

NEW YORK MAGAZINE



LÉA SEYDOUX

A AMIGA SILENCIOSA

UM FILME DE
ILDIKÓ ENYEDI



Tutti i diritti sono riservati. È vietata espressamente la ristampa o l'uso non autorizzato senza permesso scritto dalla Pearson Education, Inc. o da una delle sue filiali. Tutti i diritti sono riservati. Toute réimpression ou utilisation non autorisée sans la permission écrite de la Pearson Education, Inc. ou d'une de ses filiales est formellement interdite. All rights reserved. Any reprinting or unauthorized use without the written permission of Pearson Education, Inc. or one of its subsidiaries is expressly prohibited. Todos los derechos reservados. Toda reproducción o uso no autorizado sin el consentimiento escrito de Pearson Education, Inc. o su subsidiaria quedan expresamente prohibidos.

LEOPARDO M/14

A AMIGA SILENCIOSA

A Amiga Silenciosa / Stille Freundin

Um filme de Ildikó Enyedi

2025 | Alemanha, Hungria, França, China | 2h27 | M/12

Estreia: 27 de Agosto de 2026

Festival de Veneza 2025 – Selecção Oficial em Competição - Prémio FIPRESCI, Prémio Marcello Mastroianni para Melhor Actriz

Emergente (Luna Wedler)

LEFFEST – Lisboa Film Festival 2025 – Selecção Oficial em Competição – Menção Honrosa

Festival de Seattle 2025 – Melhor Realização

No coração de um jardim botânico, numa cidade universitária alemã, ergue-se um majestoso ginkgo, que testemunhará três histórias.

Em 1908, a universidade acolhe a primeira estudante de Botânica; em 1972, outro estudante transforma-se pelo simples acto de observar um gerânio; em 2020, um neurocientista de Hong Kong desenvolve uma experiência com a árvore. Através dela e destas três histórias, *A Amiga Silenciosa* é uma exploração terna da mais humana pulsão: a conexão com o Outro.

Elenco: Tony Leung, Luna Wedler, Léa Seydoux, Enzo Brumm

Argumento: Ildikó Enyedi

Direcção de Fotografia: Gergely Pálos

Montagem: Károly Szalai

Som: Michael Schlömer

Produção: Reinhard Brundig, Monika Mécs, Nicolas Elghozi, Meng Xie, Morgane Olivier

Distribuição: Leopardo Filmes

Crítica Internacional

“De uma beleza fascinante e com um tom peculiar, este é um dos grandes filmes deste ano de 2026.”

Abus de Ciné (Olivier Bachelard) ★★★★★

“Eis o que constitui a visão de Ildikó Enyedi: fazer emergir, através de três narrativas centradas na botânica e situadas no mesmo campus em épocas diferentes, um novo olhar, mais horizontal e aberto à presença do vivo em torno das personagens.”

Cahiers du Cinéma (Clément Coliaux) ★★★★★

“Um filme inesquecível.”

New York Magazine (Bilge Ebiri)

“Uma ode aos sentidos e à natureza.”

Le Figaro (Eric Neuhoff) ★★★★★

“Uma poética e poderosa viagem que nos leva ao coração do que nos une.”

Bande à part (Isabelle Daniel) ★★★★★

“Uma narrativa cinematográfica hipnótica e fascinante.”

RogerEbert.com (Clint Worthington) ★★★★★

“Com Tony Leung Chiu-Wai e Léa Seydoux nos papéis principais, este drama intelectual explora os mistérios da ligação entre as plantas e os seres humanos.”

The New York Times (Beatrice Loayza)

“A grande realizadora húngara Ildikó Enyedi assina uma fábula ecológica e histórica, tecida com imagens sumptuosas e impulsionada pelo encanto de Tony Leung e Léa Seydoux.”

Les Echos (Adrien Gombeaud) ★★★★★

“Tão cerebral quanto sensual, *A Amiga Silenciosa* abre [...] uma porta para um novo mundo que Ildikó Enyedi filma com uma criatividade louca.”

Les Inrockuptibles (Bruno Deruisseau) ★★★★★

À Conversa com Ildikó Enyedi

Antes mesmo de entrarmos no conteúdo, *A Amiga Silenciosa* transmite a impressão de ser um filme muito acolhedor, muito sereno, quase como uma resposta à letargia do mundo actual. Pensou-o como uma “arma suave”, uma força silenciosa?

