está a acontecer. Mas talvez o aspecto mais interessante seja precisamente esse encontro na margem: Ada, a irmã que recebe menos atenção; Virginia, a órfã que sofre com uma relação violenta com a mãe.

A Virginia, como muitos rebeldes, é uma personagem em busca de amor, uma rapariga solitária, para quem aquele mundo, com as suas regras patriarcais, é irreparavelmente opressor. Dentro desta relação entre iguais e desiguais, é interessante que ocorra um movimento: no abraço final, a relação activo-passivo inverte-se — é, de facto, a tímida Ada quem decide estender a mão.

ENTREVISTA: MAURA DELPERO SOBRE A BELEZA PASTORAL E PICTORAL DE VERMIGLIO

SLANT MAGAZINE (MARSHALL SHAFFER)

Delpero fala sobre o que espera que mergulhar numa época passada possa oferecer aos espectadores contemporâneos. Os realizadores podem dizer que um projecto lhes surgiu como uma visão, mas Maura Delpero diz isso no sentido literal. VERMIGLIO, a candidatura oficial de Itália pré-seleccionada para o Óscar de Melhor Filme Internacional, nasceu de um sonho vívido em que, segundo conta, o seu pai recentemente falecido lhe entregava uma história. Delpero tomou essa visão como ponto de partida e trouxe-a para a realidade, dando corpo a uma saga familiar difusa com visuais precisos e de inspiração pictórica.

Na aldeia homónima do seu pai, aninhada nos Alpes italianos, Delpero retrata um ano na vida de uma comunidade, quase como um mosaico. VERMIGLIO é um filme de guerra, embora as batalhas tenham lugar num terreno mais psicológico do que físico. Apesar da geografia remota os isolar da imediaticidade da Segunda Guerra Mundial, o conflito chega à linha da frente doméstica com a entrada na aldeia de dois soldados desertores. Quando um deles se apaixona pela filha do professor local, a tragédia que assola o continente europeu torna-se inevitável também para a aldeia. Falei com Delpero antes da estreia de VERMIGLIO nos Estados Unidos. A nossa conversa abordou como entrelaçou os vários fios desta peça coral, porque foi importante estruturar o filme em planos fixos, e o que espera que passar tempo nesta era passada possa oferecer aos espectadores de hoje.



Dado que esta história tem origem na sua história familiar, como pensou a sua relação com a nostalgia? Era algo que tentou evitar?

Não sei se gostaria de viver num mundo onde se pode morrer de frio e de fome ou onde não se pode estudar. E, sendo mulher, está-se tão limitada! Por isso, não há nostalgia da minha parte, e não é um postal nostálgico. Mas, ao mesmo tempo, nasce do desejo e da vontade de fazer esse mundo viver e de o ver [acontecer] mais uma vez. Sentia que ele estava a desaparecer um pouco. Na minha vida pessoal, estava a desaparecer porque o meu pai morreu e as minhas tias já eram muito velhas. Sentia ali algo — que era importante, tanto em termos privados como públicos, manter esse mundo vivo. Tive a sensação de que ainda era um mundo que nos podia dizer muitas coisas. Quando comecei a escrever, percebi que tinha muito material dentro de mim que absorvi na infância. O que se absorve na infância é muito forte porque não temos qualquer defesa, filtro ou estrutura. Eram recordações muito sensoriais, por isso tinha os materiais para contar esse mundo através dos cinco sentidos.

Esse ponto de vista infantil era algo que procurava captar na forma como contou a história? Por exemplo, é por isso que não fornece muita exposição ou contexto sobre as personagens ou a aldeia?

O facto de tudo ter nascido de um sonho com o meu pai em criança definiu o tom do filme. Achei interessante adoptar o ponto de vista das crianças, porque é directo, duro e doce. Isso permitiu-me evitar diálogos muito informativos, de que não gosto. Tento ser muito pragmática nos diálogos, e depois há apenas este sussurro no filme — o das crianças a comentar a vida dos adultos. Achei que era um ponto de vista bonito, ao mesmo tempo muito verdadeiro e poderoso. Além disso, mesmo na tragédia, dá um tom mais cheio de vida.

