



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS
DA INFORMAÇÃO**

MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATográfICOS

A REPRESENTAÇÃO DO LUTO EM O QUARTO DO FILHO DE NANNI MORETTI

Dissertação apresentada a provas públicas para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Cinematográficos, orientada por Professor^(a) Doutora Inês Gil

Giulliano da Silva Dierchx - nº 21903114

2024

www.ulusofona.pt

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS
DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

A REPRESENTAÇÃO DO LUTO EM O QUARTO DO FILHO DE NANNI MORETTI

VERSÃO FINAL

Dissertação defendida em provas públicas na
Universidade Lusófona, Centro Universitário de Lisboa no dia
18/07/2024, perante o júri, nomeado pelo Despacho de
Nomeação n.º: 898/2024, de 04 de julho de 2024, com a seguinte
composição:

Presidente: Prof. Doutor António Afonso Costa

Arguente: Prof. Doutor João Paulo Costa Braz
(Universidade Lusófona - CUL)

Orientador: Prof.^(a) Doutora Inês Godinho Mendes
Viveiros Gil

Giulliano da Silva Dierchx - n.º 21903114

2024

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese aos meus pais Fabiani e Luiz Fernando Dierchx e para meu irmão Giordano Dierchx. Também gostaria de dedicar para meus avós Maria Teresa Madalena da Silva e Ari Fernando Dierchx que partiram ao longo desta jornada deixando apenas a saudade.

AGRADECIMENTOS

Em 2019 renunciei ao meu emprego e me despedi de minha família para me aventurar do outro lado do Atlântico e continuar meus estudos. Foram anos de preparo até embarcar em um avião com destino a Lisboa, porém não existe preparo e organização o suficiente para o que estava por vir. A pandemia do Covid-19 abalou ao mundo e aos meus planos e com muitas dores, frustrações e tristezas em diversos momentos cogitei desistir. Não fosse o suporte da minha família e amigos em outro continente, assim como as pessoas que conheci por aqui, hoje não estaria a escrever estas palavras.

Do fundo do meu coração gostaria de agradecer aos meus pais Fabiani e Luiz Dierchx, ao meu irmão Giordano Dierchx. À minha companheira Mayara Angel que esteve ao meu lado nos momentos mais difíceis. Aos meus colegas de classe e professores. Aos amigos que fiz nos últimos anos, em especial a Fellipe Barcellos, Filipe Doranti e Thiago Maceno. Agradeço também à minha orientadora Professora Doutora Inês Gil que me ajudou a organizar as ideias e me guiou ao longo desta pesquisa.

A todos o meu mais sincero obrigado.

RESUMO

Este trabalho investiga a representação do luto no filme *O Quarto do Filho* de Nanni Moretti. Para poder analisar o filme e compreender como o realizador faz esta representação, é feita uma extensa pesquisa que pode ser dividida em três partes: o realizador, o luto, e a representação do luto.

Em primeiro lugar, o trabalho constitui uma pesquisa sobre o autor Nanni Moretti, onde se discute sua filmografia, as temáticas que costuma trabalhar, e a estética que utiliza em seus filmes. No segundo momento, o trabalho se propõe a buscar um entendimento sobre o que é o luto, analisando e compreendendo as ideias de Freud, Kübler-Ross e J. William Worden sobre o assunto. E por último, a pesquisa foca em investigar a representação do luto no cinema através das ideias de Richard Armstrong que acredita que o filme sobre o luto pode ser considerado um gênero cinematográfico por apresentarem estéticas semelhantes entre si.

Com esta base teórica em mente é possível analisar e compreender como Nanni Moretti utiliza a linguagem cinematográfica para representar o luto em seu filme.

Palavras-chave: Cinema, Linguagem cinematográfica, Nanni Moretti, *O Quarto do Filho*, Representação do luto

ABSTRACT

This work investigates the representation of mourning in the film "The Son's Room" by Nanni Moretti. In order to analyze the film and comprehend how the director approaches this representation, an extensive research is conducted, which can be divided into three parts: the director, mourning, and the cinematic representation of mourning.

Firstly, the study constitutes research on the author Nanni Moretti, delving into his filmography, the themes he commonly explores, and the aesthetics employed in his films. Secondly, the work aims to gain an understanding of what mourning entails by analyzing and comprehending the ideas of Freud, Kübler-Ross, and J. William Worden on the subject. Lastly, the research focuses on investigating the cinematic representation of mourning, drawing on the ideas of Richard Armstrong, who believes that films about mourning can be considered a cinematic genre due to their shared aesthetics.

With this theoretical foundation in mind, it becomes possible to analyze and comprehend how Nanni Moretti utilizes cinematic language to represent mourning in his film.

Keywords: Cinema, Cinematic language, Nanni Moretti, The Son's Room, Representation of grief

ÍNDICE

1.	INTRODUÇÃO.....	9
2.	NANNI MORETTI	13
2.1.	O DISCURSO POLÍTICO	16
2.2.	A REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA	23
2.3.	A ESTÉTICA DE NANNI MORETTI	31
3.	O LUTO.....	37
3.1.	LUTO E MELANCOLIA.....	37
3.2.	MODELO KÜBLER-ROSS.....	39
3.3.	CATEGORIZAÇÃO DE J. WILLIAM WORDEN	43
4.	A REPRESENTAÇÃO DO LUTO	47
4.1.	NO CINEMA.....	51
4.2.	CARACTERÍSTICAS DOS FILMES SOBRE LUTO	56
5.	O QUARTO DO FILHO	63
5.1.	PARTE I – A FAMÍLIA SERMONTI	64
5.2.	PARTE II – O LUTO	75
5.3.	PARTE III – A RECONCILIAÇÃO	90
6.	CONCLUSÃO.....	100
7.	BIBLIOGRAFIA	105
8.	FILMOGRAFIA.....	107

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Andrea desfocado ao fundo.....	71
Figura 2 – Plano da família reunida em apenas um quadro.....	73
Figura 3 – Plano médio em que se quebra o plano sequência	73
Figura 4 – Inversão da câmera com Giovanni ao fundo.....	74
Figura 5 – Última composição de quadro da primeira parte com todos reunidos	75
Figura 6 – Plano da família ao receber a notícia da morte de Andrea.....	78
Figura 7 – Contraplano, Moretti busca ressaltar as feições de todas as personagens.....	79
Figura 8 – Plano detalhe ruidoso da solda.....	81
Figura 9 – Plano detalhe do fechamento do caixão	82
Figura 10 – Giovanni perturbado, ainda a escutar os ruídos dos planos anteriores	82
Figura 11 – Giovanni a assistir um filme caseiro de Andrea.....	86
Figura 12 – Primeiro plano da Daydream Sequence	86
Figura 13 – Irene chora no provador	93
Figura 14 – Último plano do filme com a câmera a se distanciar da família	100

1. INTRODUÇÃO

O interesse sobre o filme *O Quarto do Filho* (*La Stanza Del Figlio*) de Nanni Moretti surgiu a partir de um momento particular da minha vida. O mundo já estava no seu segundo ano de pandemia, quando aconteceu a morte de um parente (meu avô) por covid. Vacinas haviam começado a ser distribuídas há pouco mais de dois meses e o futuro ainda estava incerto. O inverno europeu ajudou a elevar o número de casos e as restrições rigorosas foram colocadas em prática novamente. Longe do Brasil, longe da família, desempregado e por conta do fechamento dos aeroportos, sem nenhuma possibilidade de retorno, tive a necessidade de aprender como lidar com a minha própria dor. Após encontrar muitas dificuldades em compreender o momento que vivia, e ler autores como Roland Barthes e Chimamanda Ngozi Adichie que refletem sobre o assunto, surgiu o interesse sobre o luto e a sua representação no cinema.

A morte e a dor da perda são questões presentes na vida de todos. Por conta dessa presença, existem diversas representações do tema nas mais variadas formas de arte. E no cinema não é diferente, seja em grandes obras industriais de Hollywood como o recente *Black Panther: Wakanda Forever* (2022), de Ryan Coogler, ou em filmes mais autorais e por vezes mais intimistas, como *Cria Cuervos* (1976), de Carlos Saura. A ideia inicial era perceber como os realizadores trabalham o luto, algo tão pessoal, em suas obras, para que pudesse servir de referência.

Entretanto, um realizador despertou mais curiosidade, Nanni Moretti, que em um intervalo de catorze anos lançou dois filmes com a mesma temática, *O Quarto do Filho* (2001) e *Mia Madre* (2015). O primeiro, uma história original, foi produzido a partir de um interesse do realizador em interpretar um psicanalista que tem dificuldade em atender os seus pacientes após a morte do filho. *Mia Madre* é um filme mais íntimo onde o realizador ficcionaliza a morte de sua mãe, fato que ocorre durante as filmagens de *Habemus Papam*.

Estes dois filmes levantaram a questão que é a problemática aqui colocada: Como Nanni Moretti representa o luto em seus filmes? O que torna o filme *O Quarto do Filho* (*La Stanza Del Figlio*), sobre uma família que perde seu primogênito, foco dessa observação. Este filme busca uma representação mais fidedigna do que é o luto e seus efeitos nas pessoas, evitando se utilizar de metáforas ou simbolismos em sua construção. Por isso, a pesquisa visa

se aprofundar e dissecar a obra, tanto de forma teórica quanto com o olhar da minha experiência profissional como montador e meu luto, buscando compreender as escolhas estéticas do realizador e seus efeitos dramáticos.

Diversos tipos de construções e visões de diferentes épocas surgiram ao assistir aos longas-metragens sobre o tema, como *My Reputation* (1946) com Barbara Stanwyck e realizado por Curtis Bernhardt com a linguagem clássica da chamada era de ouro do cinema americano. Ou ainda a introdução do luto através daquele que morre, como no filme *A Ghost Story* (2017) de David Lowery, onde a personagem principal é um fantasma que tenta lidar com o fato de não poder estar mais com a sua esposa. Fora do cinema americano, Hector Babenco refletiu sobre a sua própria mortalidade em seu último filme antes de falecer, *Meu Amigo Hindu* (2015), enquanto Sérgio Rezende, em *Zuzu Angel* (2006), baseou-se na história verídica de uma estilista que perde o filho, um ativista político, durante a ditadura militar no Brasil.

Os filmes sobre luto, no geral, são do gênero drama e possuem um tom mais melancólico, para citar de exemplo o próprio Moretti, fiquemos aqui com seus dois filmes sobre o tema, o que irá ser analisado e *Mia Madre*. A montagem desses filmes, por exemplo, apresenta uma ênfase nas emoções das personagens e suas situações vividas, aparentando ter uma alteração de ritmo conforme cada momento e sentimento na obra. A princípio, o ritmo tende a ficar mais lento em momentos de tristeza com a intenção de focar nas imagens o sentimento das personagens. Outra possível observação é referente aos planos utilizados na montagem, a dor do luto parece ser abordada de duas formas: em planos abertos, onde a personagem está isolada e solitária, e em planos fechados que focam nas expressões do rosto. O uso da técnica de *flashback* também aparece de forma recorrente em longas com esta temática, normalmente, para trazer lembranças da personagem para o público.

É provável que Moretti se utilize de ideias semelhantes para montar seu filme. A linguagem mais perceptível é o uso do *flashback* pois seus filmes se utilizam deste recurso. O uso dessa técnica pode ser malvisto, porque muitas vezes é utilizado para justificar acontecimentos, ou seja, para esconder algum tipo de falha que possa haver no guião, o que não mostra ser o caso. O que é interessante nos filmes de Moretti é que a utilização deste recurso se mistura com o onírico, composto pela lembrança e pelo desejo das personagens. Em *Mia Madre*, o *flashback* se assemelha à função de uma simples memória, com o intuito de ajudar a personagem a confrontar seu passado em seu processo de luto, como quando a personagem está a arrumar o apartamento de sua mãe. Já em *O Quarto do Filho* o uso dá a ideia de perturbação

e certa culpa sobre a personagem, como a recordação do telefonema de um paciente no dia da morte de seu filho.

Em relação ao ritmo dos filmes, também mudam conforme o andamento da narrativa. O Quarto do Filho parece apresentar um ritmo mais dinâmico em seu começo, e mais lento após a morte do filho até a sua última parte. Quanto a decupagem, utiliza das técnicas dos planos abertos e fechados referidas anteriormente.

A partir destas hipóteses sobre a representação do luto nos filmes de Nanni Moretti, o ponto de partida para o estado da arte, e uma introdução teórica para esta tese, será dividido em 3 três partes: Identificar e compreender o autor Nanni Moretti e sua obra, verificar e perceber o que a psicologia e psicanálise possuem de entendimento sobre o luto, e adquirir conhecimento sobre a representação do luto nas artes, com o foco na cinematografia. Após a construção e compreensão da base teórica com estes temas citados, a pesquisa irá consistir na análise da obra audiovisual *O Quarto do Filho*, de Nanni Moretti, buscando aspectos semelhantes e divergentes entre a pesquisa e seu filme. Este exame permite dissecar minuciosamente os detalhes da composição empregada por Moretti, como planos utilizados, tempo de cada cena e o ritmo que a obra possui. Para isso é necessário quebrar a estrutura da história e analisá-la em partes.

Para se realizar esta quebra de estrutura é necessário utilizar a metodologia descritiva para levantar os dados que são utilizados nos filmes e indispensáveis para a tese, são eles: os planos, sua junção em sequências, a estrutura das cenas. Ao saber os tempos e ter uma descrição meticulosa de cada cena pode-se ponderar os intuitos do realizador. Como complemento a este relatório, será utilizado a metodologia de análise visual dos planos e suas respectivas sequências. A compreensão dos dados será fundamental para se perceber o porquê das escolhas estéticas nas composições de imagem/montagem que foram selecionadas para a obra. Com estes métodos é possível fazer uma identificação das intenções da linguagem cinematográfica e compreender como as imagens e os seus tempos de contemplação funcionam para trazer as emoções desejadas. Deste modo, pode-se deduzir qual era a pretensão de Moretti com os planos e ritmos utilizados no filme e quais são os efeitos dramáticos almejados a serem levados ao espectador, e talvez saber se é eficaz.

A pesquisa feita sobre o realizador e as suas obras, assim como sobre o luto no cinema, mostram um caráter voltado para outras áreas fora dos estudos cinematográficos. Muitos dos estudos realizados sobre o luto e cinema parecem ser análises das representações em busca de aspectos antropológicos ou sociológicos. Estudos feitos sobre a filmografia de Nanni Moretti,

que apresentam muitos aspectos biográficos, giram em torno da construção de suas personagens, mas são feitos por pesquisadores da psicologia, e não do cinema. Pesquisadores da área do audiovisual preferem tratar sobre os aspectos políticos das obras do realizador.

A tese foca exclusivamente nos estudos do cinema. Questões ligadas aos estudos da psicologia, sociologia ou antropologia, citados acima, excluindo os que serão trazidos sobre o luto, assim como o caráter político de suas obras estão descartadas exceto tenham uma grande importância e sejam meramente pontuais.

Como dito anteriormente, as pesquisas tratando o luto no cinema e a filmografia de Nanni Moretti, apresentam-se sempre voltadas para estudos fora da área do audiovisual. A ideia é trazer um olhar mais profundo sobre como as técnicas influenciaram a representação do luto na obra escolhida para esta tese. Ela acrescentará um outro tipo de visão sobre o assunto, para que no futuro sirva de complemento ou referência para trabalhos que possam surgir sobre o realizador, suas obras ou sobre a temática do luto.

Em um estudo prévio sobre as temáticas a serem aqui tratadas é possível observar algumas carências. Algumas das principais existentes nos estudos revisados são: 1) O idioma, 2) Uma discussão maior de Nanni Moretti como autor e sua filmografia, 3) O olhar técnico. O trabalho não poderá preencher essas lacunas em sua totalidade, mas pode contribuir para somar ou levantar mais questões para futuras discussões sobre o assunto.

Referente ao idioma, Nanni Moretti é um realizador da Itália, muitas das pesquisas e dos estudos sobre a sua obra foram feitas em seu país natal, logo, estão em italiano. Depois temos trabalhos em inglês, e poucos em português (Os utilizados neste texto foram apenas em língua inglesa), isto torna a pesquisa limitada para acadêmicos sem conhecimentos desses idiomas e pouco difundida na comunidade científica internacional. Isto afeta diretamente os outros tópicos mencionados.

Sobre uma discussão maior de Moretti como autor e sua filmografia, muito do que é levantado advém do fato dos trabalhos do realizador serem autobiográficos, algo que também será tratado na tese, além do olhar voltado para a psicologia como já comentado anteriormente. As análises são feitas a partir dos seus primeiros filmes, sendo o mais ressaltado pelos autores o filme *Caro Diário. O Quarto do Filho*, apesar de ter conquistado a palma de ouro em Cannes e ser um de seus filmes mais famosos, não possui muitas reflexões sobre sua estética ou técnicas cinematográficas.

Quanto ao olhar técnico, tende a existir um distanciamento entre a teoria e a prática na análise de obras cinematográficas. São poucos os profissionais do audiovisual que se aventuram em escrever sobre outras obras e autores, o trabalho de pesquisa fica por conta de teóricos. Quando se trata de montagem, por exemplo, a bibliografia fica em forma de manuais e dicas para se tornar um montador, como no livro *Num Piscar de Olhos* de Walter Murch, ou reflexões sobre o cinema e a própria obra como no livro *Esculpir o Tempo* de Andrei Tarkovski. Tendo isto em vista, o objetivo será conciliar as experiências profissionais e a pesquisa científica para compor a análise da obra. Com foco nessas carências, a intenção para esta tese é poder contribuir como referência sobre estética para estudos cinematográficos futuros.

É importante ressaltar que o texto final não almeja definir uma estética para a representação do luto, ou algum tipo de verdade sobre a filmografia de Moretti, mas sim compreender as escolhas e técnicas utilizadas pelo realizador.

2. NANNI MORETTI

Nanni Moretti é um realizador, guionista, produtor e ator italiano que começou sua carreira no cinema nos anos 70 com o filme *Io Sono Un Autarchico*. Em seus quase cinquenta anos de carreira escreveu e realizou catorze longas metragens de ficção. Sua obra é diversificada nos gêneros cinematográficos, tendo realizado documentários, dramas, filmes policiais, mas o mais proeminente é a comédia. Moretti tem como principal característica em seus filmes a ironia e a crítica política e social da Itália contemporânea. Outra característica marcante é que sua obra é considerada autobiográfica. Quando perguntado sobre o que seu estilo de realização difere dos realizadores de filmes de comédia italiano do passado o realizador afirma sobre si:

“Às vezes, diretores não entendem muito bem o próprio trabalho. Não me sinto muito próximo desse tipo de cinema. Não quero entrar em uma discussão sobre os méritos dos filmes. Gosto de um tipo de comédia que subtrai. Meu tipo de comédia não exagera nas coisas. [...] Assim como meu estilo é diferente do que você encontra em uma tradição mais antiga da comédia italiana, também é a minha relação com o público. A diferença mais importante é esta - eu zombo do meu próprio meio porque acredito que, quando você zomba de si mesmo, tem mais direito de zombar dos outros.” (Moretti, 1995, p.14)¹

¹ Tradução da citação original: “Sometimes directors don't understand their own work very well. I don't feel very close to that type of cinema. I don't want to get into a discussion about the merits of films. I like a type of comedy that subtracts. My type of comedy doesn't overdo things. [...] Just as my style is different than the one

Suas obras servem de influência para a indústria cinematográfica da Itália contemporânea. Em seus filmes, procura introduzir temáticas que são muitas vezes complexas, como a política, através de uma busca por uma linguagem onde possa se comunicar da melhor maneira com o seu público. Essa procura por uma linguagem que possa ressonar com o espectador surte efeito, o tom leve da comédia e seus temas políticos sem a intenção de doutrinar o levaram a ter um grande reconhecimento internacional.²

Durante o começo dos anos 70, Moretti realizou alguns curtas-metragens e começou a buscar seu espaço fora da indústria italiana, através de cineclubes conseguiu exhibir seus projetos para o público, começando a sua carreira. Seus filmes possuem diversas temáticas, que muitas vezes se cruzam dentro da própria história, estes temas variados são: a política, autobiográficos, família, e de forma não tão proeminente, mas ainda sim dedicou histórias com este tema, a religião.

Michele Apicella, seu *alter ego*, está presente em cinco de seus seis primeiros filmes. *Io Sono Un Autarchico* (Eu Sou um Autárquico), seu primeiro longa, de 1976, conta a história de Michele, interpretado por Moretti, um jovem idealista que vive em Roma, trabalha em um teatro decadente enquanto tenta produzir seu primeiro filme de forma independente, além de se envolver em debates políticos e sociais com seus amigos.

Seu segundo filme estreou em 1978, chamado *Ecce Bombo*. Através de sua personagem Michele, Moretti conta a história do cotidiano de jovens universitários italianos nos anos 70, que lidam com o desemprego, relacionamentos, políticas e problemas sociais de sua época. Em 1981, lança o filme *Sogni d'Oro* (Sonhos de Ouro), em que Michele é um realizador com bloqueio criativo e dificuldades para terminar seu filme, fazendo uma crítica sobre a indústria do cinema italiano, assim como seus profissionais.

Bianca, de 1983, Apicella é um professor contratado para dar aulas em uma escola com uma metodologia peculiar, após o assassinato de sua vizinha, Michele conhece Bianca e começam um relacionamento. Este filme possui a temática mais diferente dos outros em que seu *alter ego* aparece, além do romance entre as personagens, Moretti segue o caminho dos filmes policiais, enquanto tenta descobrir quem é o assassino de sua vizinha.

you find in an older tradition of Italian comedy, so is my relationship with the public. The most important difference is this - I make fun of my own milieu because I think that, when you make fun of yourself, you have more of a right to make fun of others.” - Moretti, N. (1995). Comedy, Communism, and Pastry: An Interview with Nanni Moretti - Cinéaste, Vol. 21, No. 1/2. (Lee Ellickson, Richard Porton, entrevistadores)

² Ibid

O último filme em que Michele Apicella aparece é em *Palombella Rossa* de 1989. Neste longa Michele é um jogador de pólo-aquático e líder do PCI (Partido Comunista Italiano) que perde sua memória após um acidente de carro. Durante uma partida, a personagem, que está atormentada, tenta se lembrar de quem é através das pessoas a sua volta e de sua infância.

A partir dos anos 90, Moretti deixa a personagem de Michele e se dedica a 2 filmes autobiográficos: *Caro Diario* (Caro Diário), 1993, e *Aprile*, 1997. Estes dois filmes caminham entre um documentário e uma ficção. Como o próprio nome já diz, seu primeiro filme é um diário onde fala sobre sua vida, como por exemplo seu tratamento contra um cancro, assim como um retrato de uma Itália pós Guerra Fria. Seu filme seguinte é basicamente uma sequência de seu diário, onde Moretti mostra preocupações políticas com o futuro de seu país após o nascimento de seu primeiro filho.

Após estes dois filmes a temática família começa a aparecer de forma central em suas obras, como *La Stanza Del Figlio* (O Quarto do Filho), de 2001, e *Mia Madre* (Minha Mãe), de 2015. Em *Minha Mãe*, Moretti volta a falar de si como em *Caro Diário*, porém sem se utilizar do documentário para falar da época em que perde sua mãe. Margherita é uma realizadora que, enquanto trabalha para terminar seu filme, sobre a venda da indústria para americanos, tem que lidar com a doença de sua mãe que já está no fim de sua vida, e vemos novamente aqui Moretti abordar temas políticos. Enquanto em *O Quarto do Filho*, Moretti interpreta Giovanni, um psicanalista que, após perder seu filho em um acidente durante um mergulho, luta para conciliar sua vida pessoal e familiar, sua culpa e seu emprego.

Em 2021, o autor volta a temática da família com o longa *Tre Piani* (Três Andares). Neste filme a história gira em torno de três famílias em um prédio num bairro burguês em Roma ao longo de um período de dez anos. Este filme, diferente de todos os outros, não é uma ideia original do realizador e sim a adaptação do livro do autor israelense Eshkol Nevo.

Ainda no começo de sua carreira, em 1985, Moretti realiza o filme *La Messa È finita* (A Missa Acabou), onde interpreta um jovem padre que volta para Roma de seu celibato para ter uma vida pacífica, porém, encontra seus amigos e sua família depressivos e frustrados. Determinado a deixar Roma novamente, é convencido por seus pais a ficar para realizar um casamento entre seu amigo e sua noiva. Neste filme, o realizador trabalha os seus temas usuais trazendo para o debate a questão religiosa. Em 2011, volta a trazer a representação da religião com o seu filme *Habemus Papam*, uma história centralizada na relação entre um Papa recém-eleito com crises de ansiedade e seu terapeuta, interpretado pelo próprio Moretti.

No ano de 2006, em *Il Caimano* (O Crocodilo) o autor volta a tratar de política com uma história sobre um produtor que após problemas em seu filme, começa um novo projeto sobre um tema problemático e controverso na Itália, o primeiro-ministro e magnata dos meios de comunicação, Silvio Berlusconi. Enquanto sua vida pessoal desmorona com o seu divórcio e dívidas no banco, o produtor tenta dar sequência em seu trabalho pois é o que lhe resta. Seu último filme estreou no Festival de Cannes de 2023 *Il Sol Dell'Avvenire* (O Sol do Futuro), onde um realizador tenta equilibrar sua vida familiar e a produção de seu filme sobre o Partido Comunista Italiano.

Como é possível perceber, seus filmes não giram em torno de um único tema, e como dito anteriormente, estes diferentes temas se cruzam em todos os seus filmes. Agora que conhecemos um pouco sobre seus filmes através destas pequenas sinopses é possível analisarmos as diferentes temáticas trabalhadas pelo autor em suas obras e como elas são representadas.

2.1. O DISCURSO POLÍTICO

Após a Segunda Guerra Mundial, as preocupações sociais e políticas eram frequentemente tratadas no Cinema Italiano como uma forma de se opor à estética fascista que tomou conta dos filmes durante o regime autoritário que durou vinte anos. Realizadores como Luchino Visconti, Vittorio de Sica e Roberto Rossellini se opuseram à indústria cinematográfica e aos estúdios para mostrar uma Itália arrasada depois de anos de guerra. Este período é conhecido como o Neorrealismo Italiano. O movimento cinematográfico foi muito influente para a indústria de cinema italiana durante a Guerra Fria. A câmera é utilizada como uma ferramenta para a compreensão e a interpretação da sociedade e para a crítica de poderes estabelecidos.

São com estas influências que nos anos 70 Nanni Moretti começa a realizar seus primeiros filmes, onde leva para o público as frustrações da juventude italiana. Em todos os seus trabalhos são levantadas posições políticas de uma maneira ou de outra, seja através de críticas diretas ao poder, seja através das críticas ao redor da própria sociedade, o que faz do seu cinema um Cinema Político, como colocado abaixo.

“É evidente que o cinema de Moretti é político. Seus únicos filmes nos quais a política não é discutida abertamente são, até o momento, *Bianca* e *O Quarto do Filho*. Praticamente todas as suas encarnações cinematográficas fazem comentários politicamente abertos (e polêmicos), e muitos deles são ou foram politicamente ativos.” (Mazierska & Rascaroli, 2004, p.115)³

Apesar de nunca ter se filiado ao Partido Comunista Italiano, Moretti participou ativamente de grupos de esquerda, além de ser crítico a administração do partido. Seu passado de militância é presente em sua obra, principalmente nos seus primeiros filmes, onde se apresenta como um jovem que tem muitas dúvidas sobre o futuro e a partir do discurso político da esquerda italiana, com poucas perspectivas. Os autores Rosa Barotsi e Pierpaolo Antonello fazem a seguinte análise sobre o caráter político de seus filmes:

“A crítica de Moretti à esquerda é, na verdade, tanto política quanto estética, e foi provocada ou gerada pela necessidade de uma nova linguagem cinematográfica que pudesse ter alguma ressonância com o público contemporâneo, em vez de ser apenas uma crítica a uma agenda política que eventualmente promoveu a conformidade, o clichê ideológico, a repetição e a incapacidade de ler criticamente e efetivamente a realidade social.” (p.193)⁴

Nanni Moretti representa a esquerda burguesa de Roma como uma esquerda confusa e em crise. Esta confusão é representada no filme *Ecce Bombo* quando o grupo de amigos se encontram para fazerem autoanálises de suas vidas e discutem temas como festivais de rock e comunas. Muitas vezes trazendo suas próprias dúvidas sobre qual caminho seguir. Em um dos episódios do filme, por exemplo, um dos amigos de Michele Apicella decide abandonar tudo para viver em uma comuna, a personagem repete isso diversas vezes ao longo da história, sem nunca de fato tomar uma atitude a respeito. Suas críticas à esquerda italiana estão voltadas para as posições políticas dos partidos, assim como a linguagem utilizada por seus líderes. Mas

³ Tradução da citação original: “It is obvious that Moretti’s is a political cinema. His only films in which politics is not overtly discussed are, to date, *Bianca* and *The Son’s Room*. Practically all of his filmic incarnations make openly political (and polemical) comments, and many of them are or have been politically active.” - Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press.