Hoje em dia, há muitos filmes que procuram mostrar como somos duros com a natureza, como temos de mudar, o que deveríamos fazer. Compreendo essa urgência, mas não queria inscrever-me nesse registo. Não se tratava de dar lições, nem de formular injunções. Muito menos de adoptar uma postura do género “eu sei melhor do que os outros como se deve viver”. O que me parecia importante era ter uma oportunidade, mesmo que muito ténue, de oferecer um vislumbre daquilo que pode ser a existência de um ser tão distante de nós como uma árvore. Imaginava um filme sensual, no sentido mais simples e mais forte: um filme que abrande o nosso apetite pela história, pela tensão, pelo drama, pelo enredo, e que propõe outra coisa. O cinema também pode funcionar assim. A imagem e o som desencadeiam sensações que não passam necessariamente pela narrativa.

Desde o início, o professor Wong evoca, através dos bebés, uma consciência difusa, uma “consciência-lanterna”. É isso que procura fazer o espectador sentir?

A ideia era dar-lhe um pequeno vislumbre disso. Nada mais. Permitir ao espectador descontrair-se e avançar ao seu próprio ritmo, deixar-lhe espaço, fazendo-lhe propostas em vez de afirmações. Tratava-se, sobretudo, de não activar os nossos reflexos hierárquicos, tão enraizados na nossa cultura: essa convicção de que o ser humano estaria no topo e de que tudo o resto viria depois. Pelo contrário, queria reencontrar uma forma de unidade com aquilo que nos rodeia, ou simplesmente aceitar com serenidade o pequeno lugar que ocupamos num mundo extremamente rico, povoado por seres complexos, portadores de experiências que lhes são próprias e que têm

pleno valor. No bebê, esta consciência aberta é uma realidade cientificamente estabelecida. E, por vezes, conseguimos reencontrá-la através da meditação, por vezes com a ajuda de substâncias psicadélicas, mediante uma atenção mais apurada às sensações, ou simplesmente estando presentes... Não é inquietante, não é uma perda. Abandonar essa posição “vertical” que tão frequentemente adoptamos pode revelar-se muito apaziguador. É isso que o filme procura propor aos espectadores. E, para ser sincera, não sabia se o público aceitaria entrar nesta aventura, porque se lhe pede que dedique tempo a sensações habitualmente secundárias. A grande surpresa, e muito feliz, é ver que, por toda a parte, da América do Norte ao Japão, os espectadores se entregam a ela com uma disponibilidade incrível.

Para tentar alcançar esse estado, como concebeu a abertura?

Tudo começa com a primeira imagem. Vemos um núcleo, algo ínfimo, quase insignificante à escala humana, mas que mostramos de forma monumental. Trabalhámos durante dias no desenho sonoro desse momento preciso, porque era necessário deixar um aviso muito claro: atenção, este não é um filme sobre plantinhas simpáticas. São seres estranhos que vivem ao nosso lado, mas sobre os quais sabemos muito pouco. Têm poder. Depois surge um rosto humano: o de um bebê, outro ser que durante muito tempo foi considerado um adulto inacabado, quando já possui uma percepção de extraordinária riqueza. Dois livros alimentaram muito esta reflexão e moldaram a personagem de Tony: *The Scientist in the Crib* (1999) e *The Philosophical Baby* (1998), ambos de Alison Gopnik. Os bebés fazem experiências. Chegam ao mundo com o desejo de o compreender. Desenvolvem um pensamento antes mesmo da linguagem verbal. É um campo de investigação relativamente recente: há apenas algumas décadas, subestimava-se de tal forma a sensibilidade do bebê que se cometeram erros médicos hoje inimagináveis. E, tal como acontece com uma planta ou um animal, é necessário inventar outras formas de relação. Esta abertura prepara o espectador para olhar de outra forma para as plantas que conhece – as do jardim, as da cozinha – e para compreender a sua complexidade.

Uma cena parece discreta, mas decisiva: Tony observa os seus alunos. Não tem uma função dramática clássica e, no entanto, parece “abrir” o filme.