Mencionou que a estrutura das quatro estações também surgiu no sonho com o seu pai que deu origem ao filme. Foi também uma forma de ajustar o público a uma noção de tempo mais cíclica do que linear?

Achei importante estruturar o filme em torno das quatro estações porque, naquele mundo, havia uma outra referência de tempo. Um mundo rural nas altas montanhas pensava e sentia o tempo através das quatro estações. Não era como pensar: "O que vai acontecer daqui a 20 anos?" Dependia-se das estações de forma urgente e vital — dos animais aos campos, tudo. O cérebro estava moldado por isso. Para mim, era a estrutura certa para dar àquele momento da sociedade.

Como pensou o papel do Pietro em relação à família? Muitas vezes, em narrativas sobre comunidades isoladas, um forasteiro que entra no grupo obriga-o a mudar ou a modernizar-se. Aqui, ele é simplesmente absorvido pelo tecido da família. Essa narrativa tradicional foi algo que influenciou a sua abordagem?

Quis fazer um filme sobre a guerra sem guerra. Sentimos a guerra em cada privação, em tudo o que não se pode fazer — a morte dos bebés, as pessoas que não podem estudar, todas essas coisas. Mas o rosto da guerra são aqueles dois soldados que chegam no início do filme. Aqueles olhos vazios, a impossibilidade de falar — carregam consigo a tragédia. Na realidade, o que acontece com o Pietro é que, quando chega, encontra uma luz na Lucia. A etimologia do nome Lucia, em italiano, é "luz". Ele encontra uma luz depois da escuridão da guerra. Essa é também a humanidade do Pietro. Ele não é um idiota, é apenas mais uma vítima da guerra. Este rapaz foi arrancado da sua família em criança e atirado para uma guerra. Quando regressa, encontra alguém que o acolhe e lhe mostra que ainda há luz. Quem não o compreenderia? Acho que ele é a personagem típica que, como disse, ao chegar à aldeia, muda as coisas. Ele também revela outras personagens da aldeia, mostrando que muitas pessoas são racistas e não querem aquilo que não compreendem.

Depois há o pai, que é simultaneamente um velho patriarca e uma pessoa de mente aberta. Ele é o paradoxo do filme. Quando a guerra termina na macro-história, chega à família, que perde a sua paz através da personagem do Pietro. Por vezes, a tragédia chega através de personagens muito inocentes. Não é um mundo de bons ou maus rapazes. Acho que são todos vítimas da guerra. Quando os dois soldados chegam,



Estava à procura de uma linguagem que fosse sintética e sincrética. Quando se tem as ferramentas audiovisuais, vale mesmo a pena usar o mínimo de palavras e o máximo de imagens possível. E, quando há muitos detalhes, é preciso dar tempo ao espectador para absorver e perceber todas as diferentes camadas. Não queria uma câmara frenética — isso seria demasiado contemporâneo para mim, e muito distante daquele tempo mais imóvel. E, além disso, esse tipo de câmara permitia-me usar poucos planos pensados. Não me protejo com muitos pontos de vista sobre uma cena. Decido: este plano, aquele plano — e fico ali um pouco mais. Chegamos ali, e não é preciso contar as coisas através de muitos planos ou cenas. Há poucas panorâmicas no filme, porque prefiro chegar, fixar a câmara, e usar todas as possibilidades sincréticas de uma imagem. A linguagem tenta ser muito sintética e sincrética, e mostrei muitas pinturas ao director de fotografia [Mikhail Krichman], dizendo que, claro, estávamos a falar de realidade e de um mundo alimentado pelo documentário. Mas continuava a ser uma representação. Não era uma câmara ou estética documental. Para mim, era um filme pintado. As pinturas eram a principal referência. Trabalhámos intensamente as cores e a textura para criar esta ideia de tableau.

Como abordou o desenho de som do filme, especialmente nos pequenos detalhes domésticos ou nos aviões que sobrevoam?