⁴ Tradução da citação original: “Moretti’s critique of the left is in fact both political and aesthetic, and it was provoked or generated by the need for a new cinematic language that could have some resonance with the contemporary public, rather than being the carrier of a critical and political agenda which eventually fostered conformity, ideological cliché, repetition, and the inability to read the social reality critically and effectively” - Barotsi, R., & Antonello, P. (2009). Nanni Moretti: The personal, the political. In *Postmodern impegno: post-hegemonic approaches to ethics and socio-political engagement in contemporary Italian culture*

também há críticas às escolhas dos seus seguidores. As autoras Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, pontuam por exemplo como isto é representado no filme *A Missa Acabou*:

“Por exemplo, Giulio, o padre em *"A Missa Acabou"*, na juventude participou de atividades extraparlamentares e contribuiu para um jornal radical, mas quando descobre que um de seus antigos amigos está na prisão por atividades terroristas, ele se distancia completamente dele.” (Mazierska e Rascaroli, 2004, p.129)⁵

Nos anos finais da Guerra Fria, seu filme *Palombella Rossa* (1989) estreia pouco antes da queda do muro de Berlim, sua história cômica sobre um jogador de polo aquático e líder político com amnésia faz um paralelo com o esquecimento dos valores políticos em uma época conturbada e de um futuro incerto. Durante o filme a personagem Michele, antes de perder a memória faz um discurso na televisão e passa o filme a tentar se lembrar do que disse, enquanto tenta recuperar a sua memória durante a última partida de polo aquático da temporada, a personagem é confrontada por diversas pessoas com visões diferentes, como por exemplo, um fascista, apoiadores, um repórter mal-informado politicamente.

Todo o filme é uma metáfora para o próprio contexto político da época, em que a esquerda parece estar perdida em seu discurso enquanto o mundo muda radicalmente as suas estruturas políticas. Ao passo que políticos tentam encontrar um diálogo direto com a população, esta parece cada vez mais indiferente a esses discursos. Neste filme, Moretti sugere que a cultura popular é mais efetiva em se comunicar com as pessoas do que os discursos políticos convencionais, isto é mais bem mostrado, por exemplo, quando todos se reúnem para cantar uma música de Bruce Springsteen ou torcer para as personagens nas sequências finais do filme *Doutor Jivago*.

Essas metáforas são a ferramenta do autor para dialogar com o espectador sobre as suas ideias. Durante sua carreira, Moretti verbalizou através de seus personagens frases que ficaram marcadas tanto na cultura popular italiana, como no próprio discurso político⁶. Em

⁵ Tradução da citação original: “For instance, Giulio, the priest in *La Mesa è Finita*, in the youth took part in extra-parliamentary activities and contributed to a radical newspaper, but when he finds out that one of his old friends is in jail for terrorist activities, he completely dissents with him.” - Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press.

⁶ Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press, p. 141

Palombella Rossa, a personagem Michele repete diversas vezes a seguinte frase: “Somos os mesmos, mas somos diferentes!”.

“Essa frase, que Michelle repete inúmeras vezes com crescente desespero, alcançando um efeito cômico muito marcante, mostra a contradição inerente de um partido que se considera simultaneamente um grupo parlamentar e uma força revolucionária, que deseja ser aceito como um componente oficial e moderado da vida democrática do país, mas também manter sua história específica (ser fiel aos seus ideais passados, como Michele diz no filme).” (Mazierska e Rascaroli, 2004, p.141)⁷

Esta frase é uma síntese do problema identitário não apenas da esquerda italiana, mas também da Europa Ocidental nos anos 90, após a Guerra Fria. Seguindo o pensamento das metáforas, o próprio esporte praticado no filme serve de alusão não só à situação já citada anteriormente, mas como a sociedade como um todo. Serge Daney, crítico francês, dedica um dos seus textos ao fato de que nos anos 80, uma metáfora utilizada recorrentemente em filmes era a própria água. Seja pela sua liquidez ou por se flutuar, o crítico acredita que por conta do contexto político da época, a sociedade necessitava saber “nadar” entre as situações.⁸

Muito crítico aos rumos que o Cinema Francês tomará, em especial a atenção dada a situação política da época, Daney via no filme de Moretti uma representação justa e necessária para toda a Europa, enquanto cineastas franceses se voltavam para um modelo estético publicitário e americanizado. O francês considera Nanni Moretti um realizador que se mantém fiel ao cinema e não se rende ao audiovisual. Sobre a utilização da água em seu filme nos diz:

“A água de *Palombella Rossa* não é nem a grande coisa amniótica de que se sai, como de uma câmara de descompressão, simpático e regenerado, nem esse elemento gag onde se cai facilmente com um grande ploft: é o habitat doravante natural das sociedades desreguladas, das economias e das atenções flutuantes, das interfaces cintilantes e dos encontros aleatórios (o “drible” como figura do laço social, como arte de *apagar* o adversário).” (Daney, p.239)⁹

⁷ Tradução da citação original: “This phrase, which Michelle repeats countless times with increasing despair, achieving a very comic effect, shows the inherent contradiction of a party that regards itself simultaneously as a parliamentary group and a revolutionary force, that wants to be accepted as an official, moderate component of the democratic life of the country, but also maintain its specific history (be faithful to its past ideals, as Michele says in the film).” – Ibid.

⁸ Daney, S. (2016). O Cinema que faz Escrever: Textos Críticos. Coimbra: Angelus Novus, p. 233

⁹ Ibid.

Para Daney, a partida é o momento em que toda sociedade europeia se encontra, flutuando em dúvidas, e como o próprio crítico sintetiza em seu texto, *O Cinema e a Memória da Água: flutuar dá trabalho*.¹⁰

Nos anos 90, a transformação política ao redor do mundo, após o desmembramento da União Soviética, começa a se estabilizar. Na Itália, em 1994, Silvio Berlusconi, um magnata dono de um império midiático, se torna Primeiro-Ministro, a primeira vez de três mandatos. Nanni Moretti, já nas eleições gerais denunciava sua candidatura. Atento às mudanças, seus filmes de ficção não deixam de abordar o assunto, em especial *Aprile*.

Neste filme, que é uma continuação de *Caro Diário*, volta a se assumir como personagem em sua própria ficção, que se mistura com um documentário. Logo no início, o realizador coloca para o espectador no anúncio de que Berlusconi ganhará a eleição e que a coalizão de esquerda não se pronuncia. Moretti já demonstra suas preocupações com a volta da direita ao poder de forma cômica. Mais à frente no filme, já em outras eleições e agora com sua esposa grávida de seu primeiro filho, já passa a ficar mais aflito com os rumos que seu país está a tomar.

Moretti se arrisca em filmar um documentário sobre as eleições gerais de 1996. Em uma das suas cenas mais famosas, Nanni assiste a um debate político em que Berlusconi acusa a esquerda de perseguição aos opositores. Indignado com o silêncio do candidato D'Alema, Moretti pede uma reação que seja, para que Berlusconi não continue atribuindo mentiras sem ser contestado.

A crítica sobre a confusão e a falta de aproximação com o povo feita sobre a esquerda italiana até o filme *Palombella Rossa*, agora se torna uma crítica sobre o silêncio. Ao mostrar as dificuldades que encontra em conseguir fazer um documentário sobre a política italiana, Moretti se representa como um político e cineasta impotente ao que acontece em seu entorno. O realizador acredita que é necessário tomar uma atitude, decide ir até Hyde Park em Londres, onde religiosos fanáticos passam o dia a pregar. Lá decide ler suas cartas nunca enviadas ao PCI e assim como os religiosos, pregar sobre as mudanças necessárias para a esquerda italiana.

¹⁰ Ibid, p. 240

“[...] como visto no episódio de Hyde Park Corner, no qual Nanni lê uma carta que ele escreveu (mas não enviou) à esquerda extraparlamentar no início dos anos 1970, na qual ele acusava o comunismo italiano de seguir o modelo da União Soviética primeiro e depois da China maoísta, em vez de buscar uma rota italiana diferente e original. Os políticos de esquerda em Aprile também são culpados por estarem desconectados do povo e por carecerem de qualidades humanas, já que não compareceram a Brindisi após o naufrágio accidental de um barco de refugiados da Albânia.” (Mazierska & Rascaroli, 2004, p.129)¹¹

No filme, Moretti entrevista refugiados albaneses que sofreram um acidente de barco ao tentar entrar na Itália, marginalizados e esquecidos pelo governo, o realizador denuncia a omissão também da esquerda sobre este assunto. Considera que ao se calar em relação a este acidente, é um sintoma da ausência política e humana da esquerda.

Durante os anos 2000, continua com suas críticas ao Berlusconi. Agora se colocando como coadjuvante em seu filme, *O Crocodilo*, Moretti questiona se realmente há liberdade de expressão em um país onde seu líder também é dono dos meios de comunicação. A história gira em torno de um produtor endividado que tenta fazer um filme sobre o próprio Berlusconi e encontra muitas dificuldades em encontrar financiamento, já que nenhuma produtora gostaria de abordar esse assunto com medo de represálias.

Seu personagem (sua persona) aparece uma vez, quase no meio do longa, em uma cena em que recusa o convite do produtor para atuar no papel de Berlusconi. Utilizando-se da ironia de Moretti-Personagem se recusar a atuar no filme em que a temática é a mesma que Moretti-realizador está a trabalhar, a crítica fica em torno do posicionamento da indústria cinematográfica ao monopólio de Silvio Berlusconi e a corrupção de seu governo.

¹¹ Tradução da citação original: “[...]as seen in the Hyde Park Corner episode, in which Nanni reads a letter That he wrote (but did not send to the extra parliamentary left in the early 1970s, in which he accused Italian Communism of following the model of the Soviet Union first, and then of Maoist China, instead of looking for a different, original Italian route. Left-wing politicians in Aprile are also blamed for being disconnected from the people and for lacking human qualities, as they failed to come to Brindisi after the accidental sinking of a boat of refugees from Albania.” - Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press,

“É uma sequência chave, central para o significado e propósito de todo o filme. Como cineasta politicamente engajado, Moretti claramente sente que há uma necessidade de fazer um filme sobre Berlusconi. No entanto, em "O Crocodilo", Nanni assume as atitudes oportunistas e despolitizadas de muitos diretores de cinema italianos, que também são alvos da sátira de Moretti neste filme. Ele não pode ser persuadido a assumir o papel de Berlusconi, pois, em sua visão, tudo já foi dito antes. Ele está negando a necessidade de fazer um filme sobre Berlusconi, quando na realidade este é um filme sobre Berlusconi.” (Andrews, 2014, p.212)¹²

A sequência reafirma a corrupção e como Berlusconi chega ao poder, e continuando com sua própria ironia, Moretti-Personagem afirma que está a trabalhar em uma comédia pois é sempre o momento certo para se fazer uma comédia. Apontando sua crítica diretamente para cineastas que escolhem não tratar de um assunto tão pertinente.

Em 2015, no longa metragem *Minha Mãe*, mesmo que a política não seja o foco principal de seu filme, Moretti se utiliza novamente da metalinguagem para tecer suas críticas. A personagem Margherita está a realizar um filme sobre uma greve de trabalhadores contra a venda de uma fábrica, um paralelo a venda de indústrias italianas para conglomerados americanos. A excentricidade do ator americano (John Turturro) contratado para ser o dono da fábrica e seus posicionamentos sobre as diferenças entre a indústria hollywoodiana e italiana é um deboche ao desconhecimento de acionistas estrangeiros sobre como de fato as empresas funcionam fora do sistema americano.

Para Serge Daney, Moretti foi capaz dialogar com o espectador e retratar o seu tempo através da comédia, já que os mesmos temas são tratados pelo cinema de forma séria e derisória¹³. Seus filmes são uma plataforma para expressar suas ideias, questionar o poder estabelecido e confrontar a apatia política. Por meio de metáforas, ironias e diálogos marcantes, ele leva ao público uma visão introspectiva e satírica da realidade. O cinema de Nanni Moretti permanece relevante, não apenas como uma contribuição importante para a cinematografia italiana, mas também como um olhar crítico e pessoal sobre a condição humana e os cenários políticos contemporâneos.

¹² Tradução da citação original: “It is a key sequence, central to the meaning and purpose of the entire film. As a politically committed filmmaker, Moretti clearly feels that there *is* a need to make a film about Berlusconi. However, in *The Caiman* Nanni assumes the opportunistic, depoliticized attitudes of many Italian film directors, who are also targets for Moretti’s satire in this film. He cannot be persuaded to take on the role of Berlusconi, since, in his view, it has all been heard before. He is denying the need to make a film about Berlusconi, when in reality this *is* a film about Berlusconi.” - Andrews, E. (2014). *Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*. London: Fairleigh Dickinson University Press.

¹³ Daney, S. (2022). *Perseverança*. Lisboa: The Stone and The Plot, p.121

2.2. A REPRESENTAÇÃO DA FAMÍLIA

A representação da família nos filmes de Nanni Moretti, assim como seus discursos políticos, também se transforma ao longo de suas obras. O realizador, em seu começo de carreira, possui uma visão muito mais crítica e pessimista em relação às estruturas familiares, e mais tarde assume visões mais particulares e intimistas destas relações.

Em seus primeiros filmes, o retrato familiar é utilizado para representar e criticar a própria sociedade italiana. A imagem do pai é a de um homem afastado e desconectado do ambiente em vive, enquanto a imagem da mãe é a de uma mulher reprimida e frustrada com a própria vida. No filme *Ecce Bombo*, a personagem Michele Apicella, procura refúgio de sua família em seu grupo de amigos, Moretti demonstra uma visão crítica às famílias tradicionais italianas em oposição à vida em uma sociedade comunitária. A personagem vive na casa de seus pais junto à sua irmã mais nova, em acordo com a norma familiar italiana. De forma superficial, a representação da família no longa parece funcionar. A família costuma por exemplo fazer as refeições sempre juntas enquanto discutem suas questões familiares, porém é mostrado ao espectador também que esta família apresenta aparências de ser disfuncional e em crise.¹⁴

A posição de filho mais velho na estrutura familiar permite que Michele mantenha um distanciamento dos problemas internos de sua casa, algo que não seria possível se fosse um marido ou um pai, por exemplo. Mas ao mesmo tempo a figura paterna é representada como alguém distante da vida de seus familiares, de certo modo egoísta, e relutante em perceber que existem problemas familiares em seu entorno.

Michele percebe seu pai como uma pessoa problemática e demonstra desprezo por sua pessoa, possuindo uma relação crítica em relação à sua figura. Os dois raramente se falam e quando o fazem, Michele o acusa de ser vitimista. Provoca e tenta chamar a sua atenção quando joga uma lata de lixo em sua mesa, por exemplo. O único momento em que os dois tem uma comunicação é enquanto assistem a um programa de televisão.

O pai não sabe nada sobre os interesses de seu filho, desconhece as participações políticas de sua filha na escola e muito menos consegue perceber que sua esposa é a pessoa

¹⁴ Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press, p. 54

mais frustrada em sua casa, por nunca possuir nenhum reconhecimento, tanto de seu marido como de seu filho, além de sempre receber a culpa por problemas na casa.

“Ela cozinha, limpa, serve seu marido e filhos, e espera-se que cuide de todos, no entanto, seu sacrifício é mal apreciado. Ninguém, talvez com exceção de Valentina, ouve suas opiniões ou a trata com respeito, e ela assume toda a culpa quando algo dá errado.” (Mazierska & Rascaroli, 2004, p. 55)¹⁵

A personagem da mãe apresenta diversas frustrações, inclusive sexuais, em uma das cenas é possível observar um distanciamento entre ela e seu marido na cama. Suas infelicidades são representadas através de uma cena em que a personagem está sozinha na cozinha, sentada em uma mesa a beber álcool. Ao mesmo tempo existe a sensação de que a sua presença nesta estrutura familiar é o que impede a família de se fragmentar, a família Apicella continua a existir pois a personagem é uma mediadora entre os seus membros. Quanto a irmã, como dito, é a única a possuir respeito por sua mãe. As autoras Maria Elena D’Amelio e Giovanna Faleschini Lerner, em seu livro sobre a representação da maternidade no cinema italiano afirmam o seguinte:

“O principal vínculo entre mãe e filha e sua utilidade como ferramenta interpretativa podem ser rastreados em textos e práticas feministas clássicas. A segunda onda do feminismo italiano nas décadas de 1960 e 1970, rejeitou a estrutura da família patriarcal e abraçou, em vez disso, a prática do *affidamento*, que era vista como uma relação mais flexível e menos hierárquica entre uma mulher mais velha e uma mais jovem, com o objetivo de facilitar a *autocoscienza* das mulheres, ou autoconsciência.” (D’Amelio & Lerner, 2017, p. 8)¹⁶

Influenciado pelos movimentos sociais de sua época, essa *autocoscienza*, como as autoras definem, o realizador representa através da personagem da irmã, que assim como Michele, se demonstra politicamente ativa e questionadora, consciente de si mesmo. Michele

¹⁵ Tradução da citação original: “She cooks, cleans, serves her husband and children, and is expected to take care of everybody, yet her devotion barely appreciated. Nobody, perhaps with the exception of Valentina, listen to her opinions or treats her with respect, and she takes all the blame when something goes wrong.” – Ibid.

¹⁶ Tradução da citação original: “The critical bond between mother and daughter and its usefulness as an interpretive tool can be traced back to classic feminist texts and practices. Italian second-wave feminism of the 1960s and 1970s rejected the structure of the patriarchal family and embraced instead the practice of *affidamento*, which was seen as a more flexible and less hierarchical relationship between an older and a younger woman, aimed at facilitating women’s *autocoscienza*, or self-awareness.” – Giovanna Faleschini Lerner, M. E. (2017). *Italian Motherhood on Screen*. London: Palgrave Macmillan.

defende os ideais de sua irmã assim como suas escolhas perante os seus pais, não por acreditar nelas, mas sim por querer subverter a autoridade de sua casa e reafirmar a sua própria.

O tratamento e as ideias de Michele em relação às mulheres são péssimos. A personagem é misógina, reafirmando seu espaço e autoridade em casa em detrimento das mulheres ali presentes. Sua mãe é considerada por ele uma pessoa sem inteligência quando discorda de suas opiniões, além de sempre caçoar de seu modo de falar como se não fosse uma pessoa culta. Já sua irmã, apesar de a defender perante seus pais, desaprova as conduções da greve em sua escola, critica suas maneiras na mesa e até mesmo quando tem relações com seu namorado. Michele ao longo do filme se relaciona com diversas mulheres, inclusive a noiva de um de seus amigos e, desta forma hipócrita, a personagem acredita que deveriam existir duas morais diferentes, uma para homens e outra para mulheres.

“Essa atitude é considerada típica dos homens italianos (ou talvez mediterrâneos), que tendem a ser despóticos e superprotetores com suas mães e irmãs, e a considerá-las como diferentes das outras mulheres: enquanto as mulheres fora de casa são vistas por eles como presas para seus desejos sexuais, mães e irmãs são tratadas como figuras santas que devem ser protegidas de outros homens.” (Mazierska & Rascaroli, 2004, p. 55/56)¹⁷

Esta construção familiar do filme *Ecce Bombo* mostra uma preocupação do realizador em relação ao tema no começo de sua carreira. Com o próprio amadurecimento de Michele Apicella em seus filmes posteriores, é possível perceber uma mudança de suas visões e atitudes em relação ao conceito de família. No filme *A Missa Acabou*, após a morte da mãe, o personagem Don Giulio é obrigado a amadurecer e aceitar a vida adulta, logo no seu próximo filme, *Palombella Rossa*, a personagem de Michele volta a aparecer, não por acaso, como um pai de uma jovem menina. Para Mazierska e Rascaroli, o fato de não se ter as representações dos pais das personagens assim como não possuir a esposa, nos passa a impressão de que a personagem agora é capaz de assumir responsabilidades e confrontar seus problemas à sua maneira.¹⁸

¹⁷ Tradução da citação original: “This attitude is considered typical of Italian (or perhaps Mediterranean) men, who tend to be despotic and overprotective with their mothers and sisters, and to consider them as different from other women: whereas women outside the house are seen by them as prey for their sexual desires, mothers and sisters are treated as saintly figures who should be protected from other males.” - Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press.

¹⁸ Ibid, p. 75

Apesar da temática política do filme, mesmo que não seja central, a questão da família aparece presente. A relação entre Michele e sua filha Valentina não é tradicional, e a partir deste longa, o realizador constrói uma relação de cumplicidade, reconhecendo seus limites ao invés de ser o patriarca tradicional e autoritário que era criticado em seus filmes anteriores. Esta nova figura paterna é desenvolvida ao longo de seus próximos filmes, em especial em *O Quarto do Filho*.

No filme *Caro Diário*, este tópico aparece no capítulo sobre as ilhas. Em uma das ilhas, as famílias possuem apenas um filho. De forma caricata Moretti trata destas famílias que dizem querer ter mais filhos, mas possuem apenas um, pois seus filhos não querem ter irmãos. Estas crianças são mostradas como crianças mimadas por serem o centro das atenções e afeições, o que faz com que adquiram poder nas relações construídas com seus pais. Moretti representa isso em uma cena surrealista onde tenta ligar para amigos, mas não consegue, pois, as crianças sempre atendem, e ao invés de passar o telefone, demandam que Nanni, conte histórias, faça imitações etc.

“A crítica aos pais superprotetores e às crianças superprotegidas, na verdade, é combinada com uma fascinação e admiração pelo diálogo intergeracional e pela harmonia familiar observados. A criança funciona como a 'cola' perfeita entre seus pais. Essa felicidade e serenidade são particularmente notáveis em comparação com as famílias disfuncionais e relacionamentos representados nos filmes anteriores de Moretti. Além disso, em meio às outras ilhas Eólias, que estão ou presas no passado ou desesperadamente tentando ser progressistas, Salina aparece relativamente genuína e à vontade consigo mesma.” (Mazierska & Rascaroli, 2004, p. 76)¹⁹

A continuação de *Caro Diário*, *Aprile*, nos mostra Moretti e sua mulher, Silvia, como uma típica família italiana, sem muitas diferenças das famílias representadas na ilha de Salina. Este filme que lida com os aspectos biográficos de sua vida, nos mostra como foi a expectativa do casal para a chegada de seu primeiro filho, Pietro. É sugerido que a gravidez tenha sido planejada, e o casal demonstra certo nível de amadurecimento, com ambos possuindo carreiras estáveis. Os dois tentam se preparar da melhor maneira possível para receber a criança, escutam

¹⁹ Tradução da citação original: “Criticism of overprotective parents and overprotected children is, in fact, combined with a fascination and admiration for the inter-generational dialogue and family harmony observed there. The child functions like perfect 'glue' between his or her parents. This happiness and serenity are particularly remarkable in comparison with the dysfunctional families and relationships represented in Moretti's earlier films. Moreover, against the background of other Eolian islands, which are either stuck in the past or desperately trying to be progressive, Salina appears relatively genuine and at ease with itself.” - Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press.

as recomendações médicas, decoram o futuro quarto de seu filho, assim como leem livros sobre como criar uma criança.

Inicialmente se tornar pai parece ser um problema para Moretti, atividades cotidianas que geralmente são consideradas “tarefas masculinas”, como por exemplo pintar o quarto, são realizadas por Silvia, o que sugere que ela atue como homem e mulher da casa, na incapacidade de Nanni de ajudá-la. Sem conseguir prestar a ajuda realmente necessária, o realizador se limita a fotografar sua esposa e suas atividades na tentativa de mostrar o seu interesse na preparação, porém, acaba por mostrar sua redundância e ineficiência. O que indica que seu personagem necessita de mais suporte do que Silvia.

De forma geral, os estereótipos atribuídos a homens e mulheres em relação aos papéis que constituem uma família são trocados entre a relação Nanni-Silvia, o homem é fraco, histérico e carente enquanto a mulher é forte, serena e independente.²⁰ Após o nascimento de Pietro, Moretti dedica seu filme às dificuldades de conciliar sua vida de cineasta com a paternidade, ao mesmo tempo em que tenta proteger o recém-nascido da situação socioeconômica e política da Itália. Ao representar seu personagem, alterando papéis estereotipados, expondo suas vulnerabilidades e sendo excessivamente protetor de seu filho, o realizador não faz apenas uma crítica às estruturas familiares italianas como ao principal foco de crítica em seu filme que é Silvio Berlusconi.

“A delicadeza e autorreflexão do 'novo homem' e 'pai' de Nanni se destacam ainda mais com o pano de fundo dos políticos machistas e de direita mostrados no filme, incluindo o primeiro-ministro, Silvio Berlusconi, que em uma entrevista televisiva confessa com orgulho como disse a seu filho pequeno que ele deixará de consertar televisores e começará a consertar toda a Itália. Esses homens machistas diante da câmera de Moretti não apenas parecem menos simpáticos do que seu próprio personagem menos autoconfiante, mas, em última análise, mais ridículos” (Mazierska & Rascaroli, 2004, p. 80)²¹

²⁰ Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press, p. 77

²¹ Tradução da citação original: “The softness and self-reflexivity of Nanni's 'new man' and 'father' comes across as even more attractive against the backdrop of the macho, right-wing politicians shown in the film, including the prime minister, Silvio Berlusconi, who in a television interview confesses with pride how he told his little son that he will stop repairing television sets and start mending the whole of Italy'. These macho men in the eye of Moretti's camera look not only less sympathetic than his own less self-confident character, but ultimately more ridiculous.” - Ibid.

Em *O Quarto do Filho*, Nanni Moretti cria uma ficção onde a estrutura familiar é sólida, desenvolvendo a família que é concebida no filme *Aprile*. Giovanni e Paola são um casal por volta de seus quarenta anos, com dois filhos já adolescentes, Andrea e Irene. Giovanni e Paola já estão juntos há mais de uma década e muito apaixonados um pelo outro. Possuem uma carreira profissional consolidada e próspera, enquanto seus filhos estudam e praticam esportes. A relação na casa é saudável e de proximidade entre irmãos e pais e filhos. Esta visão de família perfeita é destruída com a trágica morte de Andrea.

Após a morte do filho, todos processam o luto de diferentes formas, porém, a que mais possui dificuldades, e é o foco da história, é Giovanni. Enquanto sua esposa e sua filha externalizam seus sentimentos, Giovanni se fecha e deixa o seu luto prejudicar a sua relação com a sua família, e com o seu trabalho. A personagem se sente culpada, por ter ido visitar um paciente no dia da morte de Andrea. Ao descobrirem uma carta de uma suposta namorada, percebem que não conheciam tanto o filho. A tentativa de se reconectar com o seu filho e aprender sobre sua vida fora de casa faz com que Giovanni consiga lidar melhor com a sua tristeza e reestabelecer a relação com a sua esposa e filha.

“Em contraste com os 'filmes do Apicella', e apesar do tom sombrio da maior parte do filme, a história retratada em *O Quarto do Filho* não é triste, porque o personagem principal não rompe sua conexão com a realidade, buscando refúgio nas imperfeições humanas e na crueldade do destino na solidão e na loucura, mas eventualmente está preparado para enfrentar o mundo. Da mesma forma, embora a família aqui seja uma causa de imenso sofrimento humano, também é a principal fonte de esperança e razão para viver.” (Mazierska & Rascaroli, 2004, p. 82/83)²²

Apesar deste tom sombrio e a falta de ironia e comédia neste filme, Moretti já mostra ter mudado seus pensamentos sobre o que é uma família, chegando a algumas conclusões, diferente do retrato dos dilemas sobre o assunto em filmes anteriores. O título do filme faz uma alusão a santidade e durabilidade da instituição familiar, a inalteração do ambiente ao longo da obra relembra a importância e a presença de Andrea.

²² Tradução da citação original: “In contrast to the 'Apicella films', and despite the sombre tone of most of the film, the story depicted in *The Son's Room* is not unhappy, because the main character does not rupture his connection with reality, seeking refuge from human imperfections and from fate's cruelty in solitude and madness, but is eventually prepared to face the world. Similarly, although the family here is a cause of immense human suffering, it is also the main source of hope and reason to live.” - Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press.

Diferente de ter que aceitar a morte, em *Minha Mãe*, Nanni Moretti se recusa perder sua mãe. O filme representa dois irmãos que estão relutantes com a situação de sua mãe enquanto o seu quadro médico só apresenta pioras. Nesta obra, o realizador ficcionaliza a morte de sua mãe durante as filmagens de *Habemus Papam*. Moretti divide sua persona em mais de um personagem. A primeira, Margherita, uma cineasta divorciada com uma filha adolescente que está a rodar um filme político. O segundo, Giovanni, representado pelo próprio realizador, que faz o papel do filho carinhoso e presente que cuida de sua mãe enquanto a sua vida desmorona por conta desta situação. E por último, Barry Huggins, um ator americano que sofre com problemas de memória, que representa as personas vividas por Moretti em seus outros filmes.

Margherita é uma personagem com muitas dúvidas e se sente não só como uma cineasta ruim, assim como também uma péssima mãe e uma péssima filha. Ao longo do filme imagina situações passadas com a sua mãe, na tentativa de reconstruir seu próprio passado e se compreender a relação entre mãe e filha. Para Stefania Benini, autora do texto *‘Acquaintance with Grief’: Filmmaking as Mourning and Recognition in Nanni Moretti’s Mia Madre*, o fato da personagem da Mãe não ser o foco da história, mesmo com sua doença terminal e seus medos, nos mostra que a perspectiva que o realizador quer trabalhar não é sobre a morte, mas sobre mortalidade.