Esta cena é muito simples, quase banal, mas é essencial para mim. Prolonga aquilo que o início do filme faz: descobrir sem ideias preconcebidas. É uma proposta dirigida ao espectador: tentar olhar de outra forma. Quando vemos os alunos de hoje, depois os dos anos 70 e, por fim, os de 1908, não compreendemos necessariamente de forma analítica o que se passa, mas sentimo-lo de maneira muito concreta. Sentimos até que ponto uma época molda a nossa forma de perceber. Era também uma maneira de recordar algo muito simples: o nosso olhar transforma-se rapidamente. Aquilo que consideramos evidente, natural, altera-se por vezes no espaço de uma ou duas gerações. Colocar lado a lado estes corpos, estas roupas, estas disciplinas e estas atitudes permite sentir essa rapidez.

O filme questiona a nossa forma de perceber o mundo. Como aborda a noção de “realidade” em *A Amiga Silenciosa*?

Desde a escrita, acompanhava-me uma frase como uma espécie de bússola: “Alucinamos constantemente e, quando concordamos acerca das nossas alucinações, chamamos-lhes realidade”. Dizia exactamente aquilo que me interessava: uma realidade vivida, construída, partilhada, em vez de um bloco exterior imutável. Temos tendência para pensar que o mundo é um dado exterior, estável, ao qual simplesmente reagimos. Mas, na verdade, produzimos muita coisa: através dos nossos sentidos, que são profundamente humanos, e através da cultura. Interessei-me pela ideia de que “alucinamos” permanentemente e de que, quando concordamos acerca dessas construções, lhes chamamos “realidade”. Não se trata de dizer que tudo é falso, mas de recordar que a nossa experiência do mundo é uma montagem, simultaneamente biológica e cultural. O filme trabalha com essa ideia: uma montagem de sensações, de temporalidades, de olhares.

O *ginkgo biloba* é uma árvore muito antiga, sendo até conhecida como um “fóssil vivo”. Foi por essa razão que a escolheu?

Essa qualidade de “fóssil vivo” torna-a uma árvore ideal para um filme que decorre, em parte, num jardim botânico, onde as plantas estão presentes por nossa causa, e não porque esse seja o seu meio natural. Como é dito no filme, são almas solitárias. A solidão atravessa *A Amiga Silenciosa*. Há a paz que ela pode proporcionar, mas também o desejo de comunicar, de compreender, ou simplesmente de roçar a vida do outro. Os três protagonistas humanos, cada um à sua maneira, ocupam também uma posição marginal. Não se integram verdadeiramente num sistema. Esta situação gera isolamento, mas abre igualmente uma forma de liberdade: uma liberdade do olhar, uma liberdade dos olhos.

O filme está ancorado num jardim botânico, e temos a sensação de que esse lugar “sustenta” as três épocas. Porquê ter escolhido esse cenário comum?

Agradava-me a ideia de um jardim botânico como um teatro discreto: um lugar onde os seres vegetais são deslocados, reunidos, observados e classificados pelos humanos. É um espaço profundamente marcado pela nossa presença e, no entanto, são vidas não humanas que aí dominam pela sua duração, pelo seu ritmo, pela sua indiferença aos nossos dramas. A árvore é uma testemunha, mas o jardim funciona quase como uma câmara de eco: cada geração projecta nele algo diferente, com os seus conhecimentos, os seus pontos cegos e os seus desejos.

As três narrativas humanas estão ligadas pela mesma atitude: procurar o seu caminho, manter-se independente, seguir uma curiosidade pessoal. É esse o fio condutor?

Sim, essa atitude é central. Vejamos Hannes. É um jovem tímido, lê Goethe, Rilke. Tenta definir-se, preservar a sua independência e até não ser inconformista “como é suposto”. Nos anos 70, o inconformismo tinha-se tornado uma norma: para se estar em conformidade, era preciso ser inconformista. Acaba por encontrar outro caminho. O amor e a arte abrem-no à atenção, à sensualidade. Descobre um gerânio, uma planta que provavelmente teria ignorado antes. E, porque está apaixonado, descobre nela um ser complexo. O amor torna-nos atentos. Para Grete, quando é atacada durante o exame, a violência desse momento revela a dificuldade de sobreviver num universo dominado pelos homens. Poderia tornar-se militante, definir-se pela oposição, mas escolhe outra coisa, que considero mais livre: seguir a sua curiosidade. Aborda as plantas através da fotografia e descobre nelas estruturas de uma beleza inesperada. Tenho muito respeito pelos militantes e pelos activistas. Mas, para mim, agir apenas contra seria sufocante. Procuro preservar a minha independência seguindo a minha curiosidade, quer ela seja reconhecida ou não. É isso que as personagens fazem. Tony também segue a sua curiosidade e aceita ser principiante. Como qualquer verdadeiro cientista, não sabe de antemão aonde a experiência o conduzirá.