Adoro trabalhar com o som "fora de campo". Acho que, por vezes, o "off" é mais forte do que o "on". Trabalhámos muito com som directo, usando os sons da natureza e do exterior. E depois, no interior, com aquelas paredes espessas, estamos a proteger-nos dessa grande natureza que é perigosa. Esta ideia já estava presente, mas acentuámo-la mais na sala de montagem — criando pontes sonoras entre uma cena e a seguinte. Há uma antecipação do som da cena seguinte a entrar na anterior, com a ideia de que estávamos a falar de um mundo de relações e de interdependência. Por exemplo, há uma imagem de uma pessoa e alguém a comentar essa pessoa. Isso é algo que acontece muito nas grandes famílias. Os indivíduos e a comunidade estão sempre ligados.

Senti que o som do filme era um silêncio que já não conhecemos. Eles falam um dialecto específico, que tem uma música própria. Toda a música no filme é diegética; vem da música clássica que o pai ouve no gramofone. Mesmo que uma cena herde essa música, a fonte é sempre o gramofone, mesmo quando a música se torna mais lírica. Por exemplo, com o Vivaldi, vamos para outro lugar, mas vem sempre do gramofone. O mesmo acontece com as canções. As canções foram cantadas pelos próprios homens da aldeia — é um grupo que canta em bares daquela vila. Eles foram também os nossos figurantes no café e na igreja. Trabalhámos com esta ideia de que aquele mundo já tinha o seu som e a sua música, e que não era preciso acrescentar-lhe mais. Só o choro dos bebés, as pessoas a trabalhar — todo esse mundo sonoro em camadas.

O que achou da relação das personagens com a música? Ao contrário de nós, que conseguimos ouvir qualquer canção no telemóvel a qualquer momento, para elas é algo mais especial.

A música que o pai ouve são os únicos discos de gramofone que pode comprar. Ainda me lembro do gesto de ter discos e de os escolher. Isso tem um significado para o pai, para os alunos e para as filhas. É também uma forma de aceder à cultura. Não apenas à música, mas também à história pessoal daquele compositor e o que ele queria dizer ao escrevê-la. O Chopin não era uma pessoa feliz. Apaixonou-se pela pessoa errada, e por isso era também metaforicamente interessante para a história que houvesse esse sofrimento amoroso [na música].

E, claro, o Vivaldi é a metáfora de todo o filme. Nunca o usei para sublinhar momentos emocionais. É um mundo duro, mas depois há estes momentos em que se dá importância ao que se está a ouvir. Daí essa grande discussão com a mãe sobre se é justo comprar discos em tempo de guerra. É uma das situações no filme de que mais gosto. Claro que ela tem razão; é preciso comprar comida para não adoecer. Mas, ao mesmo tempo, estamos completamente com ele quando pensa que gostaríamos que os nossos filhos fossem à escola e tivessem um professor que lhes fizesse perceber que a cultura pode iluminar a vida em tempos de guerra.

O filme está cheio de pormenores sugestivos, como a música. De onde vieram esses elementos, como por exemplo tirar o vestido para não se notar o cheiro a tabaco?

Preparo-me muito! Gosto de contar uma história através dos detalhes — a ideia de algo que vai crescendo aos poucos. Fui muitas vezes ao território, estive exposta a todas as influências daquilo que ouvia e tocava. Depois, vi muitas vezes o arquivo fotográfico da minha família, e cada fotografia era algo muito íntimo para mim. Algumas coisas eu sabia, outras não, porque era uma criança pequena. Foi assim que entrevistei as minhas tias: dizia-lhes "Olhem para esta fotografia. O que aconteceu aqui? O que havia ali?" Assim ficamos a conhecer muitos detalhes fantásticos. Outras pessoas mais velhas da aldeia contam-nos coisas muito emocionantes sobre a infância delas. Estavam menos de 20 graus e não tinham sapatos. Ouvimos isto e não conseguimos compreender bem. Quando um homem idoso nos fala, diz: "Sim, debaixo do meu pé havia um sapato natural!" E, enquanto ele fala, imaginamos esse sapato natural, e dizemos: "Ah!" Estas coisas não estão nos livros, claro.