“No entanto, Moretti observa o drama da morte da mãe de uma perspectiva tangencial: a doença da mãe e seus medos e pânico em relação à morte são sugeridos, mas 'fora de foco'. O drama não é o drama da mãe enfrentando a morte, mas o das crianças enfrentando a perda da mãe. Cada um dos personagens responde como pode a esse colapso e a essa súbita aparição da morte no horizonte. Imersão neurótica no trabalho ou renúncia ao trabalho, se perder em uma comunidade (Margherita com a equipe de filmagem, os figurantes, os atores) ou se isolar (Giovanni): cada um, na multidão ou sozinho, está enfrentando sua própria mortalidade.” (Benini, 2017 p. 150)²³

²³ Tradução da citação original: “Yet Moretti looks at the drama of the death of the mother from a tangential perspective: the mother’s disease and her fears and panics towards death are hinted at, but ‘out of focus.’ The drama is not the drama of the mother facing death but that of the children facing their mother’s loss. Each one of the characters responds as she/he can to this collapse and this sudden appearance of death on the horizon. Neurotic immersion in work or renunciation of work, getting lost in a community (Margherita with the film crew, the extras, the actors) or drifting in isolation (Giovanni): each one, in a crowd or alone, is facing their own mortality.” - Benini, S. (2017). *‘Acquaintance with Grief’: Filmmaking as Mourning and Recognition in Nanni Moretti’s Mia Madre*. Em M. E. Giovanna Faleschini Lerner, *Italian Motherhood on Screen* (pp. 137-152). London: Palgrave Macmillan.

Assim como em *O Quarto do Filho*, para lidar com a perda, os irmãos recorrem a pessoas fora do ciclo familiar, e aprendem mais sobre a sua própria mãe. Ex-alunos de suas aulas de latim contam histórias que mostram uma outra personalidade e características desconhecida para as personagens. Entre desilusões e esperanças o filme serve de reconhecimento a memória do espírito e conhecimento da mãe de Nanni Moretti.

Em seu penúltimo filme, Moretti, desta vez com uma história que não é de sua autoria, faz um retrato da classe média alta de Roma. *Tre Piani*, inicia com o atropelamento de uma transeunte por um jovem bêbado, que antes de atravessar a parede de um dos apartamentos do prédio é testemunhado por uma mulher grávida, situação que serve para introduzir as famílias que serão retratadas intimamente durante o longa-metragem. A grávida se chama Monica, uma mulher com um marido ausente, que está sempre a viajar por conta de trabalho. Na solidão, passa por situações que põem em dúvida o que é realidade e o que é imaginação.

O jovem embriagado é o filho de Vittorio, interpretado pelo próprio Moretti, e Dora, dois juízes que discordam sobre o futuro do filho após o acidente. Dora acredita que devem se utilizar do cargo para ajudar o filho enquanto Vittorio acredita que seu filho tem que pagar por seus erros, sem a interferência de seus pais.

E a terceira família é a de Lucio, que acredita que sua filha possa ter sido vítima de um pedófilo, um senhor idoso, vizinho do casal, que tomava conta da menina. O enredo do filme se desenrola por anos, onde acompanha a vida dessas três famílias. São histórias de angústia e desesperança sobre o cotidiano familiar, que mostram o peso do passado, o temor do presente e o medo do futuro. As três famílias possuem relações complexas com seus entes, que são destrinchadas pelo realizador para retratar temas que já foram abordados em outros filmes, como por exemplo moralidade, hipocrisia, insegurança nas figuras paternas e maternas, mas também a destruição da instituição familiar.

A personagem Alba não consegue distinguir o que é real, a figura paterna da família é ausente e a personagem tem medo de ter herdado os problemas mentais de sua mãe, que está internada em um hospital psiquiátrico. Paranoica, Alba, assim como sua mãe no passado, abandona sua casa, deixando seu marido com a responsabilidade de criar sozinho sua filha.

Embora todas as evidências apontem o contrário, Lucio acredita que sua filha realmente sofreu abuso na noite do acidente, quando a deixou ao cuidado de seus vizinhos, um casal de idosos onde o senhor possui Alzheimer, e está traumatizada. A personagem não

acredita na condição do homem, e entende que é uma encenação para esconder os abusos, mesmo sabendo que sua filha é bastante próxima de seus vizinhos e os trata como avós. Mesmo após a morte do idoso, o personagem sente raiva pela ineficiência das autoridades e impotente, o que o faz sentir ódio perante seus vizinhos. Esta loucura o leva a querer se vingar, e mesmo tentando se manter racional, se relaciona com a neta do casal, que é menor de idade, transformando-o em pedófilo. É preso, julgado e até inocentado, porém já viu sua família ruir e fica solitário.

No arco de Vittorio e Dora, o filho é rebelde, e chega a brigar fisicamente com seu pai ao saber que não terá o seu apoio perante a justiça. Dora também se sente impotente perante a prisão. Após a morte de seu marido, tenta reencontrar seu filho, que cortou o contato com seus pais. Só anos mais tarde consegue o seu perdão, quando a personagem já está casada e com um filho. O retrato destas três famílias mostra uma visão ácida e muito crítica em relação às famílias de classe média italiana. O realizador busca adentrar as casas e mostrar os detalhes íntimos, e até mesmo sórdidos, de cada personagem durante vários anos e procura entender as novas constituições familiares ao adentrar nos anos 2020, assim como fez em décadas anteriores.

Diante das complexidades apresentadas nas representações familiares nos filmes de Nanni Moretti, é possível perceber uma evolução ao longo de sua carreira. No entanto, com o passar do tempo, suas visões tornaram-se mais particulares e intimistas, sempre a refletir momentos pessoais de sua vida. No decorrer da carreira, o cineasta passou por uma transformação em suas representações familiares, evoluindo de uma visão mais crítica e pessimista para retratos mais íntimos e reflexivos. Suas obras exploram as nuances das relações familiares, capturando os dilemas e as emoções vivenciados pelos personagens em meio à realidade.

2.3. A ESTÉTICA DE NANNI MORETTI

Como demonstrado ao longo deste capítulo, Nanni Moretti trabalha temas diversos, recorrendo a sua própria vida para contar suas histórias, seus filmes autobiográficos abordam diferentes gêneros cinematográficos. Porém, como a autora Eleanor Andrews ressalta, os críticos de cinema negligenciam o seu reconhecimento como autor em favor da sua filosofia,

ideologia e política.²⁴ Com esta questão em mente, Andrews realiza uma análise voltada para as técnicas da filmografia do realizador. A autora considera que a construção dos filmes de Moretti trazem uma experiência visual agradável ao longo da história, com personagens interessantes, bons diálogos e enredos cativantes.

A começar pela narrativa, Andrews separa os filmes de Moretti em três tipos: linear, episódica e *multi-track*. Narrativas lineares são as narrativas que seguem a estrutura clássica hollywoodiana dividida em três atos: ato I, o equilíbrio; ato II, disrupção; ato III, novo equilíbrio. Seus filmes lineares são Bianca, A Missa Acabou, O Quarto do Filho e Habemus Papam. São filmes que correspondem com a expectativa do espectador em relação às suas temáticas como por exemplo o drama e a comédia.

Narrativas episódicas são compostas por esquetes em torno da personagem principal e, diferente da narrativa clássica, as relações entre causa e efeito entre as cenas são raras. Apesar desses filmes serem fragmentados ainda existe uma sensação de progresso na história. Filmes que se utilizam desta narrativa são Ecce Bombo, Caro Diário, Aprile e Tre Piani. Já as narrativas *multi-track*, são narrativas que possuem diversas tramas entrelaçadas em que o foco é a protagonista. Sonhos de Ouro, Palombella Rossa, O Crocodilo e Minha Mãe, são os filmes que representam este tipo narrativo.

Estas narrativas não são estruturas fechadas que impedem o realizador de em um mesmo filme utilizar mais de uma. Em Caro Diário e em Aprile, por exemplo, Moretti trabalha mais de um tipo de narrativa para o seu filme, sendo no primeiro a estrutura episódica e a estrutura linear, e no segundo a estrutura episódica e a *multi-track*.

Em relação a fotografia, Moretti opta por trabalhar com enquadramentos estáticos ou com movimentos lentos e com bastante profundidade de campo. Seus personagens param dentro do enquadramento e se colocam em suas posições diante da câmera. Ao invés de utilizar cortes, as suas sequências são construídas dentro do quadro criando uma disposição cuidadosa entre personagens e objetos dentro de seu plano. O próprio realizador chama este processo de montagem interna (*montaggio interno*).²⁵ Seus personagens podem entrar no quadro a partir de qualquer ponto fora da tela se reunindo no centro, assim como apenas atravessá-lo. Esta câmera

²⁴ Andrews, E. (2014). Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti. London: Fairleigh Dickinson University Press, p. 224

²⁵ Ibid, p. 233

fixa implica que o espectador veja apenas o que Moretti o força a ver, que geralmente é o ponto de vista do narrador onipresente. Sobre as cores, Andrew afirma:

“Todos os filmes de Moretti foram feitos em cores e suas escolhas de cor são importantes para o desenvolvimento de significados em sua obra. Muitos de seus trabalhos têm o azul como o tom predominante, porque a água, seja em um ambiente natural ou construído pelo homem, aparece em muitos dos filmes.” (Andrews, 2014 p. 228)²⁶

Não apenas na fotografia, mas no figurino, as cores também possuem significados, principalmente no cinema Hollywoodiano para entregar informações sobre as personagens como, por exemplo, seu temperamento. No caso de Nanni Moretti isto é mais perceptível em seus filmes que abordam a religião. Algumas vestimentas são representativas de certos grupos e possuem significados convencionais, como trajes clericais. Com isto em mente, o realizador utiliza as cores de forma criativa para que desempenhem um papel importante na manipulação de sua narrativa. Andrews utiliza o filme *A Missa acabou* para melhor exemplificar.

“O preto é usado para as roupas formais e sombrias de funerais e para os uniformes tanto de um juiz quanto de um profissional médico. O preto também é usado para intensificar a depressão tanto de Saverio (Marco Messeri) quanto de Cesare (Roberto Vezzosi), um pela relação fracassada, o outro pela renúncia à sua vocação. O branco, como símbolo de pureza e inocência, cumpre suas funções tradicionais como roupas de casamento, vestimentas clericais e a roupa branca do bebê para o batismo. Toques infrequentes de rosa (a casa e a igreja na ilha, o vestido de uma menina) oferecem pontos de calor humano para Don Giulio em lugares onde ele se sente contente, enquanto o amarelo (flores, toalha de mesa e tenda) reforça sentimentos otimistas e destaca a amizade e união. Um ponto de contraste com as paisagens urbanas, que geralmente formam a parte principal dos cenários de Moretti neste filme, é encontrado nos raros vislumbres de verde no campo. As três mulheres “caídas”, Lucia (Luisa De Santis), esposa do ex-padre, Antonio, Astrid (Antonella Fattori), ex-parceira do recluso Saverio, e Arianna (Carlina Torta), amante do pai de Don Giulio, todas usam vermelho quando são vistas pela primeira vez, sugerindo seu status pecaminoso.” (Andrews, 2014 p. 229)²⁷

²⁶ Tradução da citação original: “All Moretti’s films have been made in color and his choices of color are important for the development of meaning(s) in his work. Many of his works have blue as the predominant hue, because water, whether in a natural or manmade setting, features in many of the films.” - Ibid.

²⁷ Tradução da citação original: “Black is used for the somber formal clothing for funerals and for the uniforms of both a judge and a medical professional. Black is also used to intensify both Saverio’s (Marco Messeri) and Cesare’s (Roberto Vezzosi) depression, the one at his failed relationship, the other at the renunciation of his vocation. White, as a symbol of purity and innocence, fulfills its traditional functions as wedding clothes, clerical vestments, and the infant’s white garment for baptism. Infrequent touches of pink (the house and church on the island, the dress of a little girl) offer points of human warmth for Don Giulio in places where he feels content, while yellow (flowers, tablecloth, and tent) reinforce optimistic feelings and highlight friendship and togetherness. A point of contrast to the cityscapes, which generally form the major part of Moretti’s settings in this film, is found in the rare glimpses of green in the countryside. The three “fallen” women, Lucia (Luisa De Santis) wife of the ex-

Em relação a montagem, existem dois pensamentos antagônicos sobre os seus princípios e objetivos, da principal escola que refletiu sobre o assunto em momentos distintos, o cinema russo.

A teoria do cinema de montagem de Sergei Eisenstein é de que a montagem é o fator determinante para o tempo e o ritmo do filme, a construção é baseada na junção das imagens para se buscar uma significação do todo e assim transmitir a mensagem desejada. No livro *A Forma do Filme* o realizador afirma que:

“O quadro cinematográfico nunca pode ser uma inflexível letra do alfabeto, mas deve ser sempre um ideograma multissignificativo. E pode ser lido apenas em justaposição exatamente como um ideograma adquire significação, significado e até pronúncia específicos (ocasionalmente em oposição diametral um ao outro) somente quando combinado com um indicador, em separado, de leitura, ou de mínimo significado – um indicador para a leitura exata – colocado ao lado do hieróglifo básico.” (Eisenstein, p.73)²⁸

Esta construção em justaposição onde o plano só tem um significado com a junção de outro plano é como o filme deve ser construído. Através deste pensamento o realizador divide a montagem em cinco técnicas: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual²⁹.

A montagem métrica é a composição por meio da junção do plano com o seu comprimento, como um compasso musical, onde a tensão é construída com aceleração mecânica. A montagem rítmica leva em consideração a composição do plano para dar a impressão de continuidade temporal, ou seja, o movimento do quadro impulsiona o movimento do próximo. Na montagem tonal, o movimento é percebido de forma mais ampla, onde a montagem baseia-se no tom emocional dos quadros. A montagem atonal, é a construção através do plano dominante, uma montagem em conformidade com o que salta em primeiro plano. E por último, a montagem intelectual é o conflito de justaposição de sensações intelectuais associadas, o movimento de um ator num plano não importa para o corte desde que exista uma agitação intelectual na mesma.

priest, Antonio, Astrid (Antonella Fattori) ex-partner of the recluse Saverio, and Arianna (Carlina Torta) mistress of Don Giulio's father, all wear red when they are first seen, suggesting their sinful status.” Andrews, E. (2014). *Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*. London: Fairleigh Dickinson University Press.

²⁸ Eisenstein, S. (2002). *Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor

²⁹ Ibid.

Anos mais tarde outro realizador russo traz uma reflexão diferente sobre montagem e ritmo. Andrei Tarkovski acreditava que a montagem não deveria ser mecânica como Eisenstein e sim que ela aconteceria de maneira orgânica, para ele o filme se monta através das imagens.

“A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe *no interior* do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida.” (Tarkovski, p.135)³⁰

Para Tarkovski o tempo é impresso no fotograma do filme e é esse tempo que constrói a obra. O autor acredita que o fator dominante do cinema é o ritmo, e este é expresso pelo tempo, a passagem temporal é constituída também pelos atores ou por som, porém, como o autor mesmo afirma, “é impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem”³¹.

Em relação a Nanni Moretti, não é simples encaixar a montagem de sua obra em uma linha de pensamento teórico. Ao afirmar que trabalha o conceito de montagem interna, por conta de sua câmera estática como dito anteriormente, parece se aproximar mais da filosofia de Tarkovski. Porém, as construções de seus filmes são mais dinâmicas em relação aos cortes, e assim como alguns pensamentos de Eisenstein o realizador constantemente desafia as noções de espaços narrativos de forma que o espectador precise reavaliar as situações a cada nova cena por não fazer conexões previsíveis de causa e efeito. Sobre as suas técnicas de montagem, Andrews afirma:

³⁰ Tarkovski, A. (1998). Esculpir o tempo. São Paulo: Martim Fontes

³¹ Ibid, p. 134

“A técnica de edição de Moretti, que predominantemente envolve cortes, em vez de fades ou dissoluções, juntamente com as muitas cenas curtas, adiciona não apenas ao estilo visual, mas também à estrutura narrativa. Esse tipo de edição rejeita a edição de continuidade padrão, chamada de invisível, onde convenções como dissoluções, por exemplo, sinalizam elipses temporais. O método de edição de Moretti é uma demonstração de como ele constrói um filme juntando fragmentos narrativos para formar um todo narrativo. As cenas também costumam começar *in medias res*, sem um plano estabelecedor, de modo que o espectador precisa trabalhar para resolver e decodificar tanto a localização quanto o contexto.” (Andrews, 2014, p.234)³²

Essa construção é evidente na cena inicial de *Minha Mãe*, onde o espectador é colocado no meio de uma manifestação que caminha para um confronto e só momentos mais tarde é revelado que na verdade faz parte de um set de cinema. Em *O Quarto do Filho*, Moretti se utiliza do flashback com um tom onírico em que Andrews chama de *daydream sequence*. Stefania Benini observa a mesma técnica ser reutilizada pelo realizador:

“Moretti não distingue essas intermitências do realismo mágico de sua realidade, criando um sentido de confusão e maravilha perturbadoras em seus espectadores, que não sabem se o que estão vendo é um sonho ou realidade.” (Benini, 2017, p.142)³³

Este sonhar acordado possui a função de reconstrução do passado para o desejo de realização da personagem. Quanto a relação de Moretti com a perda, Andrews nos mostra a composição dos quadros de plano e contra plano no filme *O Quarto do Filho*. A partir de uma indicação do realizador sobre a morte de seu avô, a autora faz uma breve análise sobre o distanciamento das personagens na cena em que o personagem de Moretti vai ao treino de basquete da filha contar sobre a morte de seu irmão. Onde em um plano a personagem do pai está distante e sozinha, e em seu contra plano se tem uma caótica movimentação de um jogo, enquanto a filha está parada, destacada do fundo.

³² Tradução da citação original: “Moretti’s editing technique, which predominately involves cuts, rather than fades or dissolves, together with the many short scenes, adds not only to the visual style, but also to the narrative structure. This kind of editing rejects the standard, so-called invisible, continuity editing where conventions such as dissolves, for example, signal temporal ellipses. Moretti’s method of editing is a demonstration of the way he constructs a film by putting together narrative fragments to make up a narrative whole. Scenes also often begin *in medias res*, with no establishing shot, so that spectator has to work to resolve and decode both the location and the context.” Andrews, E. (2014). *Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*. London: Fairleigh Dickinson University Press.

³³ Tradução da citação original: “Moretti does not distinguish these intermittences of magic realism from her reality, creating a sense of uncanny confusion and wonder in his spectators, who do not know if what they are watching is a dream or real.” - Benini, S. (2017). ‘Acquaintance with Grief’: Filmmaking as Mourning and Recognition in Nanni Moretti’s *Mia Madre*. Em M. E. Giovanna Faleschini Lerner, *Italian Motherhood on Screen* (pp. 137-152). London: Palgrave Macmillan.

Este capítulo, com sua breve análise sobre o realizador, mostra não apenas pontos interessantes sobre Moretti, mas também sobre a sua obra e o porquê de sua relevância como autor. Nanni Moretti é um cineasta que se utiliza desta arte para dar voz aos seus pensamentos sobre moralidade, política, vida familiar. Para isto, o realizador cria a sua própria linguagem cinematográfica tornando suas estruturas narrativas consideravelmente distantes da estrutura clássica de Hollywood. Em suma, seus filmes oferecem uma experiência visual e narrativa rica e envolvente para o espectador.

3. O LUTO

O luto é uma resposta emocional a perda de algo significativo para uma pessoa, como por exemplo o término de um relacionamento amoroso, a perda de um emprego, entre outros. No caso desta pesquisa é importante enfatizar que o luto a ser tratado é referente a experiência de quem perdeu por morte uma pessoa amada. Para se compreender melhor como funciona a experiência e os sentimentos que envolvem o luto, neste capítulo será apresentado pensamentos e análises comportamentais de três estudiosos do assunto: Sigmund Freud, Elisabeth Kubler-Ross e J. William Worden.

3.1. LUTO E MELANCOLIA

No começo do século XX, Freud, escreve o ensaio *Luto e Melancolia*, em que discute as semelhanças e diferenças no processo do enlutado e sua relação com a tristeza profunda. Para Freud, o luto é a reação a perda de uma pessoa amada, ou uma abstração que esteja no lugar dela, como por exemplo a perda da liberdade ou da pátria. Esta reação é quase sempre acompanhada por uma melancolia, o que o leva a suspeitar de uma disposição patológica.

“É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo.” (Freud, 1917, p.29)³⁴

A melancolia é definida pelo autor como um desânimo profundamente doloroso, a suspensão do interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, inibição de atividades, rebaixamento dos sentimentos de autoestima que levam a autorrecriminações e auto insultos que podem chegar à expectativa delirante de punições. Para Freud, o luto e a melancolia possuem os mesmos traços exceto um: a perturbação do sentimento de autoestima.

“O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. Facilmente compreendemos que essa inibição e esse estreitamento do ego são a expressão de uma dedicação exclusiva ao luto, na qual nada mais resta para outros propósitos e interesses. Na verdade, é só porque sabemos explicá-lo tão bem que esse comportamento não nos parece patológico.” (Freud, 1917, p.30)³⁵

A função do luto é permitir que um indivíduo consiga processar a perda se desvinculando emocionalmente do objeto perdido, que no caso é a pessoa amada, e eventualmente alcance a aceitação da realidade desta perda. Este processo de doloroso desprazer é natural e uma vez concluído o trabalho do luto, o ego fica novamente livre e desinibido.

Para Freud, o ego é a parte da mente que lida com a realidade, agindo de forma racional e lógica. O ego opera de acordo com o "princípio da realidade", tomando decisões conscientes e equilibrando as demandas do id, que é a parte instintiva da mente que busca gratificações imediatas de necessidades básicas como, por exemplo, fome e sede, com as normas sociais e morais impostas pelo superego, que representa a moralidade e os valores internalizados da sociedade.

De forma simplificada, pode-se dizer que diferentemente na melancolia, a pessoa sabe quem perdeu, porém não consegue discernir com clareza o que se perdeu na pessoa conscientemente. Ou seja, a perda foi retirada da consciência, sendo inconsciente, enquanto no

³⁴ Freud, S. (2013). *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify.

³⁵ Ibid.

luto, tudo em relação a perda é consciente. O melancólico apresenta, ao contrário do luto, um rebaixamento do seu sentimento de autoestima e um empobrecimento do ego.

“No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado. Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna. Não julga que lhe aconteceu uma mudança, mas estende sua autocrítica ao passado: afirma que ele nunca foi melhor.” (Freud, 1917, p.31)³⁶

Freud sugere que, na melancolia, a pessoa internaliza a perda de forma mais complexa, transformando o amor ou a ligação com o objeto perdido em autoacusação e autocrítica. Ele descreve isso como um processo de identificação onde a pessoa incorpora o objeto perdido em seu próprio ego e, portanto, experimenta sentimentos negativos em relação a si mesma. O autor conclui então que no luto a pessoa é capaz de se afastar do objeto perdido e eventualmente superar a perda, enquanto na melancolia, a pessoa continua a carregar a perda de forma internalizada, o que pode levar a uma tristeza persistente e à necessidade de compreender e trabalhar as questões internas subjacentes para superar o estado melancólico, nos dando uma compreensão da psicologia do luto e os transtornos de humor.

3.2. MODELO KÜBLER-ROSS

Nos anos 60, com seu interesse particular nos estudos sobre cuidados ao fim da vida, a psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross escreveu o livro *On Death and Dying*, onde propõe o modelo Kübler-Ross, talvez a mais famosa teoria sobre o assunto, que ficou conhecida como os estágios do luto. A autora identificou cinco estágios que as pessoas passam em relação a morte, sendo um dos trabalhos mais influentes há mais de 50 anos.

Antes de se abordar os estágios é importante apontar que o estudo de Elisabeth busca uma compreensão sobre a relação da sociedade com a morte e o morrer. A psiquiatra acredita

³⁶ Freud, S. (2013). *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify.

que com o avanço da ciência em tratamentos, parece aumentar o medo e a negação da morte. Concluindo que isso se deve por diversos motivos, como colocado abaixo:

“Nós usamos eufemismos, fazemos os mortos parecerem como se estivessem dormindo, mandamos as crianças embora para protegê-las da ansiedade e agitação ao redor da casa, se o paciente tiver a sorte de morrer em casa, não permitimos que as crianças visitem seus pais no leito de morte nos hospitais, temos discussões longas e controversas sobre se os pacientes devem ser informados a verdade - uma questão que raramente surge quando a pessoa é atendida pelo médico da família, que o conhece desde o nascimento até a morte e que compreende as fraquezas e os pontos fortes de cada membro da família.” (Kübler-Ross, 1969, p.6)³⁷

Elisabeth acredita que existem diversas razões para não se encarar a morte com calma. Isso transforma a experiência de morrer atualmente, em muitas maneiras, mais horrível, solitária, mecânica e principalmente desumanizada. Muitas vezes sendo difícil determinar tecnicamente o momento exato da morte. A morte passa a ser impessoal, porque a pessoa é retirada de um ambiente familiar e levada às pressas para um hospital, onde passará por diversos procedimentos, muitas vezes invasivos, com o objetivo de salvá-la, não levando em consideração suas experiências, necessidades, reações e desejos.

A partir de seus estudos com pacientes, a autora definiu cinco estágios para o luto, sendo estes: Negação; Raiva; Negociação; Depressão; Aceitação.

A negação é o estágio inicial relatado. Neste estágio as pessoas tendem a negar a realidade da perda, se sentem atordoadas e possuem dificuldades em aceitar que a morte ocorreu. Em seu livro, Elisabeth chama este estágio de negação e isolamento, pois essa negação é acompanhada de um sentimento de não entendimento da dor do enlutado por parte das pessoas a sua volta, ou porque ela mesma não consegue lidar com interações sociais por estar sobrecarregada pelo próprio luto.

³⁷ Tradução da citação original: “We use euphemisms, we make the dead look as if they were asleep, we ship the children off to protect them from the anxiety and turmoil around the house if the patient is fortunate enough to die at home, we do not allow children to visit their dying parents in the hospitals, we have long and controversial discussions about whether patients should be told the truth—a question that rarely arises when the dying person is tended by the family physician, who has known him from delivery to death and who understands the weaknesses and strengths of each member of the family.” - Kübler-Ross, E. (2009). *On Death and Dying*. Londres: Routledge.

“Em resumo, a primeira reação do paciente pode ser um estado temporário de choque do qual ele se recupera gradualmente. Quando sua sensação inicial de atordoamento começa a desaparecer e ele consegue se recompor novamente, a resposta habitual do ser humano é 'Não, não pode ser eu'. Como em nosso inconsciente todos somos imortais, é quase inconcebível para nós reconhecer que também temos que enfrentar a morte.” (Kübler-Ross, 1969, p.34)³⁸

Elisabeth argumenta que os enlutados não se utilizam da negação de forma contínua, essas pessoas podem falar sobre a realidade da situação, e de repente não conseguir mais abordar o assunto de forma realista. Se alternam momentos em que se discute questões relevantes, com momentos em que compartilham fantasias sobre a morte, ou até mesmo, a vida após a morte, que em si é uma forma de negação.

Quando a negação não é mais mantida, é substituída por sentimentos de fúria e ressentimento, o que leva ao segundo estágio: raiva. Ao contrário da negação, a raiva é mais difícil de lidar do ponto de vista da família, a razão para isso é que o sentimento é projetado no ambiente em todas as direções de forma aleatória. A raiva pode ser uma reação natural à sensação de impotência diante da morte. O enlutado sente raiva dos outros, de Deus, de toda a situação e até de si mesmo. A autora exemplifica da seguinte forma:

“Onde quer que o paciente olhe neste momento, ele encontrará motivos de queixa. Ele pode ligar a televisão apenas para encontrar um grupo de jovens alegres fazendo algumas das danças modernas que o irritam quando cada movimento dele é doloroso ou limitado. Ele pode assistir a um filme de faroeste no qual as pessoas são baleadas a sangue frio enquanto espectadores indiferentes continuando a beber sua cerveja. Ele as comparará com sua família ou a equipe presente. Ele pode ouvir as notícias cheias de relatos de destruição, guerra, incêndios e tragédias - longe dele, sem se preocupar com a luta e a situação de um indivíduo que logo será esquecido.” (Kübler-Ross, 1969, p.41)³⁹

³⁸ Tradução da citação original: “In summary, then, the patient’s first reaction may be a temporary state of shock from which he recuperates gradually. When his initial feeling of numbness begins to disappear and he can collect himself again, man’s usual response is “No, it cannot be me.” Since in our unconscious mind we are all immortal, it is almost inconceivable for us to acknowledge that we too have to face death.” - Kübler-Ross, E. (2009). *On Death and Dying*. Londres: Routledge.

³⁹ Tradução da citação original: “Wherever the patient looks at this time, he will find grievances. He may put the television on only to find a group of young, jolly people doing some of the modern dances which irritates him when every move of his is painful or limited. He may see a movie western in which people are shot in cold blood with different onlookers continuing to drink their beer. He will compare them with his family or the attending staff. He may listen to the news full of reports of destruction, war, fires, and tragedies—far away from him, unconcerned about the fight and plight of an individual who will soon be forgotten.” - Kübler-Ross, E. (2009). *On Death and Dying*. Londres: Routledge.