O filme coloca a questão da “realidade do outro”, quer se trate de uma planta, de um animal ou de outro ser humano. Podemos verdadeiramente ter acesso a ela?

Um texto que foi importante para mim é o ensaio de Thomas Nagel, *Como É Que É Ser Um Morcego?* (1974). Nele, explica que as nossas experiências são demasiado diferentes para podermos imaginar plenamente aquilo que outro ser vive. Nunca saberemos o que é ser um morcego. Mas isso não significa que essa experiência não exista. Esta ideia também se aplica às relações entre seres humanos. É por isso que os bebés estão presentes no filme. Permitem uma abertura à alteridade em geral. Trata-se de aceitar que o nosso

conhecimento do outro permanece sempre parcial. Esta questão já estava no centro de *A História da Minha Mulher* (2021), um filme que poderíamos descrever como sendo de inspiração budista. Um homem tenta sinceramente compreender uma pessoa muito diferente dele. E, no fim, aceita que não há problema se essa compreensão permanecer incompleta. Não temos de dominar tudo. O segredo do outro é o próprio outro.

O filme destaca frequentemente a comunicação não-verbal, as diferentes línguas e a dificuldade das palavras. Porquê esta ênfase?

A linguagem verbal tem os seus limites. As personagens falam línguas diferentes ou não conseguem dizer tudo. O filme coloca deliberadamente a ênfase em formas de comunicação às quais prestamos pouca atenção, como um aperto de mão. Quando as palavras desaparecem, estes sinais tornam-se muito mais visíveis. O tradutor automático é imperfeito, mas permite, ainda assim, estabelecer uma ligação. Como acontece com todas as ferramentas, tudo depende da utilização que delas fazemos. E, no filme, alguns momentos importantes acontecem sem palavras: através da presença, do olhar, da distância.

O segmento contemporâneo apresenta a tecnologia sob uma perspectiva invulgarmente positiva: aplicação de tradução, inteligência artificial útil à investigação. Como pensar esta utilização?

Para a medicina e para a ciência, a inteligência artificial pode ser muito útil. Como acontece com qualquer ferramenta, tudo depende da intenção que orienta a sua utilização. As ferramentas não pensam por nós: prolongam os nossos gestos, amplificam as nossas escolhas. No filme, a aplicação é imperfeita, mas abre, ainda assim, uma passagem. E essa passagem é tanto mais comovente quanto surge num período de isolamento, em que faltam as palavras, em que os gestos se tornam essenciais. Para mim, 2020 não é um

simples cenário, mas uma experiência colectiva à escala global, um período em que a nossa relação com o real se alterou bruscamente. Fomos obrigados a reinventar enquadramentos muito simples da vida quotidiana, da ligação, da presença. Isso ia ao encontro do movimento do filme, que consiste em mostrar como aquilo que consideramos evidente muda, por vezes muito rapidamente.

Desliza de uma época para outra com grande fluidez. Como foi elaborada esta estrutura durante a escrita e, depois, na montagem?

Desde a escrita, parecia-me importante dar a sentir que tipo de filme seria. Incluí descrições sensoriais invulgares: cheiros, sensações corporais. A ideia era traduzi-las depois através do som e da imagem. As três histórias foram escritas separadamente, porque não queria estabelecer ligações dramáticas directas entre as personagens. A ligação situa-se noutra lugar, entre elas e as plantas, e sobretudo a árvore. Era também necessário ter em conta as expectativas naturais do espectador, que procura espontaneamente uma narrativa clássica. Na montagem, fiz questão de preservar uma grande liberdade, uma fluidez quase musical. Cada alteração num ponto modificava o equilíbrio do conjunto. Foi um trabalho orgânico e, assim que se mexe numa nota, toda a partitura se reajusta.

Cada época possui uma linguagem visual distinta. Como foram escolhidos os formatos?