Transmitiu esse nível de detalhe ao elenco para que pudessem habitar a época, ou isso já fazia parte do conhecimento cultural deles, visto que muitos eram da região?

Quis muito, tanto quanto possível, fazer o casting na própria região. A essas pessoas não é preciso explicar nada. Elas *são* a cultura que me inspirou. Viveram com isto. Não precisei de dizer nada àqueles homens que se vêem no bar. Essas pessoas estão presas no tempo! Ainda hoje se lembram de quão felizes ficaram quando receberam uma tangerina em crianças. Era algo absolutamente incrível de receber na montanha, e passavam o ano inteiro à espera daquela única tangerina da Santa Lúcia. É exactamente a vida deles. O meu trabalho foi mais o de aproximar os actores profissionais dessas pessoas e fazer com que estivessem juntos o máximo possível, para que os profissionais aprendessem com eles e absorvessem a sua cultura.

A origem deste projecto está em olhar para o passado do seu pai. O que é que VERMIGLIO lhe deu para o futuro?

Acho que olhar para trás é uma forma muito boa e importante de olhar para a frente. Tendemos a esquecer, mas lembremo-nos: esta era a Itália de há apenas duas gerações, com pessoas pobres que tinham de emigrar e deixar tudo para vir para os Estados Unidos. Agora, a Itália é um país do primeiro mundo, mas essa era a vida da minha avó. Para mim, VERMIGLIO é uma oportunidade para compreendermos melhor onde estamos agora e para onde queremos ir. É um filme sobre o passado que nos faz reflectir sobre o presente e o futuro. Ou, pelo menos, essa foi a minha sensação: que o passado ainda tem coisas para nos dizer.

Ou, pelo menos, quiçá, talvez haja formas de os habitantes urbanos integrarem partes desse estilo de vida no seu próprio. Mas talvez não a morte prematura ou o andar descalço.

Não, mas isso faz-nos questionar! Talvez a resposta seja apenas: "Ok, há coisas que estão melhores." A posição das mulheres, claro — eu não gostaria de viver num mundo que não me permitisse ter desejo sexual. Mas, ao mesmo tempo, há outras coisas que nos fazem pensar: "Não tenho a certeza se isto agora é melhor." Para mim, ir ao cinema é entrar noutro planeta. Espero que isto traga algumas emoções e reflexões para casa.



MAURA DELPERO SOBRE VERMIGLIO

DOUBLE-CROCHE

Grande Prémio do Júri no último Festival de Veneza, o sumptuoso VERMIGLIO está agora em exibição nas salas. Falámos com a cineasta italiana Maura Delpero para falar sobre o filme, os usos e costumes da época e a crença nas suas personagens.

Quais foram as primeiras ideias que teve para este filme?

MAURA: No início, não eram propriamente ideias, mas sim sentimentos e sensações. Este filme surgiu num momento muito delicado — o da morte do meu pai. Foi um dos acontecimentos mais importantes da minha vida. O filme nasceu de um sonho com o meu pai, quando ele era pequeno. Estava a brincar com os irmãos e irmãs. As minhas tias e os meus tios estavam lá também. Isso marcou verdadeiramente o início do projecto, porque foi preciso imaginar como crianças as pessoas que conheces muito bem enquanto adultos. É um exercício interessante. Muda o ponto de vista. Ao início, pensei que ficaria pela escrita privada. Mas, à medida que ia escrevendo, isso levou-me a uma época com um enquadramento macro-histórico. A sensação que tive foi a de que ainda se tratava de um mundo de comunidades, de clas, com essas grandes famílias onde se partilhavam as camas. O teu destino podia depender directamente dos teus irmãos e irmãs, e da percepção que a tua família tinha de ti. Havia essas "caixas" que podiam tornar-se claustrofóbicas. Hoje somos, ao mesmo tempo, muito mais livres e muito mais sós. Quis fotografar esse último momento de comunidade, com as suas dimensões rurais e enclausuradas, e essa vida tão protegida quanto julgadora. É também por isso que, no final do filme, a Lucia decide partir. Algumas personagens transformam-se em seres mais contemporâneos, com um primeiro passo em direcção à modernidade.