Após perceber que os sentimentos de raiva e ressentimento não levam o enlutado para frente começa o estágio de negociação. A negociação é uma tentativa de barganha para se evitar a dor da perda. Na esperança de adiar os acontecimentos e o próprio sofrimento, o enlutado busca incluir uma recompensa por seus atos, estabelecendo um prazo autoimposto que inclui uma promessa implícita de que o paciente não pedirá mais nada se esse adiamento for concedido. Esta fase do luto é bastante ligada à religião, onde a pessoa procura rezar mais ou promete frequentar mais assiduamente a igreja, buscando maneiras de reverter a situação. Elisabeth associa essas promessas a um sentimento de culpa, como descreve no trecho abaixo:

“Psicologicamente, promessas podem estar associadas a uma culpa silenciosa, e, portanto, seria útil se observações desse tipo feitas pelos pacientes não fossem simplesmente ignoradas pela equipe. Se um capelão ou médico sensível suscitar tais declarações, ele pode muito bem desejar descobrir se o paciente de fato se sente culpado por não frequentar a igreja com mais regularidade ou se há desejos hostis mais profundos, inconscientes, que precipitaram tal sentimento de culpa.” (Kübler-Ross, 1969, p.68)⁴⁰

O quarto estágio é o momento em que a pessoa lida com a realidade da perda e suas consequências emocionais. Este estágio que envolve sentimentos profundos de apatia, solidão, desespero e tristeza é conhecido por depressão. A psiquiatra observa em seu texto que este estágio pode acontecer de duas formas.

A depressão reativa é uma reação natural a morte. Considerada uma parte normal do processo do luto, é uma resposta emocional ao vazio e a tristeza que o enlutado está a enfrentar devido a uma morte significativa. De forma mais complexa, o segundo tipo de depressão é chamado de preparatória, onde a pessoa entra em estado depressão como uma preparação psicológica para os fatos, o que leva ao desespero, desesperança e retirada emocional. É um meio de lidar com a iminência da morte. Neste estágio é necessário se ter cautela ao lidar com a pessoa no seu processo de luto, tendemos a dizer coisas na tentativa de ajudar em que muitas vezes podem não ser eficientes ou até mesmo prejudicar, como a própria autora nos alerta.

⁴⁰ Tradução da citação original: “Psychologically, promises may be associated with quiet guilt, and it would therefore be helpful if such remarks by patients were not just brushed aside by the staff. If a sensitive chaplain or physician elicits such statements, he may well wish to find out if the patient feels indeed guilty for not attending church more regularly or if there are deeper, unconscious hostile wishes which precipitated such guilt.” - Ibid.

“Nossa reação inicial às pessoas tristes geralmente é tentar animá-las, dizer-lhes para não encarar as coisas tão sombriamente ou sem esperança. Encorajamos que olhem para o lado positivo da vida, para todas as coisas coloridas e positivas ao seu redor. Isso muitas vezes é uma expressão de nossas próprias necessidades, nossa própria incapacidade de tolerar uma expressão triste por um longo período de tempo. Essa abordagem pode ser útil ao lidar com o primeiro tipo de depressão [...] Quando a depressão é uma ferramenta para se preparar para a iminente perda de todos os objetos de amor, a fim de facilitar o estado de aceitação, então incentivos e tranquilizações não são tão significativos. O paciente não deve ser encorajado a olhar para o lado positivo das coisas, pois isso significaria que ele não deveria contemplar sua morte iminente. Seria contraindicado dizer-lhe para não estar triste, já que todos nós ficamos tremendamente tristes quando perdemos alguém amado.” (Kübler-Ross, 1969, p.70)⁴¹

O último estágio é a aceitação. Neste estágio o enlutado começa a aceitar a realidade da perda. O indivíduo em luto para de negar a morte e passa a reconhecer que a perda aconteceu e que não pode ser mais revertida. A dor, ainda presente, é menos intensa que nos estágios anteriores, pois a pessoa aprendeu a lidar com a sua tristeza de uma forma mais saudável. Esta adaptação da nova realidade envolve uma busca de maneiras de seguir em frente e reconstruir sua vida, e até mesmo uma procura de significado em sua experiência. O enlutado recupera sua capacidade de se envolver em atividades cotidianas e relações sociais. Não necessariamente significa que a pessoa esteja feliz ou bem, apenas que encontrou uma forma de seguir com a vida apesar de sua perda.

3.3. CATEGORIZAÇÃO DE J. WILLIAM WORDEN

Como visto no que foi apresentado até este momento, o luto envolve um amplo conjunto de comportamentos e emoções que são comuns após a perda, por conta disto, o autor J. William Worden, em seu livro *Terapia no Luto e na Perda: Um Manual para Profissionais*

⁴¹ Tradução da citação original: “Our initial reaction to sad people is usually to try to cheer them up, to tell them not to look at things so grimly or so hopelessly. We encourage them to look at the bright side of life, at all the colorful, positive things around them. This is often an expression of our own needs, our own inability to tolerate a long face over any extended period of time. This can be a useful approach when dealing with the first type of depression [...] When the depression is a tool to prepare for the impending loss of all the love objects, in order to facilitate the state of acceptance, then encouragements and reassurances are not as meaningful. The patient should not be encouraged to look at the sunny side of things, as this would mean he should not contemplate his impending death. It would be contraindicated to tell him not to be sad, since all of us are tremendously sad when we lose one beloved person.” - Kübler-Ross, E. (2009). *On Death and Dying*. Londres: Routledge.

da Saúde Mental sintetiza e classifica estes conjuntos em quatro categorias gerais: sentimentos, sensações físicas, cognições e comportamentos.⁴²

Os sentimentos estão divididos em: tristeza, raiva, culpa e autocensura, ansiedade, solidão, fadiga, desamparo, choque, saudade, libertação, alívio e torpor. Sendo o sentimento mais comum em pessoas enlutadas, a tristeza não se resume apenas ao choro, algumas pessoas possuem o medo da tristeza, enquanto outras tentam bloquear esse sentimento com excessos de atividades. O sentimento mais confuso é a raiva, muitas vezes o sobrevivente se irrita com o fato do outro ter morrido e o deixado, isto pode acontecer por dois motivos, a frustração por impotência e o que o autor chama de experiência regressiva.

“Você pode ter tido esse tipo de experiência quando era uma criança bem pequena indo às compras com sua mãe. Você estava em uma loja de departamentos e repentinamente olhou em volta e ela havia desaparecido. Você sentiu pânico e ansiedade até ela retornar, entretanto, em vez de expressar reação amorosa, você perdeu o controle e chutou sua canela. Esse comportamento, o qual Bowlby percebia como parte de nossa herança genética, simboliza a mensagem: “Não me abandone novamente!” (Worden, 2013, p.5)⁴³

Culpa e autocensura são sobre algo que aconteceu ou foi negligenciado pelo sobrevivente e até mesmo algo que poderia ter evitado a morte. A ansiedade surge por dois fatores, o medo de não conseguir seguir em frente ou por um elevado senso de consciência da morte e a própria mortalidade. A solidão é comum entre cônjuges e familiares próximos, pois possuem uma relação cotidiana próxima.

A fadiga, que também aparece como apatia ou indiferença, causa transtornos as pessoas mais ativas, o famoso ato de “não conseguir sair da cama”. Muito próximo à ansiedade está o sentimento de desamparo após um evento tão estressante. O choque surge com mais frequência no caso de uma morte muito abrupta. A saudade é o mais comum entre os sobreviventes, e quando começa a diminuir é um indicativo que o processo do luto está em seu fim. Libertação é um sentimento positivo por não precisar mais viver, por exemplo, uma relação abusiva, já o sentimento de alívio surge com o fim do sofrimento, como o de um paciente que possui uma doença prolongada. E por último, o torpor, a ausência de emoções, como o próprio autor explica:

⁴² Worden, J. W. (2013). *Terapia no Luto e na Perda: Um Manual para Profissionais da Saúde Mental*. São Paulo: Editora Roca, p. 5.

⁴³ Ibid.

“Após uma perda, elas se sentem entorpecidas. Novamente, esse entorpecimento é muitas vezes vivenciado cedo no processo de luto, em geral logo após a pessoa tomar conhecimento da morte. Isso provavelmente acontece porque são tantos sentimentos para lidar, que permitir que todos se tornem conscientes seria esmagador, então a pessoa se anestesia como forma de proteção contra a inundação de emoções.” (Worden, 2013, p. 8)⁴⁴

Os sentimentos experimentados pelas pessoas muitas vezes vêm acompanhado de sensações físicas, levando a segunda categoria descrita por Worden. Estas sensações variam, as mais comuns são: vazio no estômago, aperto no peito e na garganta, hipersensibilidade a ruídos, senso de despersonalização (nada, nem eu, parece real), dificuldades na respiração ou falta de ar, fraqueza muscular, secura na boca e falta de energia.

A terceira categoria são as cognições. Para o autor existem diferentes tipos de pensamentos que marcam a experiência do luto, são pensamentos comuns que desaparecem normalmente, e quando persistem levam a depressão.⁴⁵ O primeiro pensamento a aparecer nos estágios iniciais do luto são o de descrença, não acreditar no que aconteceu, especialmente em mortes repentinas. Outro comum é a confusão, as pessoas não conseguem formular seu pensamento, esquecem das coisas e tem dificuldades com a concentração.

A preocupação aparece em forma de pensamentos obsessivos, sejam eles referentes ao falecido e o sofrimento antes de sua morte, ou de forma ruminativa, ou seja, pensamentos persistentes sobre o quão mal se sentem e as circunstâncias que provocam seus sentimentos. A sensação de presença é a contrapartida a experiência da saudade, como Worden coloca:

“O enlutado pode acreditar que a pessoa falecida ainda está presente no tempo e no espaço. Isto é especialmente verdadeiro no período logo após a morte. Em nosso Estudo sobre Crianças Enlutadas, 81% das crianças sentiam-se observadas pelo progenitor falecido quatro meses após sua morte e essa experiência continuou para muitas dessas crianças (66%) dois anos depois do falecimento. Alguns acham essa sensação de presença confortável, enquanto outros não acham e se amedrontam com ela.” (Worden, 2013, p. 10)⁴⁶

Alucinações visuais e auditivas tendem a aparecer durante o processo de luto. Apesar de parecer desconcertante muitos acreditam que estas alucinações podem ajudar, principalmente por conta da espiritualidade e do misticismo. A quarta e última categoria

⁴⁴ Worden, J. W. (2013). *Terapia no Luto e na Perda: Um Manual para Profissionais da Saúde Mental*. São Paulo: Editora Roca, p. 9

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

apresentada são os comportamentos. Existem alguns comportamentos específicos que são associados com as reações ao luto.

Distúrbios de sono e de apetite, o enlutado tem dificuldades para dormir ou despertar, assim como problemas na alimentação que variam entre perdas de apetite ou alimentação compulsiva. Ausências de pensamento, em que a pessoa sofre com distrações ou agindo de forma que possa lhe causar danos ou inconvenientes. Isolamento social, é também um comportamento comum, em que o enlutado se afasta das pessoas para lidar com a sua perda.

Procurar e chamar também são comportamentos verificados, em que a procura e o chamamento da pessoa que já morreu, assim como o suspiro, que se assemelha a uma falta de ar. Outro comportamento comum são os sonhos, tanto bons quanto sonhos perturbadores e pesadelos. Assim como existem pessoas que evitam as lembranças, como ir a lugares ou guardar objetos pessoais que a lembrem do falecido.

Oposto às lembranças existem aqueles que tentam evitar a perda de lembranças da pessoa falecida por medo de perder a memória, visitando locais ou carregando objetos. Também existe a supervalorização de objetos pertencentes ao falecido.

Hiperatividade e agitação, onde a pessoa busca atividades diversas para se ter alívio para a inquietude. O comportamento mais conhecido de todos os mencionados é o choro, que tem a função de aliviar o estresse emocional. Após nos apresentar todas essas características que as pessoas enlutadas apresentam, Worden conclui que “A razão de delinear essas características do luto normal em tantos detalhes é para demonstrar a ampla variedade de comportamentos e experiências associadas com as perdas. Obviamente, nem todos esses comportamentos serão vivenciados por todas as pessoas.”⁴⁷

Como destacado acima, não apenas as sínteses e classificações de Worden, como tudo apresentado neste texto não é uma regra geral para todos os indivíduos em processo de luto. Sentimentos, estágios, comportamentos, são variáveis de pessoa para pessoa, algumas podem apresentar tudo, outras apenas uma parte ou quase nada. Dado este panorama geral sobre o que é o luto, agora é possível dar sequência nesta investigação e voltar os olhos para o luto e suas representações na arte, em especial no cinema.

⁴⁷ Worden, J. W. (2013). *Terapia no Luto e na Perda: Um Manual para Profissionais da Saúde Mental*. São Paulo: Editora Roca, p. 14

4. A REPRESENTAÇÃO DO LUTO

No dia 10 de junho de 2020, alguns meses após o início da pandemia do COVID-19 o professor universitário James Nwoye Adichie faleceu na Nigéria, sua filha, a autora Chimamanda Ngozi Adichie, escreve então um pequeno livro chamado *Notas Sobre o Luto*, onde relata a dor de sua perda e as dificuldades de se estar longe em um momento difícil para sua família. Em um dos capítulos, após receber condolências de pessoas próximas, descreve o seu descontentamento com o vazio das palavras em seu momento de luto da seguinte forma: “Aprendemos que uma grande parte do luto se prende com a linguagem, com o fracasso da linguagem e a busca da linguagem” (Adichie, 2021, p. 11).⁴⁸

O filósofo Roland Barthes também reflete sobre o assunto após perder a sua mãe, com quem vivia, em seu livro *Diário de Luto*. Em seu compilado de notas, Barthes se refere a morte como um acontecimento, e este acontecimento um dia deixa de ser um acontecimento tornando o luto insusceptível a qualquer dialética narrativa.⁴⁹

A experiência do luto é algo pessoal, e cada pessoa tem o próprio modo de lidar com a sua perda. A morte é tratada de formas diferentes na sociedade e a experiência do indivíduo está ligada a sua cultura e suas crenças. No texto, *O Luto em Sociedades de Pequena Escala*, o autor Paul C. Rosenblatt afirma que:

“Cada cultura tem seu próprio método de lidar com a perda. Métodos esses que podem ser mais ou menos padronizados, mas, no entanto, envolvem quase sempre um conjunto de conhecimentos, crenças espirituais, rituais, expectativa e etiqueta. Em muitas das sociedades, os requisitos para lidar com a morte são levados a cabo durante a vida inteira do indivíduo – por exemplo, no que é hábito, em rituais, no modo como é tratado pelos outros, nos seus direitos e obrigações em participar nas diversas atividades da comunidade.” (Rosenblatt, 2003, p.45)⁵⁰

Por existir esta diferença entre as culturas, o luto não é percebido de forma universal, variando entre uma sociedade e outra. Chimamanda é uma escritora nigeriana, já Barthes, um filósofo francês, culturas diferentes que se aproximam em seus livros através da tristeza e da

⁴⁸ Adichie, N. (2021). *Notas sobre o luto*. Lisboa: Dom Quixote

⁴⁹ Barthes, R. (2009). *Diário de luto*. Lisboa: Edições 70, p. 58

⁵⁰ Parks, C. M., Laugani, P., & Young, B. (2003). *Morte e Luto Através das Culturas*. Lisboa: Climepsi Editores.

saudade de seus parentes. Como Rosenblatt afirmou, não é possível se utilizar destes dois textos como padrão para todos os lutos, o que estes textos podem nos dizer é que, provavelmente na cultura ocidental, já que a cultura nigeriana foi influenciada pelo colonialismo inglês, sejam modos de percepção da perda semelhantes no ocidente. Sobre a sua tristeza Barthes nos coloca: “O meu desgosto é inexprimível, mas apesar de tudo dizível. O próprio fato de a linguagem me fornecer a palavra < intolerável > realiza imediatamente uma certa tolerância. (Barthes, 2009, p.185)⁵¹”

Para Barthes, a linguagem ajuda a expressar um sentimento indescritível. Transformar este sentimento em uma narrativa facilita superar o momento difícil e talvez seja por isso que Chimamanda romantiza este seu momento de vida, assim como Barthes se compara a personagens como Sísifo⁵². No mito grego, Sísifo é castigado pelos deuses a carregar uma pedra ao topo de uma montanha, e sempre que se aproxima do cume, a pedra rola abaixo, obrigando-o a recomeçar. Este capítulo tem como intenção investigar como o luto é representado nas artes, em especial no cinema.

A expressão dos sentimentos sempre foi algo que moveu a arte e a representação da tristeza e do sofrimento já foi colocada em diversos meios artísticos. Para a escritora Susan Sontag alguns sofrimentos são mais representados do que outros.

“A iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana. (O sofrimento decorrente de causas naturais, como enfermidades ou parto, é escassamente representado na história da arte; o sofrimento causado por acidente quase não é representado — como se não existisse sofrimento causado por descuido ou por má sorte).” (Sontag, 2003, p. 27)⁵³

Sontag aponta para a preferência por representações de sofrimento causadas por ações humanas, como a ira divina ou conflitos armados, em contraste com as experiências de dor decorrentes de causas naturais ou acidentes. Artistas têm buscado explorar o sofrimento de diversas maneiras. Ao abordar temas como saúde mental, traumas pessoais e experiências de dor cotidiana, esses artistas oferecem uma visão mais ampla do sofrimento humano.

⁵¹ Barthes, R. (2009). *Diário de luto*. Lisboa: Edições 70

⁵² Barthes, R. (2009). *Diário de luto*. Lisboa: Edições 70, p. 149

⁵³ Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros: Companhia das Letras*

Estas representações e visões sobre essas experiências podem ser uma maneira de lidar com nossos próprios traumas, incluindo o luto. O filósofo inglês Peter Goldie acreditava que as pessoas constroem histórias significativas para dar sentido à sua experiência de perda, logo o luto seria um processo narrativo. Para Goldie o processo narrativo começa a partir da lembrança, e isso é afetado pela última vez que vemos a pessoa antes de morrer. O processo de lembrar é uma continuidade causal, o causal não é um momento singular, mas sim uma progressão de acontecimentos. Esta progressão de acontecimentos é uma busca por coerência.

Ele argumenta que as narrativas desempenham um papel fundamental na organização das emoções relacionadas à perda, permitindo que os enlutados atribuam significado à sua experiência e reconstruam sua identidade em um contexto alterado, ou seja, o novo cenário no qual o enlutado se encontra após a perda, exigindo uma adaptação emocional, psicológica e social. A compreensão dessa mudança no contexto é essencial para abordar e lidar com o processo de luto de forma saudável e buscar a reconstrução da vida após a perda.

“A emoção do luto é uma espécie de processo - um padrão complexo de atividade e passividade, interno e externo, que se desenrola ao longo do tempo, e o padrão desdobrado ao longo do tempo é explanatoriamente anterior ao que é o caso em qualquer momento particular, e além disso, explanatoriamente anterior a qualquer estado mental ou evento particular em qualquer momento específico que faça parte do processo. O padrão de um luto específico é melhor compreendido e explicado através de uma narrativa, e não apenas através de uma explicação causal, porque as narrativas em tais casos têm poderes explicativos, reveladores e expressivos muito poderosos.” (Goldie, 2011, p. 136)⁵⁴

Já a autora Kathleen Higgins acredita em um contraponto a este pensamento. O uso da narrativa para lidar com o luto é mais plausível do que afirmar que o luto possui uma estrutura narrativa, para Higgins o luto possui uma necessidade estética para a expressão dos sentimentos. Em seu texto *Aesthetics and the Containment of Grief* a autora nos afirma: “Neste contexto estranho, argumento, gestos e atividades estéticas assumem uma importância particular. As

⁵⁴ Tradução da citação original: “The emotion of grief is a kind of process – a complex pattern of activity and passivity, inner and outer, which unfolds over time, and the unfolding pattern over time is explanatorily prior to what is the case at any particular moment, and moreover, explanatorily prior to any particular mental state or event at any particular moment which is part of the process. The pattern of a particular grieving is best understood and explained through a narrative account, and not merely through a causal account, because narrative accounts in such cases have very powerful explanatory, revelatory, and expressive powers.” - Goldie, P. (June de 2011). *Grief: A Narrative Account. Ratio*, pp. 119-137.

peessoas recorrem universalmente a práticas estéticas em resposta à perda.” (Higgins, 2020, p. 09)⁵⁵.

A autora aborda o luto de forma mais voltada para a estética, para ela a arte desempenha um papel importante para o processo da perda oferecendo uma via de expressão e compreensão das emoções associadas a morte. Higgins destaca como certas obras de arte, como pinturas, músicas ou literatura, podem transmitir emoções relacionadas ao luto de uma maneira profunda e simbólica. Ela argumenta que a experiência estética dessas obras pode fornecer um espaço seguro para a expressão emocional e, em alguns casos, até mesmo oferecer consolo e cura para os enlutados.

Na ficção, a morte é um tema recorrente e a sua representação teve sua significação alterada no passar do tempo. Em seu texto *O Narrador*, sobre literatura, Walter Benjamin disserta sobre a questão ao entender que a morte perdeu a sua onnipresença e força evocadora na consciência coletiva. E isso se deve ao fato de que o ato de morrer foi afastado das pessoas.

“Morrer, outrora um acontecimento público e profundamente exemplar na vida do indivíduo, é, nos tempos modernos, empurrado para cada vez mais longe do mundo perceptível dos vivos. Outrora não existia uma casa, nem se quer um quarto, no qual não se tivesse morrido alguém. [...] Hoje os burgueses, habitantes áridos de eternidade, vivem em espaços depurados da morte e são, quando se aproximam do fim, arrumados pelos herdeiros em lares e hospitais.” (Benjamin, 1936, p.39)⁵⁶

Assim como já citado por Elisabeth Kübler-Ross no capítulo anterior, Benjamin, também apontava que existe uma desumanização na hora de morrer e como isso reverbera na arte. Para o autor a morte possui uma autoridade perante os vivos, e é justamente ao morrer que se transmite não só conhecimentos, como as experiências de vida, e estas experiências e conhecimentos são a matéria que se constroem as histórias. A autoridade da morte é a mesma autoridade dada ao narrador, pois a morte confirma tudo aquilo que foi contado. Com a premissa de desumanização, o autor Richard Armstrong também agrega o seu pensamento.

⁵⁵ Tradução da citação original: “In this weird context, I contend, aesthetic gestures and activities take on particular importance. People ubiquitously turn to aesthetic practices in response to loss.” - Higgins, K. (2020). *Aesthetics and the Containment of Grief. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, pp. 9-20.

⁵⁶ Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água

“Vivemos em uma época em que os rituais e costumes relacionados à morte parecem estar em declínio terminal, os moribundos banidos para corredores clínicos de hospitais e enfermarias de cuidados paliativos, os mortos para procedimentos desinteressantes em crematórios suburbanos de meio de semana. Até as palavras estão mudando. Nos referimos à morte não pelo seu nome terrível, mas como "perda", como se nessa era tão higienizada fosse impossível enfrentar os sombrios fatos biológicos do fim e deterioração humanos, mas pudéssemos ver a morte apenas em termos de uma pessoa ausente, um vazio em nossas vidas.” (Armstrong, 2012, p.5)⁵⁷

A partir disto, o autor busca compreender em seu livro *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*, como a perda e o luto são representados no cinema moderno, não através da representação da morte, mas sim da representação das emoções e consequências psicológicas que acompanham a morte em filmes.

4.1. NO CINEMA

No cinema, a representação da morte e do sofrimento íntimo é comum e não se limita apenas à exposição visual da dor, mas busca também explorar as nuances emocionais e psicológicas associadas a essa experiência. De acordo com a própria Sontag, a fotografia promove a nostalgia e o ato de fotografar é a participação na mortalidade e vulnerabilidade de uma pessoa ou objeto⁵⁸. Esta participação nos deixa compelidos a exprimir a nossa própria dor enquanto a dor alheia é buscada de forma voluntária⁵⁹. Como o cinema possui uma proximidade maior com a fotografia do que talvez as outras formas de arte e a literatura seja uma base para os filmes de ficção, pode ser por isso que os realizadores, em especial os documentaristas, que com suas escolhas estéticas e narrativas, têm o poder de retratar a complexidade do sofrimento humano, busquem por temas pessoais, proporcionando uma reflexão mais profunda sobre perda, luto e adversidades da existência.

⁵⁷ Tradução da citação original: “We live in a time in which the rituals and customs surrounding death seem themselves to be in terminal decline, the dying banished to clinical hospital corridors and palliative care wards, the dead to desultory procedures at midweek suburban crematoria. Even the words are changing. We refer to death not by its dreadful name, but as “loss,” as if in such a sanitized era we are unable to face the grisly biological facts of human demise and decay but can see death only in terms of a missing person, a void in our lives.” - Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

⁵⁸ Sontag, S. (1986). Ensaio sobre a fotografia. Lisboa: Dom Quixote, p. 27

⁵⁹ Ibid, p. 44

Como Barthes e Adichie nos colocam no começo deste capítulo, existe uma dificuldade de se associar uma linguagem para um sentimento tão profundo que é o luto. Para Richard Armstrong, o cinema, por ser uma linguagem baseada em imagens em movimento, parece um meio apropriado para preencher este vácuo, como o próprio autor nos indica:

“Dadas as dificuldades de usar a linguagem para falar sobre esse estado intersticial, o investimento do cinema em imagens parece peculiarmente adequado para a expressão da perda e suas consequências liminares, tornando o filme de luto essencial para a compreensão de como o cinema funciona como um aparato.” (Armstrong, 2012, p.14)⁶⁰

Armstrong julga que esta temática é negligenciada por acadêmicos da área cinematográfica. Sendo assim, defende que os filmes que tratam sobre o luto sejam um gênero cinematográfico independente assim como filmes de ação, comédia. Ou, pelo menos, sejam um subgênero dos filmes de drama, pois seguem alguns padrões de semelhança entre si que se diferem de outros tipos de filme. Pois, como visto, há importância, já que se preenche uma lacuna, afinal, como conclui: “Estes filmes não contam a perda, eles tentam mostrá-la.”⁶¹

Como visto, o luto não segue uma trajetória temporal definida, e sim idas e vindas de sentimentos, que se sobrepõem, logo, a narrativa clássica hollywoodiana, não parece a mais adequada para a sua representação por possuírem um guião pragmático, protagonistas movidos por objetivos claros e resoluções de conflitos. Em contrapartida a linguagem cinematográfica moderna e suas diferentes possibilidades de estruturas narrativas, onde, muitas vezes, o protagonista é errante e interiorizado, e suas resoluções ficam em aberto são fundamentais para se teorizar sobre o cinema de luto. Para Armstrong, o luto se manifesta de diversas formas no cinema desde o princípio, e isto está ligado justamente ao momento histórico da invenção e do desenvolvimento da cinematografia.

⁶⁰ Tradução da citação original: “Given the difficulties of using language to talk about this interstitial state, the cinema’s investment in images seems peculiarly apt to the expression of loss and its liminal consequences, making the mourning film essential to an understanding of how cinema works as an apparatus.” - Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

⁶¹ Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

“A 'mudança' para o cinematográfico nos momentos em que a literatura é desafiada pela tarefa de descrever os efeitos da morte sugere a relação única do cinema com o momento transitório. Cada um à sua maneira, esses escritores comparam sua experiência ao sistema de continuidade do cinema, um fluxo narrativo de imagens que desacelera e acelera em sintonia com as reviravoltas da narrativa. Implícita na analogia literária está a memória das raízes fotográficas do cinema e de uma era primitiva na qual o espectador testemunhava uma tecnologia animada por alguma lógica misteriosa própria.” (Armstrong, 2012, p.39)⁶²

Para o autor, o que caracteriza essa manifestação no cinema de luto é um excesso formal de imagem e som, onde o filme busca expressar o indescritível. Essa tentativa de inscrever a interioridade na imagem é um tema constante, revelando tanto a missão específica desse gênero quanto aspectos fundamentais da natureza do cinema em si.