Os suportes não foram escolhidos para dizer que era assim que se filmava em determinada época, mas pela sua capacidade de abrir uma determinada qualidade de percepção. Para 1908, o preto e branco e a textura dos 35 mm permitiam revelar as estruturas, sem procurar um efeito nostálgico. O trabalho do fotógrafo Karl Blossfeldt foi muito inspirador. Fazia retratos de plantas muito simples perante os quais, de repente, nos perguntamos o que estamos a ver. Parece um ser vindo de outro lugar, apesar de ter estado sempre

ali, diante dos nossos olhos. Os anos 70 são mais impressionistas, mais sensuais. Os 16 mm, com os seus contornos mais suaves e as suas cores intensas, correspondiam bem a esse espírito, muito atento ao corpo, às sensações, à experiência. Para a época contemporânea, o digital permite entrar no domínio microscópico. A sua nitidez pode, por vezes, ser alienante, mas dá acesso ao que se esconde sob a superfície, nomeadamente quando exploramos as raízes. Não acredito numa hierarquia entre a película e o digital: cada formato possui a sua própria força expressiva.

Mostra numerosos dispositivos científicos, sensores eléctricos e visualizações de dados cerebrais. Que parte se baseia em trabalhos reais e que parte pertence à imaginação?

Interesso-me por estas questões há muito tempo. A comunicação das plantas acompanha-me desde a adolescência, e a neurologia dos bebés há muitos anos. Não são temas que tenha descoberto durante a preparação do filme, mas curiosidades antigas, alimentadas por leituras, observações e uma atenção constante à investigação científica. Não tenho formação científica no sentido académico e nunca procurei colocar-me numa posição de especialista. O que me impressionou, ao acompanhar estas áreas, foi o facto de muitos investigadores atravessarem primeiro uma fase de resistência. Se, inicialmente, os seus resultados são considerados estranhos, se chegam mesmo a ser recusados e ridicularizados, alguns anos mais tarde tornam-se evidências, conhecimentos amplamente aceites. Esta dinâmica – frágil, mutável – fazia eco no filme. Os dispositivos que filmei inspiram-se em tecnologias existentes, nomeadamente nas que transformam sinais em dados legíveis. Hoje, a visualização de dados é uma questão essencial: como tornar visível uma informação para podermos interpretá-la? No filme, imaginámos uma transposição destas lógicas para o mundo vegetal, mas preferimos recorrer a meios cinematográficos simples, em vez de imitar o carácter espectacular dos grandes documentários sobre a vida selvagem. Existem hoje imagens extraordinárias da natureza, mas eu queria permanecer num estado mais sensível, menos demonstrativo. Algumas imagens são inventadas, mas assentam em práticas de investigação reais. É também

necessário aceitar uma certa dose de fantasia: a ciência avança muitas vezes a partir de hipóteses que parecem estranhas antes de se tornarem evidentes.

A experiência com o gerânio parece inspirar-se na realizada por Cleve Backster, o antigo agente da CIA que, nos anos 60, ligou os eléctrodos do seu detector de mentiras às folhas da sua dracena. O filme inscreve-se numa história de experiências conhecidas?

Conheço estas experiências desde a adolescência. No filme, utilizamos o mesmo detector que Backster, mas recorremos a um especialista que desenvolve há décadas sensores mais adequados. Isto é importante, porque colocar um sensor numa planta pode provocar stress e perturbar aquilo que julgamos estar a medir. Os dispositivos mais recentes procuram precisamente reduzir esse efeito, para não se confundir uma reacção de stress com outra coisa. O filme não pretende dar uma aula, mas é alimentado por esta história da investigação e pelos seus limites.

O som desempenha um papel determinante: estabelece o estado do filme, torna perceptível o invisível, liga as épocas. Como foi concebido?

O trabalho sonoro foi fundamental. Com a equipa, inventámos muita coisa, nomeadamente sons destinados a sugerir fenómenos invisíveis, como a actividade das raízes. O início do filme assenta quase inteiramente no som, de modo a estabelecer o estado perceptivo do espectador. Os primeiros minutos influenciam profundamente a forma como recebemos o que se segue. Há nisso algo de muito arcaico: quando entramos num lugar, procuramos imediatamente perceber se estamos em segurança. Num filme, o som e o ritmo participam directamente nessa sensação. Depois, cada época possui as suas nuances: insectos, pássaros, respirações. Por vezes,

uma variação quase imperceptível basta para transformar a percepção de uma cena. O som torna-se uma ligação discreta, quase uma música secreta, entre os seres e entre os tempos.