O seu pai, em 1944, teria a idade de um menino pequeno?

MAURA: Sim, no filme, o menino que faz imensas perguntas poderia ser o meu pai. A personagem do pai, que é também o professor da aldeia, poderia ser o meu avô. Naquela época, era uma figura importante do ponto de vista social. Desde então, infelizmente, perdemos um pouco do prestígio da educação. Antigamente, eram realmente as únicas pessoas que tinham estudado. Era alguém com quem se ia falar se houvesse um problema na aldeia. Numa sociedade privada de parte dos homens, que tinham partido para a guerra, essa figura torna-se ainda mais importante para a comunidade. Ele é, por exemplo, como um pai para aquele pequeno aluno órfão de guerra. É quase alguém com um estatuto real, pelo menos no início do filme. Depois, perde a coroa, porque o mundo é maior do que isso.

O filme chama-se VERMIGLIO, como o nome da aldeia em Itália onde se passa a história. "Vermiglio" significa também a cor vermelha do vermelho-escarlate. Essa cor brilha no filme... pela sua ausência.

MAURA: Vermiglio é a verdadeira vila onde viviam os meus avós. Quanto à cor, sim, está presente de forma subliminar no filme. Esta cor representa o sangue, a ferida íntima da Lucia e a ferida global da guerra, que nunca se vê, mas que se sente o tempo todo. São como veias subterrâneas. Gostava da ideia de que essa cor ficasse no título do filme. Sempre me disse a mim própria que "Vermiglio" não condizia nada com aquela aldeia! É um lugar onde se vê o céu tão próximo que o azul está por todo o lado. Falei disso com o director de fotografia, quando lhe disse que o azul ia ser o tom dominante do filme.

A propósito do vermelho-escarlate, a jovem Flavia tem a sua primeira menstruação.

MAURA: Exactamente, ela fala disso, mas não o vemos. Numa cena curta, a Lucia encontra também uma mulher idosa que espera sentada num banco. É uma mulher

que espera pelos filhos que não voltarão. As feridas estão por toda a parte. A Lucia parte depois para a Sicília, talvez para encontrar a mulher do Pietro. Encontra uma jovem como ela. O que gosto nisso é que ela percebe que se trata de uma pessoa sozinha e jovem, com um filho, tal como ela. Antes de a conhecer, a Lucia devia ter uma imagem totalmente surreal dessa mulher. Ali, reconhecem-se uma à outra — duas mulheres sós, com um destino difícil e filhos em quem acreditar.

Essa jovem vê directamente na Lucia os traços de uma viúva.

MAURA: Isso deve-se ao lenço preto que ela traz na cabeça. Era realmente o símbolo do luto na época. Nessa cena, perguntamo-nos se ela a reconhece ou não. A criança vê-lhe os olhos tristes. O Pietro, quando fala, não chora, mas tem os olhos tristes. É o destino — e aqui é até um destino irónico. É interessante que essa jovem, sem saber se é ou não a autora da tragédia, vai indicar o caminho à Lucia. Até então, a Lucia via a sua filha como o fruto de uma mentira. As palavras da jovem fazem-na perceber que aquela criança pode ser o futuro. Ela precisa dela. É uma nova vida que tem de ser aceite. Isso muda o sinal de negativo para positivo. É isso que acontece no final do filme, mesmo que a Lucia tenha de deixar a filha no convento, porque a vida não é perfeita. O que era importante para mim era essa reconexão emocional.

A noção de destino é muito importante no filme. As personagens sofrem uma guerra que certamente não pediram. O Pietro aparece do nada nesta aldeia. Cada escolha parece depender de pequenos detalhes que vão determinar o resto das suas vidas.