As primeiras imagens em movimento surgem ao fim do século XIX, onde já existia uma relação da fotografia com a memória e a morte. Durante seu desenvolvimento como linguagem e arte, o mundo se encontra em um momento de transformação geopolítico e social radical que incide em uma guerra que assola a Europa e reverbera drasticamente ao redor do planeta. Logo, suas próprias temáticas tendem a tratar de sua contemporaneidade, e como se sabe, a guerra traz consigo a tristeza, a morte e por consequência o luto. Como nos lembra o autor:

“A morte e a vida estão entrelaçadas na natureza tecnológica do cinema como uma sucessão de imagens estáticas animadas pelo movimento interno do projetor, assim como a paralisação chocante do luto encontra o enlutado negociando uma sucessão de imobilidades no tempo. Ao oferecer um meio de ir além das palavras para outro meio de lidar com a morte, o cinema proporciona outro tipo de espaço para consolo e comemoração.” (Armstrong, 2012, p.41)⁶³

Outro fator que se faz presente no desenvolvimento deste gênero de filme, é a espiritualidade. Alimentado pela mídia da época, questionamentos sobre imposições religiosas

⁶² Tradução da citação original: “The “turn” to the cinematic at moments when literature is challenged by the task of describing death’s effects suggests cinema’s unique relationship with the transitory moment. Each in their way, these writers liken their experience to cinema’s continuity system, a flow of imaged narrative which slows and hastens in tune with the convolutions of narrative. Implicit in literary analogy is the memory of cinema’s photographic roots and a primitive era in which the spectator witnessed a technology animated by some mysterious logic of its own.” - Ibid, p. 17

⁶³ Tradução da citação original: “Death and life are intertwined in cinema’s technological nature as a succession of still images animated by the projector’s inner motion, just as the shocking stillness of grief finds the mourner negotiating a succession of stillnesses in time. By proffering a means of moving beyond words to another means of negotiating death, cinema provides another kind of space for consolation and commemoration.” - Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

no século XIX levaram as pessoas a buscarem outras formas de consolo além de sua igreja. Esta espiritualidade se populariza como uma forma de entretenimento em feiras e exposições, alimentando crenças de vida após a morte, em que as pessoas buscavam conforto através do suposto poder que algumas outras teriam em poder se comunicar com os mortos. A popularização deste modelo de espiritualidade, com o advento da Primeira Guerra Mundial impulsionam uma busca de consolo para famílias enlutadas. Como coloca o autor:

“A evidência visual e auditiva que parecia crucial para a credibilidade do espiritualismo foi satisfeita pelo melodrama clássico, que situava emoções extremas em contextos cotidianos com um naturalismo que comprovava sua justificação ontológica. As três primeiras décadas do cinema viram muitos exemplos internacionais convencidos da existência de um reino espiritual transcendendo o vale de lágrimas da vida. A Primeira Guerra Mundial e suas consequências viram um impulso na fortuna do espiritualismo, à medida que as mulheres buscavam conforto por suas perdas.” (Armstrong, 2012, p.41)⁶⁴

Esta posição histórica do desenvolvimento do cinema dá a origem deste gênero específico que é o cinema de luto. A representação da vida após a morte guia a evolução do cinema clássico, em uma época em que a carnificina em massa e incontáveis perdas eram diárias, trazendo um senso de desesperança. E como o autor argumenta, cinema provou ser um local comovente para a revelação de estados interiores aos quais o luto dá origem.⁶⁵

Após a Segunda Guerra Mundial, representações de dispersão e deslocamento começam a se manifestar em filmes. O neorrealismo italiano, que foi o primeiro movimento cinematográfico a ganhar reconhecimento internacional, geralmente narra a vida em meio aos escombros e os distúrbios políticos na Itália do pós-guerra, seus filmes sugerem uma desorientação da vida moderna. Em paralelo com o romance modernista, Armstrong afirma que o cinema passa a questionar os sistemas espaciais e temporais que estruturam a experiência. As narrativas deixam de ser a parte mais importante de um filme e outras estruturas competem por atenção, logo esses filmes apresentam problemas sobre como se unificar. A dinâmica de unidade e fragmentação passa a ser inserida dentro do texto, e esta dinâmica passa a servir de

⁶⁴ Tradução da citação original: “The visual and aural evidence that seemed crucial to spiritualism’s credibility was satisfied by classical melodrama, which located extreme emotions in everyday contexts with a naturalism that bore out its ontological justification. Cinema’s first three decades saw many international examples convinced of the existence of a spiritual realm transcending life’s vale of tears. World War I and its aftermath saw a boost in spiritualism’s fortunes as women sought succor for their losses.” - Ibid.

⁶⁵ Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., p. 66

característica para os filmes de luto, em que há interrupções pela imprevisibilidade excessiva do luto.

“O cinema de luto está repleto de casos em que as imagens podem estar 'em conflito'. Complexos de tensão e ternura surgem em *Hiroshima mon amour*, *Cries and Whispers*, e *Interiors*. O que torna os filmes de luto interessantes é que muitas vezes nos deixam alternadamente simpáticos e alienados pelos protagonistas. O luto é tão avassalador que o enlutado frequentemente pensa e se comporta de maneiras contraditórias. A vida mental se torna confusa e as intenções se tornam obscuras. [...] Algumas das melhores cenas em filmes de luto nos encontram divididos entre perspectivas em meio a situações dramáticas frágeis e incertas. Ainda mais emocionantes são aqueles momentos em que os mares de desespero e anseio são transcendidos por momentos de ternura entre os personagens. Instâncias de simpatia surgem como epifanias em meio a uma atmosfera de reconhecimento mútuo e breve solidariedade.” (Armstrong, 2012, p.71)⁶⁶

Como visto no capítulo 3, o luto se manifesta de diversas formas. Worden coloca como características normais de luto experiências como alucinações, confusões, descrenças e preocupações, sendo estes atributos comuns, as temáticas do pós-guerra sobre desorientação se tornam fundamentais para a representação do luto no cinema. Existem diversas formas de representação destas experiências postuladas por Worden encontradas em filmes. Em *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962) e *Under the Skin* (Carine Adler, 1997) há visões espectrais, distúrbios e alucinações que distorcem a realidade em obras como *Under the Sand* (François Ozon, 2000) e *Interiors* (Woody Allen, 1978), assim como premonições de outro espaço temporal em *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973).⁶⁷

As fases de negociação e aceitação propostas no modelo Kübler-Ross, são na maioria das vezes os pontos centrais das histórias dos filmes sobre o luto. Geralmente todo o desenvolvimento do personagem ao longo da narrativa é sobre lidar com a perda e a nova realidade. Esta situação acaba por deixar estes tipos de filmes mais difíceis de assistir, como diz Armstrong:

⁶⁶ Tradução da citação original: “Mourning cinema abounds with instances in which imagery may be “conflicted.” Complexes of tension and tenderness emerge in *Hiroshima mon amour*, *Cries and Whispers*, and *Interiors*. What makes mourning films interesting is that they often leave us alternately sympathetic towards and alienated by protagonists. Grief is so overwhelming that the mourner often thinks and behaves in contradictory ways. Mental life becomes scrambled and intentions become obscure. [...] Some of the best scenes in mourning films find us torn between perspectives amid fragile and uncertain dramatic situations. All the more moving are those moments in which seas of despair and longing are transcended by moments of tenderness between characters. Instances of sympathy emerge like epiphanies amid an atmosphere of mutual recognition and brief solidarity.” - Ibid

⁶⁷ Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., p. 74

“Assim como o luto, o filme de luto é orgânico, suas atmosferas e intenções reverberam, ainda que irregularmente, ao longo do filme como as dores e distrações do luto. Os filmes de luto estão entre os mais assustadores de se assistir, com momentos permanecendo fixos na mente muito tempo após o término do filme.” (Armstrong, 2012, p. 109)⁶⁸

O desenvolvimento de toda a atmosfera que envolve um filme com esta temática passa pelo desenvolvimento dos transtornos, em principal os psicológicos, que a personagem enlutada sofre. Como nos lembra o autor, o luto trata de mudança e assimilação de diferentes lógicas, é necessário que o cinema, para tratar do assunto, seja uma tentativa de negociar extremos⁶⁹. Sendo assim, para Armstrong, é possível identificar aspectos estéticos semelhantes em diferentes obras sobre o assunto, que serão discutidas a seguir.

4.2. CARACTERÍSTICAS DOS FILMES SOBRE LUTO

Ao longo de seu estudo sobre os filmes de luto o autor Richard Armstrong faz uma taxonomia deste cinema através de comparações analíticas comuns entre eles. A primeira característica apontada pelo autor é a autoilusão (*self-delusion*) que se segue após a morte, para entendimento, Armstrong nos coloca da seguinte forma:

“Examinar a autoilusão no filme de luto é reconhecer como a experiência de 'presença' evocada na literatura terapêutica pode ser apresentada como uma solidez baziniana, ainda mais perturbadora por parecer tão impossivelmente, mas incontestavelmente lá. Desafiando a dicotomia original entre fantasia e realismo, que tradicionalmente estrutura a história e crítica do cinema, tais momentos também exibem uma predileção pelo macabro, que o filme de luto compartilha com seus antecessores de terror.” (Armstrong, 2012, p. 170)⁷⁰

⁶⁸ Tradução da citação original: “Like mourning, the mourning film is organic, its atmospheres and intents reverberating, however fitfully, across the film like the pangs and inattentions of grief. Mourning films are among the most haunting to watch, moments remaining fixed in the mind long after the film is finished.” - Ibid

⁶⁹ Ibid, p. 108

⁷⁰ Tradução da citação original: “To examine self-delusion in the mourning film is to acknowledge how the experience of “presence” evoked in therapeutic literature can be cast as a Bazinian solidity all the more unsettling for seeming so impossibly but incontrovertibly there. Challenging the originating dichotomy between fantasy and realism which traditionally structures film history and criticism, such moments also exhibit a penchant for the macabre which the mourning film shares with its horror forebears.” - Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

A dicotomia que o autor se refere entre fantasia e realidade pode ser encontrada como por exemplo, no filme *Ponette* (Jacques Doillon, 1996) a mãe da criança aparece no final, um momento bonito, em que as cores do longa ganham vida e privilegiam a perspectiva da menina. Em *Sob a Areia* (François Ozon, 2000), a personagem principal, Marie, é incapaz de reconhecer sua perda, e ao longo do filme vemos o seu marido reaparecer como se ainda estivesse vivo. Ainda utilizando o filme de Ozon como exemplo, a condição de Marie faz com que ela se isole de seus amigos. O isolamento é outra característica deste tipo de longa-metragem.

A exploração da solidão e do silêncio desafia o cineasta a se expressar através de imagens já que esta busca interior torna as palavras e os diálogos redundantes. A condição do protagonista é a cerne do filme sobre o luto. Assim como Barthes, visto no começo deste capítulo, os filmes de luto assimilam as dificuldades da linguagem em um momento trágico e conscientemente explora estas limitações em seus diálogos, as personagens trazem relatos de si mesmas como fábulas em que outros personagens aceitam com confiança e normalidade. Como nos lembra Armstrong nos exemplos a seguir:

“Portanto, cenas de jantar cativantes em *Under the Sand* e *I’ve Loved You So Long* nas quais, respectivamente, Marie e Juliette falam como se existissem à beira de duas vidas. Em *Moonlight and Valentino*, Rebecca expressa as obstruções da linguagem quando se entrega a um jogo de palavras - “a palavra com V” - para lidar com sua viuvez. As deficiências da linguagem levantam a questão da imprevisibilidade do luto, uma característica recorrente em *Cries and Whispers*, *Three Colors: Blue*, *Morvern Callar*, *Interiors* e *Birth*, enquanto encontram um antecedente nos instintos misteriosos de *Portrait of Jennie*, *The Innocents* and *The Haunting*.’ Em *Moonlight and Valentino*, as palavras petulantes de Rebecca: “Não assuma que qualquer coisa sobre mim é são!” estabelecem um clima de desorientação, enfatizando que a complexidade do luto destaca a dificuldade de conhecer alguém. Muito é feito em *Moonlight and Valentino* sobre como o comportamento de Rebecca é imprevisível, mas enquanto nesse filme a imprevisibilidade se expressa, ainda que de maneira desajeitada, no diálogo, trabalhos esteticamente mais ousados como *Under the Skin*, *Under the Sand* e *Morvern Callar* fazem da imagem do filme a paleta na qual a interioridade misteriosa é retratada.” (Armstrong, 2012, p. 173)⁷¹

⁷¹ Tradução da citação original: “Hence, compelling dinner scenes in *Under the Sand* and *I’ve Loved You So Long* in which, respectively, Marie and Juliette speak as though they exist on the cusp of two lives. In *Moonlight and Valentino*, Rebecca voices the obfuscations of language when she indulges in a word game — “the W word” — to come to terms with her widowhood. The shortcomings of language force the issue of grief’s unpredictability, a recurring characteristic in *Cries and Whispers*, *Three Colors: Blue*, *Morvern Callar*, *Interiors* and *Birth*, while finding an antecedent in the mysterious instincts of *Portrait of Jennie*, *The Innocents* and *The Haunting*. In *Moonlight and Valentino*, Rebecca’s petulant words: “Don’t assume that *anything* about me is sane!” sets a mood of disorientation, emphasizing that the complexity of grief highlights the difficulty of getting to know someone. Much is made in *Moonlight and Valentino* of how Rebecca’s behavior is unpredictable, but while in that film unpredictability becomes expressed, albeit clumsily, in dialogue, aesthetically bolder works like *Under the Skin*, *Under the Sand* and *Morvern Callar* make the film’s imagery the palette on which mysterious interiority is played out.” - Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

Se os filmes sobre luto exploram o dilema da presença e da ausência no cinema, as ações e as reações mais obscuras das personagens enlutadas liberam instintos para uma experimentação estética. Com frequência, estes filmes, que tratam de diversos sentimentos, se utilizam da água como analogia para a representação do luto, simbolizando a própria morte em si, ou a possibilidade de autodescoberta. Em filmes como os já mencionados, *Sob a Areia*, *Interiores*, ou como *Rebecca, a Mulher Inesquecível* (Alfred Hitchcock, 1940) as personagens afogam-se ou podem ter se afogado no mar, em *O Céu que Nos Protege* (Bernardo Bertolucci, 1990) a água oferece a possibilidade do renascimento.

Vale lembrar aqui sobre o filme a ser analisado mais à frente. Provavelmente o longa, *O Quarto do Filho*, pode não fugir dessa analogia e traga essa metáfora. O filho morre afogado em um acidente de mergulho, e como já visto no capítulo sobre Nanni Moretti, usar água como metáfora não é algo incomum para o realizador. Como Armstrong nos afirma: “Com sua fluidez e falta de definição, o mar no filme de luto é uma metáfora para a incapacidade da linguagem em mapear o luto.”⁷²

Outro ponto levantado pelo autor são as relações de mulheres com o luto, em especial relações entre mãe e filha. Não por acaso a maioria dos filmes citados até aqui possuem protagonistas lidando com a perda como em *Ponette* ou no filme de François Ozon, assim como é possível citar outros exemplos como *A Liberdade é Azul* (Krzysztof Kieslowski, 1993) ou *Laços de Ternura* (James L. Brooks, 1983), para Armstrong, isso advém dos sentimentos que em geral são associados a essa relação.

“Parece significativo que o filme de luto deva encenar esses relacionamentos, já que em um gênero tão comprometido com a interioridade, a natureza real ou substituta dessas relações enfatiza menos o convencional relacionamento de mãe/filha como instituição, e mais os sentimentos que o originam.” (Armstrong, 2012, p. 173)⁷³

Para o pesquisador, em suma, o vínculo entre mãe e filha em filmes sobre o luto pode ser motivado pelo mesmo desejo de conforto que impulsiona presença dos “fantasmas” nestes

⁷² Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., p.173

⁷³ Tradução da citação original: “It seems significant that the mourning film should stage such relationships, since in a genre so committed to interiority the real or surrogate nature of these relationships emphasizes less the conventional rapport of mother/daughter relationships as an institution, and more the feelings which give rise to it.” - Ibid

filmes. Neste ponto, o filme de Moretti já se difere dos demais, pois a principal relação trabalhada no longa metragem é a relação entre pai e filho.

A característica principal dos filmes de luto é a resposta a perda e o principal motor dramático da história é o processo. O espaço doméstico ganha muito destaque nestes filmes, pois o ambiente privado se torna o palco para emoções e problemas pessoais. Outro espaço recorrente que merece a menção, são as sessões espíritas, que evocam lembranças, sentimentos e até mesmo aparições, mas para efeitos práticos desta pesquisa, não há necessidade de desenvolvimento deste tipo de ambiente. O que importa ressaltar é que existe uma configuração dramática recorrente entre a personagem e o espaço, onde o cenário adquire uma grande importância para história, que também são características reais associadas ao luto.

O filme de luto focaliza personagens que enfrentam a perda. Essa situação é retratada como a batalha para harmonizar sua vulnerável interioridade com um mundo que não compreende ou que se mostra indiferente, um mundo do qual o personagem se encontra isolado tanto psicologicamente quanto fisicamente. São filmes menos interessados em ações narrativas buscando explorar mais o interior de cada personagem. Como Armstrong argumenta: “As configurações materiais dos filmes de luto se tornam projeções da interioridade, o que é visto está indissoluvelmente ligado ao que vê, uma condição com consequências para a forma do filme.”⁷⁴ Embora o ambiente seja característico, parte da temática trabalhada por esses filmes é a incapacidade das personagens de habitar o seu próprio lar.

Ainda sobre como espaços são trabalhados, é contraditório o fato que o funeral em si, que como dito anteriormente já é uma celebração estética da morte, pouco aparece no cinema quando o luto é o assunto principal, e poucos detalham o processo. Em geral são cenas que possuem apenas um registro estático, com a função de transição narrativa em vez de serem cenas com dinâmicas próprias.

⁷⁴ Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., p. 176

“A característica cena de funeral é uma tomada em grupo à média distância antes que a câmera se aproxime e a cena seja editada para isolar personagens significativos. A sequência de abertura de créditos de *Secrets and Lies* segue essa forma. O fato de o funeral se desenrolar por trás dos créditos de abertura aqui sugere o status formal de uma cerimônia que a maioria dos filmes de luto implica, em vez de explorar; neste caso, preparando o espectador para o drama do luto que está por vir. O fato de sermos apresentados a Hortense (Marianne Jean-Baptiste) e sua família em um momento muito privado gera uma sensação de voyeurismo.” (Armstrong, 2012, p. 176)⁷⁵

Saindo da questão do espaço físico tratado até aqui, o retrato da interioridade nos leva a pensar em memória. Memórias fornecem temporalidades paralelas que são exploradas por esses filmes, tornando os *flashbacks* uma ferramenta comum aos realizadores. Recordações criam um espaço interiorizado, transpondo o espaço físico para a consciência. Outra cena recorrente, e que muitas vezes levam a um *flashback*, são os momentos em que as personagens reviram os pertences do falecido.

Em *Mia Madre*, por exemplo, Moretti utiliza esses dois atributos comuns a este tipo de filme, a personagem de Margherita Buy, constantemente relembra e remonta suas memórias enquanto organiza os objetos pessoais de sua mãe, não só descobrindo coisas novas como também lembra de momentos de sua relação. O que está em causa nestas cenas é exatamente o foco do luto. Como Armstrong coloca: “Em uma cultura moderna que incentiva a renovação e a substituição contínuas, a análise dos pertences antigos enfatiza como a história se tornou invisível.”⁷⁶

Tendo em vista que os filmes sobre luto contam a história a partir de um ponto de vista bem específico, a sintaxe narrativa, outra característica apontada por Armstrong, é variada e está ligada diretamente ao modo em que a personagem enxerga o mundo. Esse registro muitas vezes se manifesta através de *voice-over*, e os testemunhos podem assumir algumas formas: confissão, diário ou recordação.

A separação entre o som e a imagem permite que o filme explore o tempo e o espaço. A voz adquire uma forma transcendental, sugerindo que existam espaços em que a personagem

⁷⁵ Tradução da citação original: “The characteristic funeral scene is a group shot at middle distance before the camera moves closer and the scene is edited to isolate significant characters. The credit sequence of *Secrets and Lies* takes this form. That the funeral plays out behind the opening credits here suggests the formal status of a ceremony that most mourning films imply, rather than explore, in this instance setting the spectator up for the drama of mourning to come. That we are introduced to Hortense (Marianne Jean-Baptiste) and her family at a very private moment generates a sense of voyeurism.” - Ibid.

⁷⁶ Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., p. 180

não está mais lá, e por consequência, um tempo que já não existe mais, sendo adequadas para as histórias sobre luto e direcionando a narrativa visual. O autor toma de exemplo o filme *Hiroshima, Mon Amour* (Alan Resnais, 1959), onde impulsionado pela narração, os *flashbacks* pontuam as ações. Assim como o *voice-over*, o *off-screen*, aquilo que se passa fora da tela é importante para a dramatização do luto.

“O espaço e som indeterminados e fora de cena é outra maneira pela qual o filme de luto dramatiza a relação entre subjetividade e o mundo objetivo. Em seu envolvimento com a subjetividade, o filme de luto é definido pelo obscuro jogo entre o visto, o retido e o opaco.” (Armstrong, 2012, p. 184)⁷⁷

O pesquisador acredita que um dos motivos em que está ferramenta narrativa do cinema é utilizada, pode ser pela premonição da própria morte, colocando em perspectiva um mundo em que um sujeito não exista mais e que não podemos saber como esse mundo será.

Quando se fala em *off-screen*, não se pode deixar de falar em edição. Entre o corte de uma imagem para outra, há um espaço, que assim como fora da tela, pode revelar ou esconder. Filmes sobre o luto se utilizam de movimentos de câmera e planos longos que contribuem para a atmosfera contemplativa e melancólica, capacidade de revelação da edição serve notavelmente ao tema. O luto, que por si se divide entre os vivos e os mortos, faz com que a montagem seja uma forma de intercalar os diferentes tempos, passado e presente, que contém nas narrativas. Enquanto uma edição que tem por objetivo chocar, são raros nessa temática. Como exemplo do uso da edição, Armstrong utiliza novamente o filme de Ozon:

“Em *Under the Sand*, Marie olha para a praia e há um corte para Jean parado olhando para o mar. Atravessando o espaço entre as imagens, essas elipses, daquilo que está 'presente', embora tão claramente ausente, expressam a ansiedade dos personagens que anseiam por enxergar além da ausência. Às vezes, o olhar do protagonista é seguido por um corte para algum objeto natural chocante; formigas se aglomerando, uma larva, um rato, atravessando aquele espaço entre a subjetividade e o abjeto sobre o qual o filme de luto se preocupa.” (Armstrong, 2012, p. 185)⁷⁸

⁷⁷ Tradução da citação original: “Off-screen and indeterminate space and sound is another way in which the mourning film dramatizes the relationship between subjectivity and the objective world. In its involvement in subjectivity, the mourning film is defined by the obscure play of the seen, the withheld and the opaque.” - Ibid.

⁷⁸ Tradução da citação original: “In *Under the Sand*, Marie looks down the beach and there is a cut to Jean standing looking out to sea. Bridging the gap between images, these ellipses, that which is “present” because so obviously absent, speak the anxiety of characters longing to see beyond absence. Sometimes the protagonist’s look is followed by a cut to some shocking natural object; swarming ants, a maggot, a mouse, bridging that space

Alguns outros atributos da montagem podem ser utilizados. Podem ser contemplativas, construção de confusão e sequências irracionais, exaltar manias da personagem e sua desconexão com o mundo. Um exemplo de desconexão, utilizando ainda o filme *Sob a Areia*, enquanto Marie está no comboio em primeiro plano é possível ver diversas cenas da paisagem francesa como se a personagem estivesse descolada destas imagens.

Montagens mais objetivas e diretas aparecem em momentos de estabelecimento da narrativa, de forma suave, antecipando a subjetividade e sensibilidade deste tipo de história. Câmera lenta, *fades* e *dissolves* para enfatizar passagens temporais ou até mesmo estados involuntários da consciência.

Quando se narra a subjetividade do luto, o apelo visual dos filmes fica mais evidentes. As obras são mais lentas e contemplativas, ligadas ao processo de cura psicológica do enlutado, resultando em um ritmo tranquilo que encoraja o espectador a perceber o visual do filme. Esta ênfase nas superfícies e texturas da obra mostram a importância da cinematografia e das cores para o filme. Em *Ponette*, Armstrong destaca o que foi mencionado sobre o final do filme anteriormente, acrescentando que o objetivo de a cor ganhar mais vida é a realização da criança de que o luto é dela e deve ser negociado em seus próprios termos. A cor do filme não pode ser vista apenas como um enfeite decorativo. É um estilo visual que sustenta a vida da personagem, a tristeza, por exemplo, pode esvaziar a radiância da personagem.

Um último ponto que pode ser trazido como uma característica para o filme de luto é o som. Não apenas a música, que tem como um dos objetivos, induzir o espectador a um sentimento, mas sim o trabalho ao redor, como o silêncio, algo tão marcante nestas histórias.

“Esse 'retorno ao silêncio' é apropriado para a expressão de uma experiência que, em sua tendência a dominar, geralmente mina a tentativa de articular e racionalizar. Portanto, somos confrontados com a infinidade de matizes psicológicos e comportamentos pelos quais o enlutado se expressa, um repertório com implicações, como vimos, para a performance recente do luto e o surgimento de uma estrela do luto. O refúgio no silêncio proporciona ao cinema um potencial expressivo mais amplo, um ênfase renovado na imagem que reitera e testa o potencial de invenção e ambivalência de um filme.” (Armstrong, 2012, p. 194)⁷⁹

between subjectivity and the object over which the mourning film frets.” - Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

⁷⁹ Tradução da citação original: “This “return to silence” is appropriate to the expression of an experience which in its tendency to overwhelm, typically undermines the attempt to articulate and rationalize. Hence we are confronted with the plethora of psychological shades and behaviors through which the mourner expresses herself, a repertoire with, as we have seen, implications for the recent performance of grief and the emergence of a mourning star. The taking refuge in silence affords cinema a broader expressive potential, a renewed emphasis on the image which reiterates and tests a film’s potential for invention and ambivalence.” -

Filmes de luto encaram o silêncio não como uma lacuna, mas sim como um recurso estético da própria intensidade do luto. O cinema busca articular o luto e seus estágios com o vazio das palavras, a busca por sua linguagem.

5. O QUARTO DO FILHO

A pesquisa até aqui tentou fazer um panorama geral sobre o realizador Nanni Moretti, assim como identificar o que é o luto e suas diferentes manifestações e representações nas artes, em especial no cinema. Com tudo o que foi apresentado em mente, agora se pode ter uma visão mais clara sobre o tema e será possível fazer uma análise mais detalhada da obra do realizador.

O Quarto do Filho narra a história da família Sermonti, composta por Giovanni (Nanni Moretti), o pai, Paola (Laura Morante), a mãe, Irene (Jasmine Trinca), a filha e Andrea (Giuseppe Sanfelice), o filho, uma família comum, bastante próxima e feliz. Em um dia normal em suas vidas, Andrea vai com os amigos em uma expedição de mergulho onde, por acidente, fica preso em uma caverna submersa e acaba se afogando. A morte de Andrea abala a todos, tornando o luto dos familiares o foco da história de Moretti. O pai, um psicanalista que se culpa por trabalhar no dia do acidente mesmo já tendo combinado de passar o dia com a família, a filha, que para lidar com a perda usa a raiva, e a mãe que busca uma racionalização da situação com pouco sucesso.

O filme de 2001 foi vencedor de diversos prêmios, incluindo a palma de ouro do festival de Cannes do mesmo ano. Além de ter sido incluído na lista anual de melhores filmes da revista Cahiers Du Cinéma.⁸⁰

O filme apresenta muitos dos sentimentos discutidos sobre a manifestação do luto nas pessoas. Assim como semelhanças e diferenças, a ideia proposta por Richard Armstrong, de filme de luto ser um gênero cinematográfico. O longa-metragem possui uma duração

Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.

⁸⁰ Cahiers du Cinéma - Top 10 Film Award 2001. (2001). Fonte: IMDB: <https://www.imdb.com/event/ev0009300/2001/1/>

aproximada de 100 minutos onde o realizador divide a obra em três partes, quase de forma igualitária, de 30 minutos cada.

Estes momentos são: Parte ou ato I, onde Moretti nos apresenta a família, seu cotidiano e as relações entre os parentes, esta parte se estende até o acidente de Andrea. Parte ou ato II, onde o luto é representado, que se estende até o recebimento da carta de uma namorada de Andrea. E a parte ou ato III, que são as tentativas de reconciliação com a morte de Andrea.

Por mais que lembre uma estrutura narrativa clássica, Moretti não deixa realmente acentuado os pontos de virada de sua história, deixando aqui mais uma subjetividade de interpretação do espectador. O realizador está mais preocupado em dar o tempo necessário para cada ponto de sua história fugindo das marcações hollywoodianas que definem um ato em si. Isto é de suma importância porque como já visto, o tempo é o fator mais importante para que o enlutado aprenda a lidar com a sua perda, seus sentimentos e sua nova realidade.

A partir dessas colocações é possível também dividir a análise desta obra em três partes, e olhar com singularidade cada uma delas, e assim compreender como o realizador representa este sentimento pesado e difícil através de imagem e som concebido pela união desta família tradicional, sua desestabilização, e no fim sua união novamente.