O episódio de 2020 assenta numa personagem muito interior. Por que razão confiou este papel a Tony Leung e como o dirigiu?

Tony Leung tem uma presença particular, muito poderosa. Via nele uma grande riqueza interior, uma forma de reserva que correspondia à personagem. Mas o que me interessava era uma reserva aberta, não um fechamento. Este papel foi escrito para ele porque é capaz de sustentar um filme através dos silêncios, mantendo-se intensamente vivo. Propus-lhe muito cedo um gesto simples, quase radical: adoptar uma aparência despojada – a cabeça rapada – como uma presença sem máscara. Aceitou com grande liberdade e preparou-se com muita seriedade: leituras sobre o desenvolvimento cognitivo precoce, conversas com investigadores e até um trabalho muito minucioso sobre a voz. Esta preparação exigiu vários meses, para que pudesse entrar verdadeiramente nesse estado e encontrar a forma certa de permanecer em silêncio sem se tornar opaco. No plateau, é um actor de um rigor raro, muito respeitador das equipas e profundamente empenhado no espírito do filme.

Para além de Tony Leung, como foram escolhidos os outros actores?

Para Grete, pensei em Luna Wedler, com quem tinha trabalhado em *A História da Minha Mulher* e que é capaz de transmitir, ao mesmo tempo, uma grande determinação intelectual e uma fragilidade muito subtil. Para Hannes, a escolha foi longa e delicada, pois era necessária essa combinação precisa de timidez, força e juventude, que acabei por encontrar em Enzo Brumm. Mesmo para os papéis mais breves, ou para aqueles que surgem à distância, eram necessárias presenças marcantes. Neste filme, muita coisa se joga no não

verbal, na atenção, em tensões muito pequenas. Cada intérprete tinha de compreender que a energia do filme não assenta numa narrativa clássica, mas numa experiência de percepção.

Volta a trabalhar com Léa Seydoux, que surge no filme, mas à distância. O que representa a sua presença em *A Amiga Silenciosa*?

Para fazer contraponto a Tony, precisávamos de alguém com uma presença inegável, com um carisma à altura do dele. E, como ela só aparece num ecrã de computador, era necessário que isso se fizesse sentir através do ecrã. Léa interpreta Alice, uma figura que revela outra forma de estar no mundo – uma sensibilidade simultaneamente atenta e misteriosa, que se harmoniza profundamente com o espírito do filme. Léa possui essa capacidade única de estar plenamente presente e, ao mesmo tempo, conservar uma forma de interioridade. Embora não seja um papel espectacular, exige uma grande precisão na escuta, na forma como uma pessoa pode relacionar-se com os outros e com aquilo que a rodeia, sem impor uma verdade. Léa nunca procura preencher o espaço através de uma representação, mas habitar cada instante com uma capacidade de escuta muito rara.

O filme termina com um momento muito físico, quase orgânico, que diz directamente respeito à árvore. Como concebeu esta cena final?

O final do filme tinha de ser muito concreto, muito corpóreo. Não se tratava de uma metáfora abstracta, mas de um acontecimento do mundo vivo. A árvore atravessa o filme como um ser silencioso, observador, mas também como um corpo submetido aos seus próprios ritmos, à sua própria temporalidade. Queria que o filme terminasse com um momento de viragem, algo que pertencesse à experiência, e não à explicação. É um momento simultaneamente muito simples e muito estranho, quase desajeitado, porque põe em contacto temporalidades radicalmente diferentes. Para mim, era importante que esta cena não fosse nem solene nem demonstrativa.

Devia permanecer ligeiramente desfasada, por vezes quase burlesca, embora profundamente séria. Recorda-nos que o mundo vivo não funciona segundo as nossas categorias, nem ao nosso ritmo. E que existem acontecimentos fundamentais que se produzem independentemente do nosso olhar, da nossa compreensão ou do nosso desejo de controlo.

No fim de contas, o filme não transmite uma mensagem ecológica frontal, mas parece propor uma mudança de perspectiva.