MAURA: Nessas famílias, o destino dependia do momento em que se nascia. Se havia o azar de a irmã que vem depois ser muito boa na escola, o acesso à educação podia ser recusado. Sem Flavia, talvez Ada pudesse ter estudado. Isso muda toda a tua vida. É interessante ver como, devido à época e à classe social, há uma espécie de aceitação da inexorabilidade do destino. Tem muito a ver com este tipo de gente naquela época. Sem essa tragédia, a Lucia provavelmente não teria mudado nada. Teria continuado a ser uma mulher do seu tempo.



Através do que viveu, transforma-se numa mulher contemporânea. É realmente a necessidade que faz mudar a sociedade.

Parece-nos ser o mesmo tipo de situação para Ada, que parece escolher o caminho religioso por defeito, mas acaba por apreciá-lo no final do filme. Vemo-la, nomeadamente, a fumar tranquilamente com o hábito de freira.

MAURA: Se considerarmos o contexto da época, uma mulher como a Ada, casada, teria sido menos livre. Ali, no seu pequeno quarto, pode estudar, fumar, fazer as suas orações. Tem um quarto só para si, como o pai. Escolhe, portanto, a sua liberdade. Ao fazer essa escolha, permite-se também evitar qualquer casamento com um homem que não deseja. A Ada tem os seus primeiros desejos lésbicos. Podemos também perguntar-nos se o facto de ter lido o livro erótico do pai, com mulheres despidas, terá contribuído para o nascimento desse desejo. São pequenas coisas, pequenos detalhes que marcam a tua vida e as tuas escolhas.

Falou de comunidade e de um quarto só para si. Várias personagens têm vícios inconfessos, como por exemplo a masturbação de Ada, ou o tabaco e os livros eróticos de Cesare. São elementos que ouviu durante a sua pesquisa?

MAURA: Alguns sim. Podem ter vindo de pequenos detalhes em entrevistas com pessoas que agora têm 90 anos. Caso contrário, vêm directamente da escuta das personagens. Tento mesmo colocar-me à escuta do que as minhas personagens fariam. Deixo-me surpreender. Quando se fazem cursos de argumento, dizem para escrever personagens decidindo as suas características. Não acho que seja o melhor método, porque caímos rapidamente em estereótipos. Pelo contrário, o que faço é pegar nas personagens e colocá-las em situações. Ponho-lhes objectos na mão e procuro ver o que fazem. Às vezes, isso leva-me a pequenos detalhes que são a essência da sua personalidade. É difícil no cinema manter tanto espaço para cada personagem. É mais fácil na literatura. Penso que essa é a riqueza deste filme. Conto a história de uma família feita de indivíduos com a sua unicidade.

São como ramos distintos de uma mesma árvore.

A mãe de família ocupa um lugar central no filme, mesmo exprimindose pouco. Apesar do seu estatuto de mulher da época, parece enfrentar o marido.

MAURA: Mesmo tendo poucos diálogos, a actriz que mais tempo aparece no ecrã é a mãe, o que pode parecer surpreendente. Isso mostra bem como as mães estavam sempre lá, em segundo plano, e ninguém olhava para elas. Quando chega a tragédia, é ela quem assume o leme do barco na tempestade. Ao contrário das filhas, ela não cuida do seu desejo. É um corpo apenas ali para reproduzir. A sociedade e a família esperam isso dela e ela não o põe em causa. A única vez que levanta a voz é para defender o filho Dino, que lhe oferece uma flor que o pai acusa de ter roubado. Há várias cenas em que vemos o homem e a mulher a conversar na cama. Esse espaço é um lugar de paridade, um pouco mais do que o resto. Por exemplo, ele pede a opinião da esposa na cama, não aos homens no bar. Perante a sociedade e a família, é o patriarca quem tem a palavra, e a mulher deve calar-se. Depois da discussão sobre a flor do Dino, ele enrosca-se junto à mulher como um bebé. O casal é sempre uma dinâmica secreta que não se vê, sobretudo naquela época. Penso que eles se amam, mas ele está impregnado desse patriarcado que faz com que, quando ela ousa levantar a voz diante dos filhos, a única justificação que ele encontra é dizer que enlouqueceu por causa do parto — quando, na verdade, ela está consciente do que diz e tem razão. Há uma grande diferença entre ela e as filhas. A mãe ainda faz parte do tempo antigo, enquanto algo começa a despertar nas filhas.