5.1. PARTE I – A FAMÍLIA SERMONTI

Logo após os créditos iniciais do filme, somos apresentados diretamente ao personagem do pai. Giovanni está a correr, com roupas leves em um porto, onde é possível ver grandes navios ao fundo. Aos poucos é possível perceber que o personagem mora em uma cidade litorânea, e que o mar de certa forma faz parte do cotidiano, isto tem importância devido as circunstâncias do acidente, um afogamento durante a prática de mergulho. O que nos faz perceber que a prática de esportes é algo cotidiano da vida da personagem, assim como a geografia da cidade tornam o acidente que irá ocorrer como algo de fato possível dentro do contexto do local e da família. A cidade de Ancona foi escolhida como local das filmagens por motivos estéticos e temáticos, como colocado abaixo:

“A escolha de Ancona, uma cidade provincial na costa do Adriático, como local principal para 'O Quarto do Filho' foi uma escolha deliberada de Moretti, novamente motivada em parte por razões estéticas e em parte por razões temáticas. Segundo o diretor de fotografia Giuseppe Lanci, Ancona foi escolhida por sua posição geográfica próxima ao mar e seu porto. Outras cidades litorâneas foram rejeitadas: Pescara, por ser pouco atraente; Gênova, por ser muito grande; Livorno, porque Paolo Virzì frequentemente usa essa cidade como locação; Bari e Taranto, porque o público esperaria um filme sobre os problemas do sul da Itália; Trieste, porque era rica arquitetonicamente e teria chamado muita atenção para si (Chatrian e Renzi, 2008, 181). Moretti rejeitou Roma para este filme sobre a morte de uma criança porque não queria lidar com uma história tão dolorosa no lugar onde morava. Ele queria que esta narrativa triste acontecesse 'em uma cidade onde a estrutura da comunidade estivesse presente e tangível'.” (Andrews, 2014, p.37)⁸¹

Ao terminar sua corrida, Giovanni pede um café. Seu momento de descanso é interrompido por uma intervenção na rua. Um pequeno grupo, utilizando roupas características da Índia, passa em frente ao restaurante, a cantar e dançar, sem motivos aparentes para esta celebração. Giovanni parece apreciar o momento de leveza, que se opõem ao tema que o filme retrata, a personagem caminha em direção a celebração e acaba por se misturar a este momento. Em um corte seco da rua para o apartamento, o som da cantoria se mistura com a cantoria do próprio Giovanni, cantarolando a mesma música quando chega em sua casa. O telefone toca, ao atender o diálogo nos introduz a um problema que nos levará a introdução de Andrea, o filho.

Outro corte seco do apartamento para um plano sequência de Giovanni a chegar na escola e pedir para falar com o diretor, a porta se abre e a personagem é recepcionada por um homem, em segundo plano, sentado em uma cadeira, está Andrea. O problema é o furto de um fóssil do laboratório de ciências, e os culpados são Andrea e um colega. Mesmo ao dizer que não furtou, leva uma suspensão de uma semana. Novamente um corte seco antes de qualquer reação e Moretti nos leva para outra parte do cotidiano de Giovanni.

Uma mulher deitada em um divã, em primeiro plano, reclama de pagar muito e não sentir que seu tratamento está a funcionar, em plano geral, é marcado o consultório de Giovanni,

⁸¹ Tradução da citação original: “The choice of Ancona, a provincial city on the Adriatic coast, as the principal location for *The Son's Room* was Moretti's deliberate choice, again driven partly by aesthetic and partly by thematic reasons. According to the cinematographer Giuseppe Lanci, Ancona was chosen because of its geographical position near the sea and its port. Other seaside cities were rejected: Pescara, because it was unattractive; Genoa, because it was too big; Livorno, because Paolo Virzì often uses this as a location; Bari and Taranto, because the public would expect a film about the problems of southern Italy; Trieste, because it was too rich architecturally and would have drawn attention to itself (Chatrian and Renzi 2008, 181). Moretti rejected Rome for this film about the death of a child because he did not want to deal with such a painful story in the place where he lived. He wanted this sad narrative to take place “in a town where the fabric of the community is present and tangible.” - Andrews, E. (2014). *Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*. London: Fairleigh Dickinson University Press.

introduzindo sua profissão: psicanalista. Giovanni respira fundo para responder e, novamente a um corte para um primeiro plano de Giovanni, que desta vez está a falar, porém com outro paciente.

Neste momento se encontra talvez um dos diálogos mais importantes do longa-metragem, Giovanni diz ao paciente que este se sente sempre culpado e responsável pelo que acontece, e que não se pode controlar todos os aspectos da vida, logo se tem que aprender a esperar, ao invés de querer agir a todo momento, e que isto não significa ser passivo, então, se deve abordar a vida de forma mais leve. A ironia desta cena é que estas palavras de conforto, que Giovanni aconselha ao seu paciente, e que são as primeiras de seu personagem na sua profissão, não serão seguidas da sua parte, se opondo a uma das questões fundamentais do tratamento do luto, que é o tempo.

Em seguida, o realizador marca a satisfação da personagem com sua profissão em uma sequência que possui um toque surrealista em que Giovanni, com um sorriso no rosto, observa seus dois pacientes apresentados a caminhar na rua lidando com seus problemas após a terapia, a mulher a fazer compras e o homem reflexivo. E novamente, Moretti trabalha com as ironias tão comuns em seus filmes. O paciente apresentado a seguir, conta de seu sonho e diz discordar e não acreditar no trabalho do psicanalista. Oscar, interpretado por Silvio Orlando, que não acredita em terapia, é o mesmo paciente que irá pedir um atendimento de urgência no dia da morte de Andrea.

Mais um plano sequência que acompanha Giovanni que possui duas informações importantes para a história e o desenvolvimento da personagem. Já está de noite, e Giovanni organiza sua mesa de trabalho, caminha pela porta e Moretti nos indica que o escritório e o apartamento são no mesmo prédio. Uma das dificuldades de Giovanni é separar a sua vida pessoal e sua profissão, algo fundamental para um psicanalista, o fato de seu ambiente profissional e sua casa serem no mesmo lugar tornam esta separação muito mais difícil. Nesta caminhada de um cômodo para outro, escutamos a voz de uma mulher ao telefone, assim nos é introduzido a terceira personagem da família, Paola, a mãe. Giovanni a interrompe, primeiro com um beijo e depois com uma pergunta para saber se ela já havia conversado com Andrea. O plano termina com Giovanni cansado no sofá, e, novamente, um corte seco.

Em seus cortes, Moretti mostra um interesse em sempre começar seus planos com ações em andamentos ao invés de realizá-las do começo ao fim como é tradicional na indústria americana. A última personagem da família a ser apresentada, Irene, está na mesa a conversar

com sua mãe, uma conversa que a princípio não faz sentido, sobre o som que a bola faz em uma quadra esportiva, o assunto sobre sons de esportes, logo se volta para Andrea, que em tom cômico, introduz a relação de confiança que existe entre os irmãos. Seguindo seu estilo de corte, o realizador joga da cena de jantar para o quarto no dia seguinte, onde temos a primeira interação real entre Giovanni e Paola. Em *zoom out* de um primeiro plano de Paola para um geral do quarto ambos ainda discutem sobre o suposto furto. Até este momento Giovanni está desconfiado de seu filho, enquanto todos de sua família lhe dizem o contrário. A discussão termina com Paola ajeitando sua gravata e o beijando, mais uma vez marcando a união da família, agora com enfoque no casal.

A cena a seguir traz outro diálogo que terá importância mais à frente. Na primeira conversa que temos entre pai e filho, Giovanni mostra uma preocupação em não conhecer os amigos de Andrea e os bairros que seu filho frequenta sozinho. Como será introduzido na última parte do filme, a família aprende muito sobre Andrea após a sua morte e com isso questionamentos sobre a confiança marcada até este momento. Não que Andrea guardasse segredos ou escondesse coisas de seus pais, e sim a preocupação tanto da personagem, quanto do realizador, de não possuir total controle do que acontece em sua casa, para que se possa evitar situações, e como no caso desta história, a morte.

Como mostrado até o momento, uma das preocupações de Nanni Moretti até aqui, é a relação de confiança entre a própria família. Em contraponto, a cena em que os pais se reúnem para discutir o furto com seus filhos, Moretti nos mostra uma família sem confiança entre pais e filho, em que o filho conta a sua versão e ninguém acredita, e como em mais uma ironia do realizador, o garoto está a falar a verdade, já que, de fato, Andrea furtou o fóssil. Giovanni faz esta mesma crítica na cena seguinte para Paola, considera que os pais do colega de Andrea são muito duros com seu filho. É perceptível a preocupação do realizador de mostrar Giovanni como um pai presente e com total consciência de quem são seus familiares, em total oposição com as representações de pais em seus filmes anteriores, principalmente do filme *Ecce Bombo*. Como já discutido no capítulo dois, a figura paterna é representada como um ser completamente alheio aos seus familiares.

Até este momento temos em torno de 12 minutos de filme apenas para apresentar uma concepção de família perfeita. O furto do fóssil serve como uma base para abalar esta suposta perfeição, Giovanni, relutante, desconfia que seu filho está a mentir. Moretti opta por subverter toda a estrutura sutil e doce construída até o momento contrapondo tudo que apresentou.

Giovanni não tem um emprego perfeito e constantemente desdenha mentalmente de seus pacientes, não acredita em seu próprio filho e acha que sua família muitas vezes acaba por ser desunida.

Esta quebra de tom parte da relação que Giovanni tem com seus pacientes. Logo a seguir a sua conversa com Paola sobre a reunião que tivera com os outros pais, o realizador corta para um paciente não apresentado antes, e sua primeira fala é sobre seu medo de se tornar um pedófilo e como a terapia não tem lhe ajudado em nada com seu vício em pornografia. É interessante notar que esta mudança brusca no tom do filme não vem através de ritmo ou de forma imagética, mantendo a sobriedade do seu início, e sim, através do teor do diálogo. Esta introdução agressiva leva a crer que a intenção do realizador é dizer que a vida perfeita não existe, e a realidade é dura. A escolha de manter em primeiro plano esta frase sobre pedofilia antes de revelar que é seu trabalho em um plano conjunto, coloca o espectador no lugar de Giovanni, e os lembra de que sua profissão não é apenas sobre lidar com conversas mundanas e fúteis, e sim com temas complexos e diversos.

Reforçando esta ideia, a próxima cena em que sua profissão volta a aparecer no filme é junto ao personagem de Oscar, onde se discute as tendências suicidas do personagem por meio de uma interpretação de um sonho. Ser psicanalista, como já mencionado anteriormente nesta tese, era um desejo de interpretação de Nanni Moretti. É interessante perceber o jogo de dúvidas e descrenças que o realizador levanta entorno deste trabalho. Seus pacientes constantemente duvidam da eficácia deste tipo de tratamento. Vejamos por exemplo o próprio diálogo entre Giovanni e o paciente viciado em pornografia, que diferente dos outros, explicita o desmerecimento da profissão ao dizer que o único tratamento que existe é através de remédios.

Ao mesmo tempo, o realizador insere cenas em que Giovanni desdenha mentalmente de seus clientes. Moretti nos apresenta a imagem do profissional em uma consulta, enquanto por meio de uma voz-off, escancara suas opiniões sinceras sobre seus pacientes. Por exemplo, a cena em que uma paciente diz que irá abandonar a terapia pois dúvida de sua eficácia, e Giovanni diz em off escutar a mesma coisa há cinco anos e apenas conta os minutos para o fim da sessão. Em uma das sessões, Moretti utiliza o que Eleanor Andrews chama de *daydream sequence*. A sequência onírica revela um personagem cansado e sem paciência para a futilidade de sua paciente e recomendando apenas a prática de um esporte. Esta dualidade esclarece a própria visão do realizador sobre o tópico. É importante e eficaz ao mesmo tempo em que humaniza o profissional, que também pode ter problemas pessoais.

O acompanhamento psicológico por especialistas é uma parte fundamental do tratamento de pessoas enlutadas. O questionamento de Moretti não está sobre a função ou a eficácia, e sim em como o especialista lida consigo mesmo nestas situações, o que leva a discussão para outro lado: a racionalidade e a emoção. Em uma das cenas, Giovanni é confrontado por um novo paciente que vem ao seu consultório por meio de uma indicação. Este paciente deixa claro que é uma pessoa rica, é cínico e acredita que por Giovanni ser mais novo não pode ajudá-lo. Neste momento, novamente se tem uma pergunta que será contrariada mais a frente, o paciente pergunta qual o tempo de duração de uma terapia, dando a entender que gostaria de uma resolução rápida. Giovanni explica que isto é definido em comum acordo, conforme a evolução do tratamento. Mais uma vez é levantada a questão do tempo, que Giovanni, enlutado, irá ignorar, e assim como seus pacientes, irá questionar os conselhos de seu próprio terapeuta.

Em meio a essas cenas que levantam questões profissionais densas, o realizador intercala com momentos de sua vida pessoal. Irene estuda latim com seu namorado, enquanto Giovanni e Paola estão sentados em uma mesa em outro cômodo da casa escutando a conversa e tentando dar privacidade a sua filha, insere um tom cômico destoante do peso das cenas do consultório. Após o namorado ir embora, Moretti reforça a ideia de ser uma figura presente em seu ambiente familiar, onde é colocado uma cena em que estuda latim com sua filha junto de Paola.

Como mencionado, Nanni Moretti é conhecido pela pessoalidade e autobiografia de seus filmes, sendo *O Quarto do Filho* seu filme menos biográfico. Esta cena parece ser seu toque de pessoal neste filme. Como é mostrado em outro filme, *Mia Madre*, sua mãe era professora de latim, sendo possível imaginar que este cenário tenha sido comum em sua vida.

Moretti tem uma preocupação em detalhar todos os aspectos da vida pessoal de seu personagem, sem nenhum tipo de exceção. Logo após a cena sobre latim, o realizador mostra a intimidade e vida sexual do casal e quando a família nos é apresentada novamente após esta cena, temos um momento feliz em que todos cantam uma música dentro de um carro. Esta construção bem detalhista desmorona aos poucos com a morte de Andrea, tornando necessário não apenas a reconciliação de uma personagem, mas sim de todas.

Voltemos a relação entre Giovanni e Andrea. Uma observação a ser feita é que mesmo com toda essa preocupação aos detalhes, a personagem de Andrea possui poucos diálogos e aparece em poucos momentos nesta primeira parte do filme, ressaltando que nas próximas duas

partes não estará presente. Até aqui ficou evidente que por mais que a história seja sobre a família o personagem principal é Giovanni, logo este terá mais tempo de tela. O questionamento aqui não são os tempos de tela que cada personagem possui, e sim a intencionalidade do pouco tempo de tela de Andrea. Até este momento temos a análise de aproximadamente 20 minutos de filme e apenas cinco momentos dedicados a este personagem.

Pode se argumentar que Irene também aparece até o momento poucas vezes, porém é sobre como o realizador utiliza estes tempos de cena. Andrea é sempre enquadrado de forma distante. Na cena do jantar mencionada, em que todos se reúnem, Andrea é o último a entrar em quadro e se sentar na mesa e logo a seguir a cena acaba. Após a reunião entre os pais sobre o furto do fóssil, Andrea está ao fundo da imagem a jogar videogame desfocado enquanto Paola e Giovanni falam sobre os outros pais. Diferente de sua irmã que possui uma cena intimista com o namorado, mesmo que na totalidade do contexto exista a presença dos pais, não existe até aqui algo que faça parte do íntimo de Andrea. Isto reforça que não apenas a família não conhecia muito seu filho, como o espectador também não sabe de fato quem é Andrea.



Figura 1 – Andrea desfocado ao fundo

No final desta parte I, Moretti começa a explicitar mais esta relação. Giovanni desconfia que seu filho furtou o fóssil, após um dia de trabalho, ele entra em seu quarto com o intuito de procurar por alguma pista, logo ressentido de sua decisão e abandona a ideia. É a primeira vez que é mostrado ao espectador este quarto que dá nome ao filme. É interessante pontuar que também não veremos Andrea, enquanto vivo, por lá, o que torna o quarto um universo a parte e desconhecido desta casa.

Giovanni se incomoda com sua família em uma partida de tênis de Andrea por não estarem prestando atenção e apoiando. O espectador sabe que este incomodo não é com sua mulher ou sua filha e sim com ele próprio, que tem dificuldades em acreditar em seu próprio filho e não quer estar certo disto. Ao conversar com Andrea após a partida, sente novamente que está sendo enganado, pois acredita que Andrea perdeu a partida de propósito. Giovanni compartilha esta dúvida e frustração com Paola, que o questiona e ele reafirma que acredita que Andrea não roubou o fóssil.

O próximo momento entre Giovanni e Andrea é uma sequência contemplativa, sem diálogos, apenas com uma trilha tranquila que acompanha o filme desde o começo e com um

pouco de ambiência em um dia de passeio de pai e filho. Os dois caminham pelas ruas, em uma loja de livros e por um centro esportivo. Situações mundanas e felizes que trazem tranquilidade.

Esta sequência termina, mais uma vez, com um corte seco para Paola a cozinhar. Andrea se aproxima, e enquanto ajuda a sua mãe confessa ter roubado o fóssil. A cena da cozinha possui uma montagem mais tradicional entre plano/contraplano/plano-geral. Estes cortes acompanham a intensidade da cena, isolado no quadro Andrea confessa, isolada em seu próprio quadro Paola reage. Os ânimos que dão indício de exaltação, recuam ao ponto inicial, quando Andrea afirma que ia contar para Giovanni pois se sentia mal por ter mentido, mas não quis estragar o ótimo dia que tiveram, terminando a cena em um abraço entre mãe e filho.

Todos os detalhes apresentados e discutidos até aqui culminam na sequência final desta parte I. Esta cena pode ser considerada uma das mais importantes do filme, já que se trata de uma das viradas da história, e trará muita culpa para Giovanni. Moretti compõe esta cena com um plano geral e pouquíssimos planos fechados. O realizador por poucas vezes isolou os personagens no quadro, a família na maioria das vezes é sempre apresentada em conjunto no mesmo plano, enquanto apenas Giovanni e seus pacientes tinham enquadramentos isolados.

Na cozinha, durante o pequeno almoço todos estão reunidos e a conversar sobre seu dia. Giovanni começa a falar sobre um filme que gostaria de assistir e enquanto fala uma conversa paralela entre Irene e Paola começa. Giovanni faz uma piada sobre estar falando sozinho, e neste momento temos o primeiro corte desta cena, do plano-geral para um primeiro plano de Paola rindo da reação de Giovanni e voltamos para o plano-geral.

A transição de um plano aberto para um fechado geralmente tem o propósito de direcionar a atenção do espectador para algum detalhe específico. Considerando o que foi discutido até este ponto sobre essa primeira parte, e em particular sobre a abordagem de Moretti em seus cortes, a mudança de planos em questão parece se destacar das demais, sem uma intenção aparente. O cineasta emprega extensos planos sequência, o que acrescenta complexidade à produção, pois não permite erros no decorrer da cena. Portanto, é plausível inferir que este corte específico não busca enfatizar nenhum elemento em particular, mas talvez tenha sido incluído para contornar algum possível problema ocorrido durante as filmagens. Essa função de edição é recorrente e não implica qualquer desvalorização; o corte simplesmente difere do padrão anterior, que provavelmente consistia em manter todos os personagens à mesa ao longo da cena.



Figura 2 – Plano da família reunida em apenas um quadro



Figura 3 – Plano médio em que se quebra o plano sequência

Continuando com o plano-geral, Giovanni combina de correr com Andrea, que se recusa por ter compromisso com os amigos, porém com insistência, Giovanni contorna a situação e transforma sua corrida matinal e um evento de família. O telefone toca e Giovanni se levanta, com sua movimentação, a câmera de forma suave se movimenta para a esquerda, trocando o lado em que estava sem tirar ninguém do quadro e agora a nova composição são três pessoas na mesa, compondo uma primeira camada, e Giovanni ao fundo.



Figura 4 – Inversão da câmera com Giovanni ao fundo

Corte para um plano médio isolado de Giovanni a falar no telefone, é Oscar, seu paciente. Parece haver algum problema, e o tom de voz mais alegre muda para um de preocupação. Novamente o plano-geral, em que vemos a reação de Paola percebendo que algo está errado. Volta para o plano de Giovanni, que tenta dissuadir Oscar a ser atendido outro dia, sem sucesso. Plano-geral mais uma vez, Giovanni desmarca os planos que acabara de fazer com sua família, avisa que irá demorar para voltar e se despede de todos, terminando assim o último momento em que todos estarão reunidos. Durante todo o começo de filme, o realizador se esforça para unir todas as personagens e nesta última cena, com pouco mais de três cortes Moretti consegue de forma sutil separar Giovanni de seus familiares.



Figura 5 – Última composição de quadro da primeira parte com todos reunidos

5.2. PARTE II – O LUTO

Nesta segunda parte do filme, Moretti monta uma sequência de tensão. Diferente de outras junções de cena, o realizador elabora uma montagem paralela para criar um suspense, um pequeno mistério sobre a morte eminente, sem explicitar qual personagem irá morrer. A trilha musical que acompanhará também altera o tom, até então, a trilha tinha o objetivo de passar uma certa tranquilidade, agora o objetivo é o oposto com notas de um piano em crescente sendo repetidas.

Para se indicar perigo, Moretti separa sua família em quatro situações distintas e os coloca em situações que possam vir a ser perigosas: Paola em uma feira com um princípio de confusão, Giovanni a conduzir na estrada para a casa de seu paciente, Andrea em um barco a se preparar para um mergulho, e Irene em uma motocicleta com amigos a conduzir de forma imprudente. Estas quatro situações serão intercaladas.

A primeira a aparecer é Paola, está em uma praça cheia, em uma feira de rua, de um plano geral, o realizador corta para um plano médio, lhe isolando da confusão. A seguir, mesma sequência entre plano geral de um carro em uma estrada vazia corte para um plano médio de Giovanni em seu carro. Plano geral de pessoas se preparando para uma volta de barco, plano médio de Andrea recebendo um tanque de oxigênio, diferente das outras sequencias, neste trecho voltamos para um plano geral.

O realizador então volta para Paola, onde uma pessoa abruptamente esbarra nela enquanto passa correndo, corta para a pessoa correndo, e volta para Paola buscando uma resposta para o que aconteceu ao seu redor. Vemos então pela primeira vez nesta montagem paralela Irene em sua moto, uns amigos se aproximam em outra motocicleta e brincam como se tentassem derrubá-la, a menina então entra na brincadeira. Corta então para Giovanni a ler a morada de seu paciente enquanto conduz, este corte começa com o som de uma buzina de caminhão, que vem na direção oposta de Giovanni. E no último corte dessa montagem, Andrea e seus amigos no barco adentrando ao mar.

Pode-se deduzir uma conotação interessante para este último plano. Enquanto com todos os outros personagens o realizador fecha o ciclo desta sequência com uma certa aproximação de câmera, Andrea apenas é visto de longe. Esta é a última vez que Andrea aparece com vida no longa, e a composição do plano é apenas uma câmera parada a acompanhar o barco, sem aproximação, o quadro é apenas o objeto a se distanciar no mar, ir embora para o passeio e, figurativamente, do filme.

A seguir a esta montagem paralela a história volta para Giovanni, que chega à casa de Oscar. Este atendimento urgente e fora de hora será importante para o desenvolvimento de Giovanni e sua relação com trabalho ao longo do filme. Oscar diz estar com câncer de pulmão, e, como vimos do seu personagem até o momento, é sabido que além de ansioso, tem problemas com a morte. Com toda sua simpatia e profissionalismo, nota-se uma frase interessante de Giovanni, o personagem diz a Oscar que este fez o certo em lhe ligar e pedir o atendimento, ao contrário de tudo que tenha exposto nas sequências anteriores, em que considera um estorvo. Futuramente, Giovanni irá culpar Oscar, que não sabe ainda se está doente, e a si mesmo por este momento.

A próxima sequência de cenas é a descoberta da morte. Giovanni, alheio ao que aconteceu, está reflexivo na praia após o atendimento que não queria ter feito, um contraste com a morte de seu filho no mar. Em seguida a casa vazia enquanto o telefone toca. Quem está

a ligar é Giovanni para informar que está a retornar. A casa completamente vazia é o primeiro sinal de ruptura desta família. Sem saber o que lhe aguarda, Giovanni faz seu caminho de volta para a cidade.

Giovanni estaciona seu carro, na frente de seu apartamento estão os pais de Luciano, amigo de Andrea. Estes o informam do acidente, e esta é a primeira vez que vemos Giovanni sair de seu temperamento tranquilo, para um momento de nervosismo e exaltação que culmina em um grito: “Onde está Andrea?”. Visivelmente atordoado, Giovanni dirige seu carro. Então, o realizador corta para um ginásio lotado onde está a ocorrer um jogo de basquete de sua filha em um plano e contraplano, Irene percebe a chegada e tristeza de seu pai. Eleanor Andrews faz a seguinte análise sobre esta cena:

“No filme *O Quarto do Filho*, há uma sequência importante de olhares entre personagens quando o pai, Giovanni (Nanni Moretti), vai ao jogo de basquete de Irene (Jasmine Trinca) para lhe contar sobre a morte de seu irmão. Ela vê o pai e, por meio de uma edição de corte direto de plano/replano, um olhar passa entre eles que indica a Irene que algo está muito errado. Ela permanece hipnotizada, olhando para o pai, enquanto o resto de sua equipe corre na direção oposta. Moretti disse que esta sequência foi baseada em sua própria experiência, quando seu pai foi à piscina onde Moretti estava treinando para contar-lhe que seu avô havia morrido. Sem ser informado verbalmente da morte, Moretti soube instintivamente sobre a má notícia ao ver seus pais de longe (Joyard e Larcher, 2001, 23). O corte direto do olhar passando entre pai e filha, assim como a transmissão sem palavras da mensagem, não apenas indica a eficácia deste dispositivo de edição em mostrar visualmente o impacto desta triste notícia, mas também demonstra a proximidade entre esses dois personagens, que têm um momento quase telepático de contato nesta cena.” (Andrews, 2014, p.178)⁸²

Como é possível ver nesta análise, Moretti faz uma relação com uma perda pessoal em sua família com seu filme, através da memória remonta a morte de seu avô fazendo jus ao seu estilo autobiográfico, e como ressaltado, os planos e cortes simples que o realizador utiliza são efetivos e emocionantes, sem a necessidade de nenhum tipo de diálogo. Logo após temos um

⁸² Tradução da citação original: “In *The Son's Room* there is an important character-glance sequence when the father, Giovanni (Nanni Moretti) goes to Irene's (Jasmine Trinca) basketball match to tell her of her brother's death. She sees her father and, through straight cut editing of shot/reverse shot, a look passes between them that indicates to Irene that something is very wrong. She remains transfixed, looking at her father, while the rest of her team all run in the opposite direction. Moretti said that this sequence was based on his own experience, when his father came to the swimming pool where Moretti was training to tell him that his grandfather had died. Without being told verbally of the death, Moretti had instinctively known about the bad news from seeing his parent from afar (Joyard and Larcher 2001, 23). The straight cutting of the look passing between father and daughter, as well as the wordless transmission of the message, not only indicates the effectiveness of this editing device in showing visually the impact of this sad news, but also demonstrates the closeness between these two characters, who have an almost telepathic moment of contact in this scene.” - Andrews, E. (2014). *Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*. London: Fairleigh Dickinson University Press.

abraço entre Giovanni, Paola e Irene bem emotivo reunindo novamente a família. Neste momento, Moretti faz questão de mostrar as feições e o choro de todos, em um plano podemos ver os rostos chorosos de Irene e Giovanni, e se corta para o rosto de Paola, que no plano anterior estava de costas. Ressaltando a dor da perda de cada um deles. Em ambos os planos, para se destacar esta dor, é utilizado um *zoom in* muito suave e quase que imperceptível, aumentando a dramaticidade da cena.



Figura 6 – Plano da família ao receber a notícia da morte de Andrea



Figura 7 – Contraplano, Moretti busca ressaltar as feições de todas as personagens

Corta para a cena do hospital, em um plano geral é possível ver Giovanni, Paola e Irene, assim como os pais dos amigos de Andrea. Todos estão tristes e cabisbaixos, Giovanni diz a Paola que irá fazer uma ligação. Em um plano fechado ao telefone, Giovanni tenta informar que Andrea faleceu. Aqui temos o primeiro sinal de luto da personagem, a negação. Nesta cena, Giovanni é incapaz de passar a informação da morte, falar que seu filho morreu torna tudo muito real, e pessoas enlutadas não conseguem lidar com esta realidade nos primeiros momentos. Giovanni então sai do telefone e se senta perto de Paola, que chora abraçada a Irene. Neste momento, Giovanni ao não participar do abraço, começa seu processo de isolamento da família. Toda esta composição de cena marca o começo dos estágios do luto indicando a separação, assim como as dificuldades de interação social que Giovanni começara a enfrentar. Como dito por Kübler-Ross, este é o estado inicial de seu modelo dos estágios do luto.

Em continuação a sequência do hospital, Moretti opta por uma abordagem bem diferente ao que Richard Armstrong coloca sobre filmes de luto. Para o autor, o funeral é pouco trabalhado servindo apenas de transição. Neste filme o realizador explora todos os momentos de um funeral nos mínimos detalhes. Este detalhismo, não serve apenas de transição, mas sim como um desenvolvimento da personagem de Giovanni, que precisa segurar seus sentimentos e tomar todas as decisões, enquanto sua filha e mulher tem este tempo para expor suas tristezas.

Este momento é abordado em um plano estático e tumultuado. Giovanni está quase que ao centro da imagem, e em um mesmo quadro, o realizador mostra ao espectador que o personagem precisa responder perguntas sobre seu filho, escolher um caixão para seu velório e lidar com as roupas que Andrea será vestido para a cerimônia. No meio desta cena, Moretti insere um pequeno plano de Paola a chorar, ressaltando a diferença em como cada um está a lidar com a situação. Podemos notar que nesta sequência enquanto Giovanni está cercado de pessoas, Paola está sozinha em quadro. Como proposto por Worden, uma das categorias que podem definir o luto é a hiperatividade, em que a pessoa busca alívio através da ocupação. Esta hiperatividade faz parte de Giovanni, que voltará ao trabalho, na tentativa de acelerar seu processo de cura, diferente de seus familiares, em especial Paola, que o realizador já começa a mostrar aos poucos que ambos vão lidar com esta situação de maneiras diferentes.