O humor e o sorriso são muito importantes para mim, porque funcionam como atalhos. Hoje em dia, o diálogo tornou-se muito rígido, muito conflituoso, e parte-se frequentemente do princípio de que o outro é necessariamente um idiota ou está errado. A minha intenção era simplesmente mostrar que existem outras formas de habitar o mundo. Talvez isso possa ajudar-nos a ser mais receptivos ao outro, humano ou não humano. No fundo, o desejo de realizar um filme que levasse as plantas a sério vem de longe. Karl Baumgartner, o produtor a quem dedico o filme e de quem gostava muito, disse-me um dia: “Porque não haveríamos de fazer um filme sobre as plantas?” A sua proposta foi uma das centelhas iniciais, embora o filme tenha acabado por assumir outra forma. Há, em *A Amiga Silenciosa*, muito amor pelos seres humanos e pela equipa que o fez.

Biografia da realizadora

Uma figura incontornável do cinema húngaro contemporâneo, Ildikó Enyedi afirmou-se como uma das cineastas mais importantes no panorama internacional, selecionada e premiada nos mais importantes festivais de cinema: Cannes, Veneza, Locarno e Berlim, onde venceu o Urso de Ouro. Nascida em Budapeste em 1955, estudou Cinema e Economia, e começou o seu percurso na montagem de cenários no grupo artístico “Indigo”. Trabalhou no Estúdio Béla Balázs, o único estúdio de cinema independente na Europa de Leste antes de 1989. Foi artista visual e conceptual e realizou várias curtas e médias-metragens, concluindo, em 1989, a longa *O Meu Século XX*, que a lançaria internacionalmente. O filme estreou-se no Festival de Cannes, onde venceu a Caméra d’Or, prémio que distingue a melhor primeira obra. É considerado um dos melhores filmes húngaros de sempre. Cinco anos depois, estreou-se na Competição Oficial do Festival de Veneza com *Büvös vadász*, onde, em 1997, apresentaria também *Tamás és Juli*. No final da década de 1990, estreou na Competição Oficial do Festival de Locarno, *Simon mágus*, que viria a receber uma menção honrosa do prémio Dom Quixote. Já em 2003, a sua curta-metragem *Europe* integrou o filme colectivo *Európából Európába*, realizado como comemoração da adesão da Hungria à União Europeia, no qual também participaram István Szabó, Miklós Jancsó e Benedek Fliegauf. Em 2012, foi convidada pela HBO Europe para realizar *Terápia*, uma adaptação húngara da série norte-americana *In Treatment*. Viria a realizar 39 episódios desta série, durante cinco anos e três temporadas e descreveu a experiência como regeneradora, após vários anos de projectos que nunca se chegaram a concretizar. Depois de longos anos dedicados ao ensino do cinema, em 2017, protagonizou um regresso fulgurante à realização de longas-metragens com *Corpo e Alma*, que se estreou no Festival de Berlim, onde venceu o Urso de Ouro para Melhor Filme, bem como o Prémio FIPRESCI, da Federação Internacional de Críticos de Cinema, e o Prémio do Júri Ecuménico, tendo ainda sido nomeado para o Óscar de Melhor Filme Estrangeiro. A partir daí a sua produção passa a ser mais regular. *A História da Minha Mulher*, o seu primeiro trabalho a partir de uma obra da Literatura, no caso, o romance homónimo de Milán Füst, considerado o melhor romance húngaro do século XX, foi selecionado para a Competição de Cannes em 2021, e o seu filme mais recente, *A Amiga Silenciosa*, um dos grandes filmes de 2025, estreou-se na Competição do Festival de Veneza, onde, para além do prémio FIPRESCI da Crítica Internacional, arrecadou o Prémio Marcello Mastroianni para Melhor Actor Emergente, atribuído a Luna Wedler.

CONTACTOS

Distribuição Leopardo Filmes

Manuela Mina

Gonçalo Mata

manuelam@leopardofilmes.com

+ 351 213 255 822

Imprensa Leopardo Filmes

Nuno Gaio Silva

press@leopardofilmes.com

+ 351 213 255 810

www.leopardofilmes.com

Leopardo Filmes

Travessa das Pedras Negras, 1 – 5º andar

1100-404 Lisboa Portugal