A religião está muito presente no filme. Ada, em particular, está muito ligada a ela. O que é interessante é que a religião é apresentada como punitiva: a Ada castiga-se sempre que faz algo que considera um pecado. Acha que essa visão da religião era mais comum na altura do que hoje?



MAURA: Sim, sobretudo para as mulheres, porque tinham uma sensação enorme de pecado. Ela diz que não quer ter filhos porque é tão religiosa que quer ir à igreja. Na época, recusava-se o acesso das mulheres às igrejas durante os quarenta primeiros dias após o parto. Isso é incrível, se pensarmos que a mulher acabou de sofrer e de fazer algo pela sociedade. Recusavam-na porque consideravam que o seu corpo estava sujo. A razão invocada era que o corpo tinha de voltar a um estado de pureza. Mesmo o parto dava, portanto, a sensação de pecado. A religião estava por todo o lado. Para Ada, Cristo é um amigo. É uma jovem que ninguém ouve. Ninguém tem realmente tempo para ela. Usam-na, fazem-na cuidar dos bebés e, no fim, a única pessoa que a escuta é o padre, que é um verdadeiro companheiro. Ela conhece a Virginia, que a confronta com essa relação de punição e aceitação. Gosto do facto de ela poder passar por ambiguidades e situações contraditórias. No final do filme, diz que vai escolher esse caminho religioso porque isso lhe permitirá, finalmente, ser ouvida.

Esta comunidade vive em autarcia. A propósito disso, o atlas do pai aparece várias vezes.

MAURA: Gosto de trabalhar com objectos. Esse atlas é o objecto de projecção dos desejos de várias personagens: Ada localiza o Chile, Lucia vê a que distância fica a Sicília, Flavia sonha com o mundo da cultura, o pai deve ter pensamentos semelhantes porque está sempre a olhar para ele, e o menino tem vontade de ver laranjas e leões. Esse livro é a manifestação tangível dos desejos — como uma janela para o mundo.

As personagens não parecem saber muito bem como é realmente a guerra. Naquela altura, a Itália estava sob o poder de Benito Mussolini.

MAURA: Exactamente. O Inverno de 1944, data em que decorre o filme, é precisamente o momento em que a Itália se desliga da Alemanha. Foi uma reviravolta bastante complexa. É mesmo importante lembrar que, naquela época, não se sabia nada. Não havia imagens nem comunicação. Isso era ainda mais

verdadeiro nas aldeias isoladas. É difícil imaginar. Na história factual, a Grande Guerra destruiu completamente essa aldeia, mas, por outro lado, como conto no filme, a Segunda Guerra Mundial não a atingiu.

Como pensou em contar a guerra sem a mostrar?

MAURA: Para esta aldeia, esta Segunda Guerra Mundial foi sempre algo fora de campo. Gostava que se mantivesse assim, porque queria contar a vida quotidiana das pessoas que ficaram. Estas mulheres também fizeram a guerra, pois viveram numa sociedade privada de homens — sem filhos, maridos ou pais. Os estudos foram colocados em segundo plano. As mulheres tiveram de lutar para que os bebés não morressem das doenças que surgiram com a guerra. Quando a mãe faz a oração à mesa, fala de dois anjinhos no céu. Na época, era normal perder bebés nas famílias, porque a alimentação não era suficientemente abundante. Há realmente uma presença constante da guerra, mesmo sem a vermos no seu lado espectacular. Para as crianças, os soldados parecem ser heróis, quando são apenas dois homens deprimidos e traumatizados pelo que viram. Gostava de contar a guerra com uma visão política — apresentar a tragédia das pessoas comuns que não foram celebradas nos livros.