Continuando os detalhes do funeral, temos o velório, em uma sala pequena, e apenas com o som dos passos das pessoas na cerimônia, a família Sermonti está no centro do quadro. Ao ver o tampão do caixão chegar à sala, Paola se desespera. Irene e Giovanni beijam Andrea para se despedir, Giovanni é o único a ter um diálogo. Paola também beija seu filho, em um dos momentos mais tristes do filme, temos um close-up deste momento, onde Paola o beija algumas vezes e sai chorando da sala, Irene tenta consolá-la, porém sem sucesso. Quando começam os preparativos para fechar o caixão, Irene pede para ver seu irmão uma última vez.

Aqui novamente Moretti se difere a uma constatação de Richard Armstrong. Um dos primeiros atributos do autor para os filmes de luto é o uso do silêncio para se trabalhar a interioridade das personagens. Nesta sequência, o realizador trabalha o começo do luto de forma oposta. Moretti trabalha em detalhes sentimentos e sensações físicas descritas por Worden. Estes sentimentos são o choque, a confusão e a hipersensibilidade a ruídos. Como também se encaixa na descrição de depressão do modelo Kübler-Ross, estágios em que o enlutado apresenta sinais de depressão por apatia, solidão e desespero, a depressão de Giovanni é descrita pela autora como uma depressão reativa, normal em casos de morte.

Moretti constrói todos estes atributos de forma imagética com uma sequência de planos com cortes mais rápidos em relação aos outros momentos do filme. São planos caóticos, detalhistas e barulhentos. O realizador começa esta sequência com um plano detalhe do tampão sendo soldado, o barulho do fogo é um barulho alto e incomodo, enquanto a ação é, de certo modo, um trabalho manual cuidadoso e perfeccionista. Deste plano detalhe passamos para um plano geral onde vemos uma outra pessoa, de uma forma cuidadosa também, a passar um

produto para que o soldador possa fazer sua parte depois, enquanto Giovanni e Irene observam. Logo a seguir um plano fechado em que Irene e Giovanni estão abraçados e a observar atentamente o fechamento do caixão, ambos com lágrimas nos olhos, ainda com o barulho do fogo ao fundo.

No plano a seguir, o barulho do fogo se transforma no barulho da parafusadeira. Assim como no detalhe da solda, aqui também temos os detalhes de cada parafuso a ser apertado para selar o caixão, com o ruído bem alto. O som prossegue para o próximo plano em que Giovanni está no sofá de sua casa reflexivo e triste, enquanto em *zoom in* a câmera se aproxima de seu rosto, o som da parafusadeira continua a tocar, como se o momento do caixão sendo selado ficasse se repetindo em seus pensamentos. Este som é substituído pelos gritos de dor de Paola em sua cama.



Figura 8 – Plano detalhe ruidoso da solda

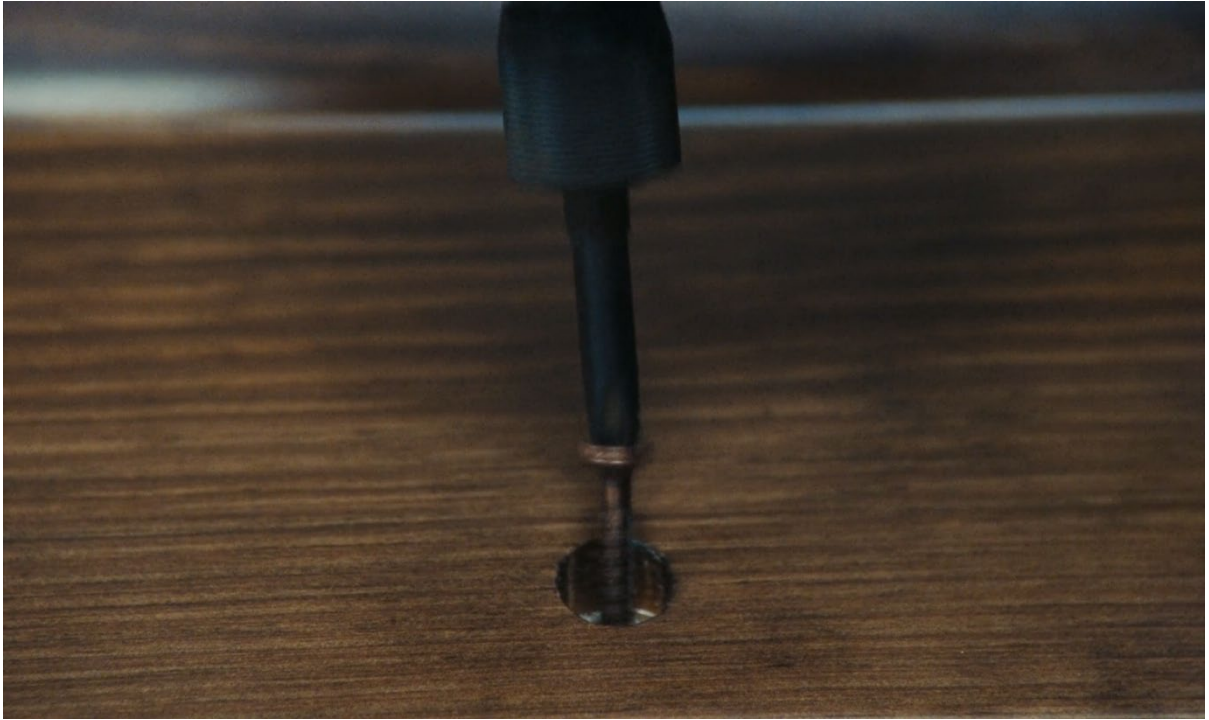


Figura 9 – Plano detalhe do fechamento do caixão



Figura 10 – Giovanni perturbado, ainda a escutar os ruídos dos planos anteriores

O trabalho de substituição dos ruídos diegéticos persiste na sequência do parque de diversões. Giovanni perdido e em busca de alguma sensação vaga por um local barulhento, um lugar feito para o divertimento é uma escolha interessante de ambiente para um personagem em busca de um sentimento que não seja sua própria dor. Sozinho e desesperado anda pelo parque em busca de algo que o tire desses sentimentos, e em três planos desse caminhar, o realizador nos mostra um personagem deslocado deste ambiente conturbado. Moretti intercala esta caminhada com detalhes das barracas de jogos, e os sons seguem como atributo mais chamativo dessa composição. Nota-se que em determinados momentos não há mudança de tom de edição e ritmo, porém a mudança sonora é sempre brusca e marca o começo de um novo plano.

Um plano cuidadoso desta sequência é um em que Giovanni se senta e observa os carrinhos de choque. No plano anterior Giovanni está em pé, no plano a seguir sentado, a câmera não muda de posição e o corte está alguns frames antes da câmera balançar por conta do choque dos carros. Obviamente, isto não foi planejado, e o que aconteceu por acaso, foi absorvido pela própria linguagem do filme, ajudando a compor este momento de introspecção e caracterização da interioridade do personagem.

Em seguida Giovanni está em um dos brinquedos do parque, uma espécie de balanço. Em primeiro plano, vemos o seu rosto e suas tentativas de esboçar alguma reação através da velocidade de rotação. O realizador também expõe o ponto de vista de Giovanni no brinquedo, enfatizando o seu desbalanço emocional. E termina esta sequência com uma visão aérea e um *fade to black*, marcando o fim deste momento, e o começo de seu luto.

A próxima sequência separa novamente a família que sempre esteve unida. Mostra como cada uma lida com as consequências do acidente. Através da personagem de Irene, o realizador, constrói essa desunião na tentativa de superar a morte do filho. O primeiro plano acompanha Giovanni de seu apartamento escuro até o seu consultório, prefere trabalhar a pensar sobre seu luto. Paola representa outra condição do luto indicada por Worden, a fadiga, está deitada em sua cama, sem forças para levantar-se. Irene busca uma normalidade em seu dia e demonstra preocupação com seus pais. Leva o pequeno almoço para sua mãe, que recusa e diz estar a levantar, é bom ressaltar que a porta está fechada. Irene deixa a comida na cozinha, que até então sempre tinha movimento, e vai até o escritório de seu pai, que também está com a porta fechada e não responde. A cena termina com Irene caminhando em círculos pela sala sozinha. O interessante deste trecho, é que mostra como cada personagem reage a situação, e as portas fechadas ressaltam as suas escolhas. Paola é consumida por sua tristeza e se tranca em

seu quarto, de onde expulsará Giovanni mais à frente. Giovanni se fecha em seu escritório, acredita que o trabalho será um escape de sua situação. Enquanto Irene tenta se mostrar proativa e preocupada, está em busca de companhia para partilhar sua dor, companhia que visivelmente seus pais não lhe entregam.

Na sequência sobre a volta ao trabalho, Moretti escolhe trabalhar os diálogos das consultas de forma irônica aos sentimentos de seu personagem. Seu primeiro paciente diz que passou o dia feliz, diferente de Giovanni, porque sabia que iria ser atendido no dia seguinte. O paciente diz ficar feliz porque em sua vida nada acontece e não tem com quem falar. A terapia é o momento em que se sente vivo, onde finalmente pode chorar, e que neste dia quer chorar. A oposição ao personagem está exatamente nesta fala, pois enquanto seu paciente sente vontade de chorar por estar feliz, Giovanni está triste e não consegue expor este sentimento. Toda esta cena é composta por apenas um plano. O diálogo começa com um plano geral em que ambos estão enquadrados, enquanto o paciente fala, a câmera suavemente se aproxima dele, deixando-o sozinho em quadro, ao começar a falar do choro, a câmera começa a se mover em direção a Giovanni e termina enquadrando apenas a sua reação sobre a fala.

Seu segundo paciente é o senhor viciado em pornografia, em um primeiro momento demonstra empatia com a perda de Giovanni. Afirma que gostaria de ter ido ao funeral, que havia tomado seus remédios, mas não conseguiu. A empatia do começo logo se dissipa e o assunto se volta para seu problema, que foi o impedimento de não ter comparecido ao velório. Giovanni tenta aconselhar, porém o paciente diz, inconformado, que é sempre o mesmo conselho. Giovanni baixa sua cabeça e respira fundo, parece concordar, já que não consegue seguir os seus próprios conselhos.

A família volta se reunir na próxima cena, onde escreve, o que parece ser, cartões agradecendo as condolências. Em um único plano, Giovanni está no centro do quadro, e Irene diz que gostaria de realizar uma missa em homenagem a seu irmão. Após esta pequena inserção de sua família, o realizador volta para o consultório. Uma paciente está com medo de virar uma esquizofrênica e Giovanni diz que a ansiedade é algo normal, sem necessidade de preocupação, e que ela deve seguir normalmente. Novamente aqui um conselho que o próprio personagem não consegue seguir. Todas as vezes em que Giovanni dá um conselho, Moretti escolhe terminar as cenas com um plano fechado de seu rosto em silêncio após sua fala.

Sua relação com o trabalho parece ser a negociação proposta por Elisabeth em seu modelo. Giovanni busca a fuga de sua perda, acreditando que será recompensado com este

alívio se trabalhar. Esta negociação não é exatamente como a descrita no modelo, em que o estágio é muito associado a religião, o que não é o caso da família. Porém como a própria autora colocou, estes estágios não seguem exatamente uma ordem. Até o momento do filme o que mais se destacou foi a depressão, tanto por parte de Giovanni como de Paola.

Moretti dedica outra sequência a interioridade de Giovanni. O primeiro plano é o personagem a correr, como sempre faz, porém está de noite, demonstrando seu estado de confusão e hiperatividade. Saímos da corrida para o quarto de Andrea, onde Paola está sentada na cama, ao fundo um som muito alto que parece vir da tv, que se repete constantemente. Irene está em seu quarto tentando estudar com o mesmo som ao fundo. Ambas estão preocupadas, e o motivo de preocupação é Giovanni, que está na sala a ver um VHS, provavelmente algum filme caseiro em que Andrea participa, assistindo a mesma cena repetidamente. Como usual, o realizador utiliza um *zoom in* para se aproximar do rosto de um Giovanni catatônico a assistir ao vídeo. E em uma pequena inserção de uma cena, ainda sem muitas informações, o que parece ser uma memória, mostra outro sentimento que perturba a personagem, comum em enlutados, a culpa. Esta cena, mais tarde, é mais uma *daydream sequence*, que o realizador tanto utiliza, e neste caso tem o intuito de marcar a responsabilidade sobre a morte de Andrea sentida por Giovanni. Fechando a sequência, o realizador termina marcando novamente a preocupação, com um plano fechado de Paola.



Figura 11 – Giovanni a assistir um filme caseiro de Andrea



Figura 12 – Primeiro plano da *Daydream Sequence*

O processo de culpa do personagem é detalhado por Moretti nas próximas cenas, onde o realizador nos relata o interior de Giovanni, assim como o mundo ao seu redor que nos diz o contrário. Em busca de respostas, e de tentar se livrar da culpa que sente, Giovanni vai a uma loja esportiva e busca compreender como funcionam os equipamentos de mergulho, tira dúvidas com o vendedor sobre a medição de ar e os acessórios que fazem parte desse processo, de forma assertiva, o vendedor garante a qualidade dos equipamentos.

Dando continuidade ao sonho acordado, em primeiro plano vemos Giovanni perguntar a Andrea se gostaria de sair para correr, e Andrea responder que sim. E depois de volta para a realidade onde Giovanni está com uma expressão triste e a voz de Oscar, o paciente com câncer, ao fundo afirmando que realmente está doente e começou a quimioterapia. Em plano aberto, Oscar revela que agora só pensa em viver e que não tem coragem de contar a sua mãe, pois a morte de um filho é um sentimento terrível. Oscar percebe a situação e tenta se desculpar, Giovanni, mantendo seu profissionalismo, diz para não se preocupar. Moretti volta para a cena do sonho, e reconstrói o mesmo trecho do fim da primeira parte. Ao atender o telefone, insere a cena do atendimento, onde Giovanni está com a cara fechada a olhar para Oscar no divã, em *off* o diálogo no telefone. Voltamos para o sonho, e Giovanni recusa a visita a Oscar e Paola sorri para seu marido.

Corta-se deste sonho para um restaurante. Paola e Giovanni combinaram de jantar para tentar se distrair. Logo de princípio é possível perceber que não irá funcionar. Paola diz que ligou para sua mãe e que ambas choraram ao telefone, tentam retornar à normalidade ao fazer o pedido. Giovanni então diz ter sido possível um defeito nos equipamentos. Paola revela o que aconteceu e deixa claro que Andrea se perdeu e ficou preso dentro de uma caverna subaquática, não quer saber de teorias, acredita que isso torna o luto mais difícil. Os dois choram.

Como visto, é comum o sentimento de culpa, assim como a tentativa de se achar a culpa nas pessoas enlutadas, que levam as ponderações sobre a situação, o famoso “e se...”. Esta composição de cenas feitas por Moretti nos mostram a interiorização de Giovanni sobre o dia da morte de seu filho. O realizador transforma em imagens os pensamentos do personagem, o seu “e se...”. Assim como sua tentativa de se esquivar da culpa, colocando-a em Oscar e nos equipamentos. E mesmo assim, deixando claro que essa culpa não existe, foi imprevisível, foi um acidente.

A raiva é um sentimento projetado no ambiente, comum em luto, este sentimento é exposto através de Irene. Giovanni e Paola assistem a um jogo de basquete de Irene. Em uma

entrada mais forte de outra jogadora, Irene reclama com o arbitro e uma briga começa com os adeptos, o arbitro, até que vira uma troca de socos entre as jogadoras. A cena possui um som bem caótico, condizente a adeptos em eventos esportivos que elevam a tensão da cena. Diferente das outras composições de câmera do filme, esta cena possui uma movimentação com maior velocidade, que acompanham o seu ritmo frenético, até cortar novamente. No autocarro, a câmera volta a seguir o padrão, onde Paola e Giovanni se perguntam se sua filha está bem. Irene foi suspensa do time e Giovanni decide falar com ela, que recusa.

A religião é um modo de ajudar a superar a perda de alguém, e como observado pelos autores que tratam da questão, é muito comum as pessoas recorrerem às suas crenças. Como colocado por Richard Armstrong, a religião e a fé, fazem parte das estéticas e narrativas dos filmes de luto, e foram elas que deram origem aos filmes de terror sobrenatural. Nanni Moretti tem perspectivas críticas sobre a religião como visto em alguns filmes de sua filmografia. A família Sermonti não é a representação de uma família religiosa. Como visto na cena em que Irene prepara uma missa para a memória de seu irmão e seus pais entram em acordo porque “mal não fará”.

Giovanni, Paola e Irene estão na igreja, em off escuta-se o padre a dizer que não são as pessoas que escolhem o rumo da vida, em plano aberto mostrando uma missa cheia o padre segue o sermão dizendo que aos pais resta saber o porquê, e a resposta seria só uma: Deus. Corta para um plano fechado de Giovanni respirando fundo e virando sua cabeça, claramente achando um absurdo este tipo de discurso, o padre prossegue, cita a bíblia. A cena termina com os três sentidos em silêncio enquanto o padre realiza a comunhão.

Na cozinha, Paola está sentada na mesa enquanto Giovanni caminha de um lado para o outro. Neste momento quem externaliza sua raiva é Giovanni que começa a apontar os objetos ao seu entorno que estão quebrados para fazer um paralelo com sua própria casa e família. Questiona a frase do padre e diz não fazer nenhum sentido, Paola está incomodada com a situação. A inquietação chega ao ápice quando Giovanni quebra o bule. Moretti nos mostra a reação de cada um com o assunto. Em nenhum corte, apenas com a câmera a acompanhar os movimentos de Giovanni sem nunca tirar de quadro Paola.

Depois de descontar sua raiva em objetos, Giovanni agora põe em definitivo seu alvo, Oscar. Em uma sessão, Oscar discute o fato de que o psicológico ajuda ao combate de sua doença e por isso a sua terapia tem tanta importância. Ao perguntar se Giovanni concorda com sua afirmação, o personagem, que sempre se mostrou muito profissional, passivo e apoiador,

age de forma contrária. Sem nenhum tipo de empatia ao seu paciente, Giovanni diz que seu pensamento está errado, e reflete sobre doença e morte. O psicanalista fala a Oscar que as doenças são imprevisíveis e mesmo que o paciente queira morrer ele pode se curar contra sua vontade e caso queria viver a doença pode o matar de forma bem dolorosa. Giovanni perde toda a sua ética, seu discurso é agressivo e ameaçador, intimidando o paciente e expondo o seu desejo ruim para Oscar. A cena termina com Oscar desconfortável em primeiro plano e ao fundo Giovanni respirando fundo, ambos em silêncio.

Sentindo-se mal e sabendo que cometeu um erro, o papel se inverte. Mais uma de suas ironias, Moretti agora coloca Giovanni no lugar de paciente. Ao longo do filme, o realizador abordou por diversas vezes os pacientes a desabafarem sobre suas vidas e ignorarem os conselhos dados por Giovanni, muitas vezes de forma agressiva. Neste momento da narrativa o personagem verbaliza pela primeira vez tudo o que o espectador já sabia sobre a sua relação com Oscar. Em planos e contra planos conjuntos, Giovanni e outro psicanalista debatem sobre a própria ética profissional, o conselho de seu colega de profissão é que o paciente necessita saber sobre os sentimentos de Giovanni, já Giovanni discorda e acha que não deve prejudicar o tratamento de Oscar por seus problemas pessoais. O psicanalista finaliza considerando que esta exposição de Giovanni para Oscar é vital.

Esta é a primeira vez que o personagem de fato racionaliza o seu problema, ao invés de tentar racionalizar a perda de seu filho. O começo de uma virada para a aceitação, que ainda terá os seus altos e baixos antes de entrar em paz com o seu luto, o realizador volta aos poucos a utilizar seus planos conjuntos da família para reestabelecer a união. Logo após o seu momento de terapia, Giovanni se encontra com sua filha que pratica arremessos. Os personagens pouco conversaram sobre seus sentimentos, apenas alguns momentos entre Paola e Giovanni, porém nunca com Irene. Nesta reaproximação mais detalhes sobre os sentimentos individuais são revelados. Irene reclama que seus pais sempre mudam de assunto quando ela se aproxima para evitarem falar de Andrea com ela, e que se sente afastada deles. Revela que deixou seu namorado pois acredita que o garoto só estava com ela por pena, o plano novamente termina em silêncio.

A sequência seguinte é um momento de virada para o luto da família, e da narrativa. Paola verifica suas correspondências e encontra uma carta destinada a Andrea. Ela abre a carta no saguão de seu prédio e começa a ler, uma voz *off* de uma menina dita o que está escrito. O conteúdo da carta é uma declaração de amor escrita por uma jovem que Andrea conheceu

durante suas férias de verão. Paola chora, volta para o apartamento e entra no quarto de seu filho. Revira suas coisas em busca de algo relacionado a sua namorada e abre seu armário, ao ver o casaco que Andrea usava no dia em que faleceu, desaba a chorar novamente. Como postulado por Worden, o apreço aos objetos se relaciona com a saudade e o medo de se perder a memória do ente falecido. Não se consideram apenas os objetos, mas a ambientes como um todo, assim como Giovanni, Paola tem dificuldades em lidar com o quarto que representa um misto da memória com a constante lembrança de que seu filho não está mais com eles.

Todos se reúnem na cozinha, novamente o realizador volta a dar indicações de que a família está se unindo novamente, diferente dos outros momentos até aqui, a conversa tem outro tom. Todos parecem surpresos e um certo senso de alegria volta a figurar nesta cena. A família discute sobre quem era a jovem que enviou a carta, o porquê de Andrea nunca ter mencionado ela e o que deveriam fazer sobre. Giovanni acredita que tenham que responder a carta, já que ela não sabe ainda que Andrea faleceu.

Assim como apresentou a família, Nanni Moretti apresentou o luto em diversas formas, individualizou os personagens, expos seus pensamentos e sentimentos. Ao mesmo tempo confrontou as certezas, em especial as de Giovanni, e as relações com a nova realidade. Sem se utilizar câmeras e cortes intrusivos, apenas em poucos momentos mudou o ritmo de suas imagens, ressignificando toda sua linguagem para que ela se adaptasse a nova configuração de família da narrativa.

5.3. PARTE III – A RECONCILIAÇÃO

Como observado por Freud, o luto tem como função processar a perda por meio da desvinculação emocional. Este processo é doloroso, mas uma vez concluído, a pessoa consegue aceitar a nova realidade. Entre a melancolia, ou depressão, e a aceitação, existe uma janela em que os enlutados são confrontados com estes dois estágios. Após o recebimento da carta, Moretti começa o seu caminho de resolução para a família Sermonetti. O realizador escala suas sequências com estes confrontos de dor e conformidade com a perda. Este primeiro confronto é a suposta namorada de Andrea, ao decidir responder a carta com outra, Giovanni é obrigado a externalizar sua dor tornando-a real e assim entrar em acordo com a realidade da morte de seu filho.

Arianna, a menina que escreveu a carta, revela para a família um Andrea até então desconhecido. Paola sente um apreço muito grande pelas palavras de Arianna, é claro que não existe um preparo para a morte de uma pessoa, e como visto, geralmente, pessoas enlutadas guardam as situações mais próximas ao evento, e assim como Giovanni, se culpam por certas situações. Andrea havia recém-admitido para sua mãe que na verdade teria roubado o fóssil do laboratório de sua escola, existia uma confiança questionada, que mesmo que superada pelo amor familiar, acaba por lançar uma cortina de fumaça sobre a identidade de seu filho. A percepção de uma pessoa alheia a isto, acaba por lembrar Paola um carinho e um orgulho de seu filho que se perde no meio de uma confusão de sentimentos.

Em *Mia Madre*, Moretti trata de uma situação semelhante após a morte da mãe de Margherita. A última sequência do filme é dedicada a recuperação da memória de sua mãe. Todas as dificuldades que a personagem teve de conciliar a doença de sua mãe com sua vida pessoal e profissional são deixadas de lado e em apenas dez planos o realizador conclui o filme com a personagem entrando em termos com a relação complicada que tinha com a sua mãe.

Dois ex-alunos de sua mãe relatam para Margherita a relação que ia além de aluno-professor, e como sentiam que aquela pessoa caridosa construiu uma relação de amizade era uma segunda mãe para eles, mostrando um lado que havia se perdido ao longo da narrativa. E com um pequeno flashback, um discurso sobre pensar no amanhã, entrega o fechamento e a força para a personagem, e para Moretti, seguir em frente.

Anos antes, o realizador faz uma construção mais detalhada com a mesma objetividade. O percurso começa com Giovanni a escrever para Arianna, com um movimento de câmera ao redor da mesa, Moretti mostra não só a ação como os pensamentos do personagem. O uso de um voice-over com o texto que Giovanni escreve, indica a dificuldade de lidar com o assunto. Ao intercalar essa cena com a continuação de sua sequência em que reconstrói o dia da morte de Andrea revela o desejo de voltar aquele momento. Esta exposição também indica a falta de concentração de Giovanni com a sua realidade. Moretti corta não só a imagem como o texto off para uma cena em que Giovanni está a correr junto de Andrea. As imagens dessa corrida entram como flashes durante a escrita. Até que o realizador finalmente conclui esta sequência que vinha sendo montada desde lá de trás com um diálogo.

Andrea diz que seus amigos estão o esperando para mergulhar, corta para Giovanni em seu escritório parando de escrever e levantando sua cabeça, uma certa ansiedade para a continuação de seu sonho, corta novamente, e mesmo em uma sequência onírica, Giovanni

finalmente está presente e impede seu filho de ir mergulhar, evitando o acidente. Corta para a mesa novamente e Giovanni está com os olhos cheios de lágrimas, e volta para o sonho com os dois descontraídos e felizes. Volta para a mesa, e Giovanni já está a atender um paciente. Sem mudar o ambiente, se altera o tempo, e vemos que este sonho continua a consumir Giovanni ao longo de todo o seu dia. As falas de seu paciente se encaixam perfeitamente a este momento, ele diz que Giovanni sempre possui uma desculpa pronta e que ninguém nunca é culpado. Trabalhando novamente sua ironia, esse discurso é exatamente o oposto de como Giovanni se sente. A cena termina com um *zoom in* no rosto de Giovanni, que reflete sobre esta fala.

Em uma loja, Paola e Irene estão a comprar roupas. Paola, carinhosamente, ajeita a roupa de sua filha e fala para ela levar ambas que havia experimentado. Dentro do provador, Irene começa a chorar incessantemente, externando seu luto. Como visto na conversa com seu pai anteriormente, Irene sente que seus pais a excluem do processo de luto sem levar em consideração que ela também sente muito a perda. Andrews faz uma observação sobre a falta de ambiente seguro na sua casa para expor seus sentimentos e o porquê desta escolha de ambiente virar um refúgio para a sua dor:

“Esta pequena área em uma loja de roupas não é vista como sexualizada, frívola ou comercial, mas apenas como um local onde Irene pode momentaneamente se isolar do mundo exterior e do olhar incessante, preocupado e protetor de seus pais. Isolada no cubículo de sua mãe e dos outros clientes, ela desaba e seu luto é retratado em um close apertado, enquanto ela contempla a morte de seu irmão.” (Andrews, 2014, p.154)⁸³

É neste pequeno espaço que Irene pode se isolar do mundo, e chorar, sem causar preocupação em sua mãe. Logo após a morte de Andrea é Irene que assume a responsabilidade de cuidar de seus pais, lembrando a cena em que ela prepara o pequeno-almoço de sua mãe. Neste pequeno espaço, Irene pode se desprender não só do ambiente protetivo criado por seus pais como da responsabilidade que assumiu para si.

⁸³ Tradução da citação original: “This small area in a women’s shop is not seen as sexualized, frivolous, or commercial, but merely as a location where Irene can momentarily cut herself off from the outside world and from her parents’ incessant, concerned, and protective gaze. Isolated in the cubicle from her mother and the other shoppers, she breaks down and her grief is depicted in a tightly framed close-up, as she contemplates her brother’s death.” - Andrews, E. (2014). *Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*. London: Fairleigh Dickinson University Press.



Figura 13 – Irene chora no provador

Giovanni e Paola continuam a buscar uma normalidade. Agora em uma cena diferente de todas as outras apresentadas até o momento, Moretti os coloca num jantar com amigos, um momento de descontração. Em um plano conjunto, com todos à mesa, um homem fala sobre um assunto aleatório, uma conversa mundana sobre o cotidiano entre amigos. Voltando a questão da luta entre a dor e a conformidade, Moretti encaixa esta cena com um *zoom in* suave para o casal, onde Paola tenta livrar seu pensamento de Andrea. Mesmo sem nenhuma relação com o assunto, Paola interrompe seu amigo para falar da carta que Andrea recebeu, deixando a todos em silêncio. Ao perceber o desconforto dos convidados e de Paola, Giovanni aperta sua mão e tenta impedir que ela continue, sem dizer uma palavra. O plano finaliza apenas com os dois em quadro e Paola conclui que quer conhecer Arianna.