Há uma ligação estreita entre a guerra e a arte. Numa cena, a mãe censura o marido por comprar discos de vinil quando mal conseguem alimentar os filhos.

MAURA: Gosto quando as perguntas não têm resposta. Ambos têm razão. Porque é que as crianças, em tempo de guerra, não poderiam aceder à natureza e tocar a beleza de ser humano? Esse disco não é apenas para o seu prazer pessoal — ele quer partilhá-lo com os alunos e introduzir a arte na sua educação.

No filme, ouvimos, nomeadamente, os Nocturnes N.º 9 em si bemol menor e N.º 20 em dó sustenido menor de Chopin (1830), o Ave Maria de Schubert (1825) e O Verão, de As Quatro Estações, de Vivaldi (1723).



MAURA: Perguntámo-nos a que disco eles poderiam ter acesso naquela altura, na montanha. A escolha do Vivaldi acompanha as quatro estações do filme. A de Chopin foi mais ditada pelo seu romantismo e pelas suas dores amorosas. Numa cena, a pequena Flavia conta a história de Chopin em eco à dor da Lucia. Quando a Flavia está na cama com as irmãs Ada e Lucia, conta à Ada que estudou com o pai a vida de Chopin. Este tinha-se apaixonado por uma mulher escritora que o deixava louco. É por isso que a sua música é tão romântica. Nesse momento, a Lucia está à janela à espera do Pietro, que não voltará. Além disso, os cantores que ouvimos no filme são do próprio povoado. Cantam o *requiem* da miséria quando o bebé morre, a *Santa Lúcia*, e estão também presentes nas cenas de casamento e de festa.

O elenco é composto por vários actores não profissionais. O seu texto estava escrito com muita precisão ou havia liberdade para improvisar?

MAURA: Estava escrito com muita precisão, mas isso deve-se ao facto de eu escrever depois de um longo período de pesquisa, durante o qual trabalho com os actores e actrizes. Ouço-os, e só depois é que escrevo os diálogos. Assim, esses diálogos funcionam praticamente sempre quando eles os dizem. Não são coisas que escrevo de forma teórica. Vêm de um longo trabalho prévio.

A actriz Martina Scrinzi, que interpreta a Lucia, tem um rosto que parece saído directamente de uma pintura clássica. Tal como a personagem da mãe, tem poucos diálogos, mas está muito presente no ecrã.

MAURA: Exactamente! O rosto dela foi uma das razões pelas quais a escolhi. Tinha uma cara de pintura que se adequava perfeitamente, porque as nossas principais referências estéticas eram pinturas. O seu rosto parece datado, mas no final do filme, ela pode perfeitamente tornar-se uma mulher contemporânea.

BIOGRAFIA DA REALIZADORA

Maura Delpero é uma realizadora e argumentista italiana com uma filmografia marcada pelo diálogo entre o documentário e a ficção. Licenciou-se em literatura pela Universidade de Bolonha e, mais tarde, estudou dramaturgia na Universidade de Buenos Aires, realizando o seu primeiro filme, SIGNORI PROFESSORI, em 2008. A sua estreia no cinema capta a atenção do Festival de Turim, onde é galardoada com dois prémios. O seu filme de 2019, MATERNAL, inspirado nas suas experiências como professora, estreia-se no Festival de Locarno, onde faz sucesso e ganha o Prémio Ecuménico do Júri, o Selo Europa Cinemas e uma menção honrosa na competição internacional. O seu último filme, VERMIGLIO (2024), teve a sua estreia no Festival de Veneza e ganhou cinco prémios, entre os quais o Leão de Prata. Além destes prémios, a sua mais recente obra foi seleccionada para representar Itália na categoria de Melhor Filme Internacional nos Óscares. Em Portugal, o filme foi estreado no LEFFEST 2024 – Lisboa Film Festival, onde venceu o Prémio Especial do Júri para Melhor Interpretação Feminina (Ensemble de Actrizes).