Esta repressão que se dá por superproteção não é apenas com sua filha, mas também entre o casal. O sentimento de Irene de não poder se expressar é partilhado por Paola. O descontentamento é demonstrado pelo realizador no plano seguinte em que ambos estão no carro sem dizer uma palavra, um silêncio desconfortável. Novamente em um plano conjunto, Paola e Giovanni discutem, Paola questiona Giovanni sobre a sua censura, Giovanni nega. Como visto na cena em que Giovanni tenta escrever a carta, Paola verbaliza o fato de que

Giovanni tem medo de lidar com a realidade da morte de seu filho afirmando que falar com os outros significa perder algo.

Ao tratar com uma paciente que relembra seu marido falecido, Giovanni tem seu momento de êxtase. Com a paciente em primeiro plano e Giovanni em segundo, quadro muito utilizado pelo realizador, o terapeuta, que já vinha perdendo seu profissionalismo dado as circunstâncias, desaba em choro. Assim como Paola e Irene têm dificuldades em encontrar um lugar para poder manifestar suas emoções, ele tem a sua profissão. O papel de psicanalista se confunde com sua vida pessoal e inverte a relação que possui com seus pacientes, que estão sempre a tomar a posição que deveria ser de Giovanni.

Novamente Giovanni tenta escrever a carta. Moretti substitui a voz off por um plano detalhe da mão de Giovanni a escrever. É possível ler o texto, que já está encaminhando, e mesmo assim ele para de escrever e começa a rabiscar a sua carta, uma autossabotagem. De um plano detalhe para um plano médio para novamente um detalhe, segue a rabiscar. O realizador então corta para uma sessão com outro paciente. Invertendo a movimentação, faz um *zoom out* de um primeiro plano de Giovanni para um geral que revela estar em uma sessão com Oscar. Passado todo um trabalho sobre a interiorização da personagem, agora, que os personagens estão entrando em acordo com sua nova realidade, Giovanni está mais ciente de seus atos e seus erros. Essa movimentação diferente não revela apenas um desconforto entre os dois, mas sim uma mudança de perspectiva do personagem.

Com um plano geral, Moretti, começa uma sequência de confronto entre Giovanni e Paola. Giovanni está sentado na mesa da cozinha a descascar algo, Paola diz que irá dormir e pergunta se ele também irá. Após escutar sua resposta, ela fica em pé ao lado da mesa a olhar fixamente para seu marido, que diz ainda não ter escrito a carta para Arianna. A partir desse momento Giovanni verbaliza todas as questões pessoais desde a morte de seu filho para sua esposa e para o espectador. Em um jogo de plano e contraplano, o marido faz para sua mulher as perguntas que faz a si mesmo, e Paola reativa, sempre as rebate. As perguntas são referentes a reconstrução do dia feita pelo realizador: e se tivesse ficado em casa, e se não tivesse ido ao paciente, e se tivéssemos ido ver um filme ou correr etc. Paola diz que nada mudaria e que estas atitudes são egoístas e que se Giovanni estivesse realmente pensando em Andrea já teria enviado a carta. Pessoas enlutadas se fecham para o mundo exterior até o momento que consigam se reajustar com a nova realidade de suas vidas. Giovanni está no processo de

aceitação, logo, este diálogo revela ao personagem que este não se faz mais presente na vida de sua família, gerando um choque para ele.

Após esta discussão, novamente Moretti isola seus personagens, Giovanni está a tentar dormir na sala, Paola em seu quarto, pensativa. Ao fundo um som incomodo de um rádio sendo sintonizado. Vem do quarto de Irene, esta pequena cena mostra que a filha possui uma presença na casa, que acabou esquecida por seus pais no intuito de protegê-la. Diferente da cena do provador, em que a personagem acha um refúgio no isolamento, aqui ela encontra um meio de comunicação não verbal com seus pais, logo após uma briga sobre egoísmo. Não apenas Giovanni, mas Paola, também tem dificuldades em lidar com as dores de seu marido e sua filha ao mesmo tempo em que lida com a sua perda.

A dinâmica de separar os personagens dentro da mesma casa em quadros diferentes para que seja revelado o íntimo de cada um serve também para ditar como serão suas dinâmicas interpessoais. No pequeno almoço, em plano geral, todos os personagens estão juntos, a partilhar o café e o leite, ou seja, mesmo brigados, continuam a ser uma família. Com o mesmo enquadramento que o realizador utiliza no dia da morte de Andrea, Paola se levanta e vai para o segundo plano fazer uma ligação. Ao pedir para falar com Arianna, Irene e Giovanni se surpreendem. Sabendo que Giovanni não irá cumprir sua promessa, Paola toma a decisão de ser ela a contactar a namorada de seu filho. Giovanni se levanta e vai até Paola, acompanhado de um *zoom in*. Moretti então triangula as três personagens, dando um certo distanciamento, e de concordância com este ato. Lembrando que Giovanni acha que o contacto deveria ser por carta, e Irene achava que o contacto não deveria ser feito já que se fosse alguém importante para Andrea eles saberiam que Arianna existia antes de sua morte.

Plano fechado em Paola ao dizer que seu filho está morto, e plano fechado da reação de Giovanni. Com um outro quadro em conjunto Paola e Giovanni estão em primeiro plano, enquanto apenas o braço de Irene é mostrado, neste quadro Paola diz querer se encontrar com Arianna, que recusa. Paola começa a chorar, e Giovanni esboça uma tentativa de aproximação. Irene, que estava quase totalmente fora de quadro intervém e abraça sua mãe, cumprindo novamente a responsabilidade de cuidado que havia puxado para si.

Oscar volta ao consultório para uma consulta. Ao perguntar como está a família de Giovanni, este o confronta novamente. Em um tom agressivo diz ao seu paciente para parar de fugir de seus problemas. Oscar então afirma que é justamente por isso que foi a esta consulta, que precisa se concentrar em se recuperar de sua doença e por isso não irá mais fazer a terapia,

uma vez que esta já o havia ajudado bastante. Giovanni se impressiona com a resposta e deseja boa sorte. Mais uma vez Moretti inverte os papéis dentro do consultório, porém, agora é o próprio terapeuta que diz as coisas que precisa ouvir, um sinal de que o personagem já está mais atento a sua própria situação e recuperação.

Moretti monta uma pequena sequência de planos para que após este encontro com Oscar, Giovanni fique completamente consciente de sua situação. Giovanni prepara a mesa de jantar para sua família e cozinha. A travessa com berinjelas quebra no fogão, em plano detalhe. Este pequeno plano remete o espectador a discussão sobre os objetos da casa estarem todos quebrados, e os consertos são feitos para disfarçar esta situação. Entretanto, aqui a metáfora se inverte: ao quebrar a travessa, Giovanni compreende que precisa consertar a situação com a sua família para que todos possam seguir em frente. Moretti insere nesta sequência Paola de volta ao trabalho e Irene a sair com os amigos, para concluir com Giovanni sozinho na mesa de jantar, deixando a mesa posta com a janta, para comer na cozinha pão com queijo. A família apresenta sinais de início de superação, obrigando Giovanni a também se ajustar. Novamente o realizador enfatiza o momento com um *zoom in* suave.

Giovanni volta ao campo de futebol que esteve com Andrea, quando este não conseguiu admitir o furto, e caminha enquanto pessoas praticam esportes à sua volta. Este momento de contemplação da interioridade do personagem indica ao espectador a ciência de que Giovanni precisa de uma mudança. Isto é verbalizado na cena a seguir, em que Giovanni retorna ao seu quarto para conversar com Paola. Com Paola deitada na cama e Giovanni em pé em plano conjunto, ele expõe sua decisão de abandonar o trabalho, e ela decide não discutir a relação entre o casal.

Ao indicar aos seus pacientes que irá deixar de trabalhar, as reações fazem um paralelo com os estágios do luto apresentados ao longo do filme. A primeira paciente, por mais que pareça compreensiva em relação a situação, nega o fato de que Giovanni pode nunca mais voltar ao trabalho ao dizer que irá esperar o seu retorno. Já o segundo paciente explode em raiva, pois considera que não está curado. Assim como dito pelos estudiosos do assunto, os sentimentos de luto não acontecem apenas quando uma pessoa morre, em outras situações da vida em que acontece uma mudança brusca na rotina relacionada a qualquer tipo de perda. Giovanni é então confrontado com os próprios estágios do luto que viveu até o momento.

Com uma outra perspectiva, mais positiva, Giovanni agora está mais próximo da aceitação. Contempla a sua filha sair da escola e rodeada de amigos, vai a uma loja de discos e

procura por algo que Andrea gostasse. De forma discreta, Moretti insere nos diálogos suas críticas políticas, que não são proeminentes nesta obra em comparação às anteriores. Este pequeno diálogo, em que diz que seu filho o criticava por apenas escutar músicas italianas, o realizador pontua um distanciamento cultural da juventude italiana que se volta para a indústria cultural americana ao escutar apenas artistas estrangeiros. O autor utiliza este discurso como uma tentativa de aproximação com Andrea. Ao som de *By This River* de Brian Eno, mais uma montagem contemplativa, apesar da música ter um tom melancólico, as imagens já possuem uma nova conotação, enquanto Giovanni caminha pelas ruas da cidade.

A letra dessa música é uma metáfora sobre um mundo que está a desabar enquanto a pessoa tenta fazer senso de tudo ao seu redor. No trecho em que repete a frase *I wonder why we came* – Eu me pergunto aonde chegamos – o realizador sincroniza com a campainha da casa de Giovanni a tocar. Giovanni conhece Arianna que, de passagem pela cidade, decide visitar a família de Andrea.

Existe um certo desconforto, ansiedade, entre Giovanni e Arianna. Ele não sabe direito como reagir a sua presença, ela pede desculpas por pedir para ver o quarto de Andrea, e revela que Andrea havia enviado-lhe fotos. Giovanni olha as fotos, única vez que vemos Andrea em seu quarto. Mais uma vez com um *zoom in*, Moretti conduz a sensibilidade do espectador com um plano conjunto entre Giovanni e Arianna.

Paola e Irene chegam em casa, e assim como Giovanni, Paola não sabe como irá lidar com a situação, Paola se afasta de Giovanni e Irene, indo para o fundo do quadro. Corta, Paola está a abraçar Arianna. Convidam Arianna para comer, e ela diz estar com um amigo à sua espera e que precisa ir, ela e seu namorado estão a pegar boleias para viajar.

Corte para uma estrada escura, iluminada apenas pelo farol do carro, Paola e Arianna conversam sobre família e sobre o que os pais da menina acham sobre a sua viagem. Arianna e Stefano, seu namorado, estão a caminho da França. Esta cena do carro mostra a família Sermoniti se unindo novamente depois de tanto tempo. Como postulado por Andrews:

“Somente no final do filme, quando estão dirigindo pela noite em direção à França, é que alguma espécie de harmonia e equilíbrio são restaurados, especialmente entre Giovanni e Paola. A composição e a disposição dos personagens dentro do carro, desta vez sem Andrea, mas com Arianna e seu novo namorado, lembram a viagem anterior para a partida de tênis, então de alguma forma a família é reestabelecida dentro da segurança do interior do carro.” (Andrews, 2014, p.65)⁸⁴

Para a autora, o carro representa um local seguro de união e solidariedade da família, após a morte de Andrea, este ambiente se transforma em um ponto visual de separação, como na cena em que Paola e Giovanni retornam do jantar com amigos, esta cena apresenta novamente o equilíbrio familiar

O carro chega a uma paragem na estrada, lá, Arianna e seu namorado, se despedem e vão em busca de uma nova boleia. Enquanto Giovanni, Paola e Irene param para comer no restaurante, os três observam os jovens da janela. Corta para Arianna e Stefano em um carro a comer, e no corte seguinte, vemos que é Giovanni novamente a conduzir. Decidem ir mais a frente para ver se os jovens têm mais sorte com sua viagem.

Moretti intercala cenas da estrada escura com o interior do carro, todos a dormir enquanto Giovanni conduz. O realizador termina sua sequência com um *fade to black*. O fade que antes marcou o início do luto da família, agora sinaliza o fim de seu processo. Todos os personagens superaram a sua perda.

Da janela do carro em movimento, uma cidade ao fundo iluminada, em contraste com a escuridão do entorno. Então, um primeiro plano de Giovanni esboçando um leve sorriso em seu rosto, corta para outro plano da estrada em uma bifurcação. De forma metafórica, esta estrada representa os sentimentos de Giovanni, que pode escolher entre retornar ao seu estado emocional ou seguir em frente. A escolha é a de seguir em frente.

Novamente um plano conjunto de todos no carro, Paola sinaliza que Giovanni perdeu o retorno para sua casa, Giovanni então diz que irá levá-los até a fronteira, pois estão todos cansados e dormindo. Giovanni pede para que Paola não durma também, para que os dois possam se manter acordados, restabelecendo assim a união do casal que antes estava brigado.

⁸⁴ Tradução da citação original: “Only at the end of the film, when they are driving through the night to France, is some sort of harmony and equilibrium restored, especially between Giovanni and Paola. The framing and the disposition of the characters inside the car, this time without Andrea, but with Arianna and her new boyfriend, recalls the previous journey to the tennis match, so in some way the family is reestablished within the safety of the car interior.” - Andrews, E. (2014). *Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*. London: Fairleigh Dickinson University Press.

Ao chegar na fronteira com a França, Giovanni e Paola descem do carro, e contemplam o mar. Irene acorda sem saber onde está e diz que precisa treinar pois no dia seguinte terá um jogo importante. Em planos individuais de cada personagem, Giovanni e Paola começam a rir enquanto Irene não compreende, até que corta para um plano geral dos três, estabelecendo a volta da normalidade e união desta família.

Enquanto Irene, Arianna e Stefano estão em uma mesa a comer, Paola e Giovanni conversam sobre Arianna. Giovanni pergunta a Paola se acha que Arianna e Stefano são namorados, e antes que ela responda, Giovanni pede para que não diga nada. Eles acreditavam que Arianna fosse uma namorada de Andrea, e aqui o realizador coloca uma ambiguidade da situação. Ao interromper Paola, Giovanni indica que não importa, que é esta situação que recuperou a estabilidade de sua família.

Os Sermonti se despedem do casal, que entra em um autocarro. Caminham em direção à praia, ao som de Brian Eno, novamente. Moretti utiliza um plano e contraplano diferente agora, dentro do autocarro vemos Arianna e Stefano, e na praia a família, com o mar ao fundo. Com a câmera dentro do autocarro a se movimentar, observamos a família a caminhar pela praia. O filme acaba.

Este último plano traz um simbolismo para o fechamento desta história. A câmera indo embora junto com Arianna dá o sentido de que todos os sentimentos do luto, as memórias e a falta de Andrea se vão. E a família agora finalmente pode dar sequência em sua vida com normalidade. Concluindo assim o último estágio de luto proposto pelos teóricos estudados. Desta forma, Moretti finaliza a aceitação de seus personagens.



Figura 14 – Último plano do filme com a câmera a se distanciar da família

6. CONCLUSÃO

A primeira coisa que chama a atenção neste filme é que em diversos aspectos a obra se encaixa em muitas das características postuladas por Richard Armstrong para um filme de luto. Assim como dito pelo autor, *O Quarto do Filho* não nos conta o que é luto, o filme nos mostra. As dificuldades da família Sermonetti em expressar suas emoções relembra a consideração de Roland Barthes de o luto ser indescritível e não se aplicar a uma simples lógica narrativa, ao mesmo tempo em que a linguagem cinematográfica, organizada por Nanni Moretti, permite ao espectador suprir este vácuo imposto aos personagens em sua condição de enlutados.

Como visto, filmes sobre o luto exploram a solidão e o interior das personagens. De forma detalhista, Moretti explora a solidão através da quebra da união. Toda a dinâmica da primeira parte de seu filme ressalta a união da família com planos conjuntos de seus personagens, e em muitos momentos, todos estão presentes no mesmo quadro. Ao longo do filme o realizador vai isolando os personagens em seus quadros para que mais tarde possa reconstruir a união e a dinâmica familiar, que passou de quatro pessoas para apenas três. Com cada personagem isolada em seu próprio enquadramento o realizador pode assim explorar o

interior de cada uma. A representação do interior é subjetiva, porém em alguns momentos o realizador nos afirma, através de sequências imagéticas ou voz off, o pensamento de Giovanni. Tanto a subjetividade ou afirmação destes momentos tem como objetivo difundir as diversas características proposta por teóricos sobre a condição do luto, sendo a mais famosa, e bem perceptível na obra, os “estágios do luto”.

Armstrong afirma que são poucos os filmes de luto que lidam com o rito funerário, servindo apenas de passagem de tempo, Moretti, talvez ciente dessa ausência, trabalha o funeral como os primeiros estágios do luto de seus personagens. Por questões narrativas, o funeral nos mostra o começo da quebra da família após a morte. Paola não quer ver o caixão ser selado e se recusa a aceitar a morte de seu filho, por outro lado Irene pede para ver seu irmão novamente antes de fecharem o caixão, precisa ter essa certeza, já Giovanni fica atônito e sem reação. Giovanni até então puxa uma responsabilidade para si e tem que lidar com a burocracia, algo que pouco associamos quando se trata da morte, é ele quem escolhe o caixão e as roupas que seu filho será enterrado, e mesmo sentido, lida com essas escolhas com normalidade. Seu choque de realidade acontece mesmo ao fechar o caixão.

A morte é muito associada ao silêncio, e neste momento, Moretti, opta por uma estética oposta. Enquanto o silêncio marca um momento de introspecção e assimilação da ausência, o realizador se utiliza do som para criar a sequência mais caótica de seu filme. O som do maçarico, da parafusadeira que sela o caixão, se mistura com os sons de um parque de diversões, onde Giovanni busca algum tipo de sensação, sem efeitos. A perturbação marcada de forma sonora no filme que orbita Giovanni acontece também ao seu redor. A cena em que Giovanni assiste a um filme caseiro, provavelmente de seu filho já que nunca vemos o conteúdo, mostra como o sentimento e confusão em que a personagem se encontra começa a interferir com sua família. O som alto, que se repete por diversas vezes, é escutado nos quartos da casa, onde cada personagem está no seu ambiente tentando lidar com a sua dor.

A presença do som, que serve para expor o interior de Giovanni, também serve como incomodo para ele. Em alguns momentos, Moretti, corta seu filme de forma brusca entre cenas mais silenciosas para diálogos, como se os momentos em que a personagem encontra um certo conforto no silêncio fosse atrapalhado pelos outros. Isso é constante nas cenas em que Giovanni está a trabalhar. A maioria das sequências transportam Giovanni diretamente para seu consultório no meio de uma consulta. Sem nenhum tipo de contexto do que se passa, o

realizador dá a entender que sua intenção é mostrar um desligamento de Giovanni, e como em um estalo, é obrigado a deixar seus pensamentos e silêncio de lado e voltar para a realidade.

A profissão de Giovanni serve como uma contradição ao luto. Ser um psicanalista é uma escolha que acompanha conceitos prévios do espectador, sabemos que é um caminho que requer muito estudo, e por ser uma área que opera em cima de uma subjetividade, onde um indivíduo é sempre diferente do outro, não existe uma receita a ser seguida para os tratamentos. Como visto ao longo desta tese, o luto e suas características se dão por semelhanças e como pontuado por seus autores variam de pessoa para pessoa sem existir uma verdade sobre o tema. É esperado que Giovanni seja uma pessoa ciente sobre estágios e características do luto, então, o seu personagem teria as respostas para suas situações, assim como possui as respostas e as indicações para seus pacientes. Existe uma dinâmica de racionalizar os diferentes problemas irracionais dos pacientes de Giovanni. Ao perder seu filho, Giovanni perde seu senso racional, e em diversos momentos são seus pacientes que lhe dizem o que precisa ser dito, e assim como seus pacientes, Giovanni tem dificuldades em aceitar esses conselhos.

Até aqui temos um breve panorama das relações entre o luto e o mundo exterior (real) no filme. A termos de linguagem, existe uma marcação de montagem e de ritmo que se estende ao longo da obra. Logo nos primeiros momentos o realizador marca o cotidiano e as relações de Giovanni com a sua família, os planos são longos, pouco cortes, não existe uma interferência rítmica do que acontece no ecrã. Este ritmo persiste até o final do filme sem alteração com apenas uma exceção, a montagem paralela que leva a morte de Andrea. Este ritmo que não se altera é o ritmo do “mundo real”, a regra criada pela narrativa. Ao não intervir neste ritmo, Moretti nos mostra que seus personagens estão ancorados a realidade, de certo modo colocando da seguinte forma: não é porque seu filho morreu que o mundo parou de girar. Este talvez seja o confronto mais duro que as pessoas enlutadas enfrentam. Até mesmo a recriação de Giovanni do dia da morte de seu filho, por mais onírica e fragmentada que seja, segue a mesma constância da obra.

Armstrong nos coloca que, em geral, as obras cinematográficas sobre o luto são mais lentas e contemplativas e possuem apelos visuais. Já discutimos a questão do ritmo e não é exatamente possível dizer que o filme é lento, pois o ritmo não se altera, do mesmo modo, Nanni Moretti não faz um apelo visual das imagens de seu filme, o foco de sua atenção são sempre as personagens. Os planos mais longos servem para a contemplação da família Sermonetti, e quando lidam com a tristeza a atenção se volta totalmente para cada personagem.

O filme não possui planos com imagens muito elaboradas, a câmera na maior parte do tempo apenas acompanha e observa. Os movimentos, quando existem, são sutis e lentos, o realizador mantém uma certa distância de suas personagens, com planos próximos sendo enquadrados a partir do peito (plano médio). Poucos planos extrapolam esse limite e focam apenas o rosto dos atores. Uma exceção é ao retratar a raiva, um dos estágios do luto, onde se opta por uma câmera na mão, que balança, e acompanha a confusão gerada dentro do quadro em um jogo de basquete de Irene.

A representação de interiorização, que Armstrong postula ser a cerne dos filmes de luto, é feita por Moretti como já mencionado, de forma afirmativa. O realizador mostra ao espectador o que se passa nos pensamentos de Giovanni. A reconstrução do dia da morte de Andrea, é parte desta dinâmica. Não fica aberto ao espectador supor o porquê de Giovanni se sentir culpado, e sim que a culpa é ter ido trabalhar. Esta culpa Giovanni não carrega só para si como também a joga em cima de seu paciente, Oscar.

Para representar os momentos de subjetividade desta interiorização, Nanni Moretti utiliza muito o *zoom in*. Esta técnica tem como objetivo aproximar o espectador da personagem. Ela serve para aumentar a dramaticidade da cena e aparece frequentemente em momentos em que Giovanni, ou alguma outra personagem, está triste. O realizador deixa de lado essa câmera, que até então só acompanhava e observava, para uma câmera ativa, convidando a quem assiste ao filme a acompanhar mais de perto este sofrimento.

Conforme o cinema se desenvolve ao longo do século XX, Armstrong diz que as experimentações feitas ao longo dos anos deram maior liberdade aos cineastas de trabalharem diversos temas de forma criativa. Muitos filmes sobre o tema trabalham de forma não linear, metafórica e até mesmo espiritual (aparições do morto como um delírio da personagem enlutada). Moretti opta por nos contar esta história de forma linear, por mais que não seja a estrutura clássica hollywoodiana propriamente dita, O Quarto do Filho se aproxima mais deste tipo de estrutura, onde o realizador busca uma visão mais realista e bruta sobre o tema. O peso do luto, que faz o espectador se relacionar e comover com a história, está amarrado ao fato de termos visto como essa família era antes de sua perda e suas consequências, o que torna o final do filme mais prazeroso e feliz.

O modelo Kübler-Ross se destaca entre os demais estudos sobre o luto, talvez porque simplifique esta condição em apenas cinco estágios. Esta simplificação faz com que seja absorvido pelas artes mais facilmente, no cinema existem diversas representações e menções

desses estágios sejam elas diretas ou indiretamente. A ideia de estágios remete a uma progressão que pode ser facilmente absorvida por histórias como uma progressão narrativa bloqueada (momento 1 – Negação; 2 – Raiva, etc.). Todos os estudiosos sobre o assunto, incluindo a própria Elisabeth Kübler-Ross, afirmam que essa progressão não existe e que estágios ou características podem se apresentar em indivíduos ou não.

Nanni Moretti consegue capturar esta falsa progressão muito bem. O luto em seu filme é caótico, suas personagens estão constantemente lidando com as diferentes emoções. Não é possível discernir na maior parte do tempo se o personagem está em algum estágio ou com alguma característica específica. Mesmo o último estágio, a aceitação, sofre com diversas sutilidades, quando parece que Giovanni vai alcançar sua paz, algo o puxa para o primeiro estágio novamente e assim vai até o final do filme, onde se estabelece a paz da família. Estas nuances bem trabalhadas tornam a representação do luto no filme bem desenvolvida e fidedigna.

O Quarto do Filho é um grande filme feito por um grande realizador. O guião bem escrito, o cuidado com os planos, a sensibilidade dos atores e uma montagem assertiva potencializam aquilo que no fundo é uma história simples. O luto é uma dor indescritível, nesta tese não faz jus se filmes sobre o tema devem ser um gênero cinematográfico ou postular que Nanni Moretti possui a melhor representação, isto não importa. Porém, é inegável que ao se discutir o tema luto e cinema esta obra não pode ser ignorada.

7. BIBLIOGRAFIA

- Andrews, E. (2014). *Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*. London: Fairleigh Dickinson University Press.
- Armstrong, R. (2012). *Mourning Films: A Critical Study of Loss and Grieving in Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.
- Benini, S. (2017). 'Acquaintance with Grief': Filmmaking as Mourning and Recognition in Nanni Moretti's *Mia Madre*. Em M. E. Giovanna Faleschini Lerner, *Italian Motherhood on Screen* (pp. 137-152). London: Palgrave Macmillan.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Cahiers du Cinéma - Top 10 Film Award 2001. (2001). Fonte: IMDB: <https://www.imdb.com/event/ev0009300/2001/1/>
- Daney, S. (2016). *O Cinema que faz Escrever: Textos Críticos*. Coimbra: Angelus Novus.
- Daney, S. (2022). *Perseverança*. Lisboa: The Stone and The Plot.
- Eisenstein, S. (2002). *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Ewa Mazierska, L. R. (2004). *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*. London: Wallflower Press.
- Freud, S. (2013). *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Giovanna Faleschini Lerner, M. E. (2017). *Italian Motherhood on Screen*. London: Palgrave Macmillan.
- Goldie, P. (June de 2011). Grief: A Narrative Account. *Ratio*, pp. 119-137.
- Higgins, K. (2020). Aesthetics and the Containment of Grief. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, pp. 9-20.
- Kübler-Ross, E. (2009). *On Death and Dying*. Londres: Routledge.
- Parks, C. M., Laugani, P., & Young, B. (2003). *Morte e Luto Através das Culturas*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Sontag, S. (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote.

Sontag, S. (2003). *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das letras.

Tarkovsky, A. (1998). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

Worden, J. W. (2013). *Terapia no Luto e na Perda: Um Manual para Profissionais da Saúde Mental*. São Paulo: Editora Roca.

8. FILMOGRAFIA

- Adler, C. (Diretor). (1997). *Under the Skin*. Reino Unido: British Film Institute
- Allen, W. (Diretor). (1978). *Interiors*. Estados Unidos: United Artists
- Babenco, H. (Diretor). (2015). *Meu Amigo Hindu*. Brasil: HB Filmes
- Bernhardt, C. (Diretor). (1946). *My Reputation*. Estados Unidos: Warner Brothers
- Coogler, R. (Diretor). (2022). *Black Panther: Wakanda Forever*. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures
- Doillon, J. (Diretor). (1996). *Ponette*. França: BAC Films
- Harvey, H. (Diretor). (1962). *Carnival of Souls*. Estados Unidos: Herts-Lion International Corp.
- Lowery, D. (Diretor). (2017). *A Ghost Story*. Estados Unidos: A24
- Moretti, N. (Diretor). (1976). *Io Sono Un Autarchico*. Itália
- Moretti, N. (Diretor). (1981). *Sogni d'Oro*. Itália
- Moretti, N. (Diretor). (1983). *Bianca*. Itália: FasoFilm/ReteItalia
- Moretti, N. (Diretor). (1985). *La Messa È finita*. Itália
- Moretti, N. (Diretor). (1989). *Palombella Rossa*. Itália: Sacher Film
- Moretti, N. (Diretor). (1993). *Caro Diario*. Itália: Sacher Film
- Moretti, N. (Diretor). (1998). *Aprile*. Itália: Sacher Film
- Moretti, N. (Diretor). (2001). *La stanza del figlio*. Itália: Sacher Film
- Moretti, N. (Diretor). (2006). *Il Caimano*. Itália: Sacher Film
- Moretti, N. (Diretor). (2011). *Habemus Papam*. Itália: Sacher Film
- Moretti, N. (Diretor). (2015). *Mia Madre*. Itália: Sacher Film
- Moretti, N. (Diretor). (2021). *Tre Piani*. Itália: Sacher Film
- Moretti, N. (Diretor). (2023). *Il Sol Dell'Avvenire*. Itália: Sacher Film
- Ozon, F. (Diretor). (2000). *Sous Le Sable*. França: Haut et Court
- Resnais, A. (Diretor). (1959). *Hiroshima, Mon Amour*. França/Japão: Cocinor
- Rezende, S. (Diretor). (2006). *Zuzu Angel*. Brasil
- Saura, C. (Diretor). (1976). *Cría Cuervos*. Espanha