

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
23 de Maio de 2022
O QUE QUERO VER

GELOSIA / 1953 Ciúmes

Um filme de Pietro Germi

Argumento: Giuseppe Mangione, Giuseppe Berto e Pietro Germi, baseado no romance “Il Marchese di Roccaverdina” (1901), de Luigi Capuana / *Diretor de fotografia* (35 mm, preto & branco): Leonida Barboni / *Cenários:* Carlo Egidi / *Figurinos:* Andrea Fantacci / *Música:* Carlos Rustichelli, sob a regência de Franco Previtali / *Montagem:* Rolando Benedetti / *Som:* Vittorio Trentino, Giovanni Savio / *Interpretação:* Erno Crisa (*Antonio, Marquês de Roccaverdina*), Marisa Belli (*Agrippina Solmo*), Vincenzo Musolino (*Rocco Criscione*), Paola Borboni (*a tia do marquês*), Liliana Gerace (*a condessa Zosima*), Grazia Spadaro (*Grazia, a velha criada*), Gustavo de Nardo (*Neli Casaccio*), Alessandro Fersen (*Don Silvio*), Pasquela Martino (*o comissário de polícia*), Gustavo Serena (*o médico*) e outros.

Produção: Mario Silvestri para a Excelsa Film (Roma) / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm, versão original com legendas em português / *Duração:* 84 minutos / *Estreia mundial:* Itália, 29 de Setembro de 1953 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Condes), 12 de Outubro de 1955 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 24 de Maio de 2014.

AVISO: a cópia, proveniente da distribuição comercial, apresenta alguns saltos nas passagens de bobine. Pelo facto, as nossas desculpas.

Gelosia foi realizado num momento em que o cinema italiano chegava a uma certa velocidade de cruzeiro, depois do período de reestruturação que se seguira à guerra e do surgimento do neo-realismo (o “*cinema dos panos de cozinha sujos*” segundo uma fórmula dos seus adversários), que não tardou a se diluir. Esta diluição era inevitável, devido às transformações da sociedade italiana, pois o país se reconstruía e o neo-realismo correspondia a um momento específico da vida da Itália. Quanto à velocidade de cruzeiro a que chegava o cinema italiano, significava simplesmente uma maior variedade, a coabitação de diversos géneros, alguns dos quais tinham sido praticados com abundância nos anos 30, como foi o caso do melodrama, que é um dos géneros que mais exige a adesão acrítica do espectador, e por conseguinte que menos se coaduna com o “*primeiro ato de consciência crítica*” do cinema italiano que foi o neo-realismo, para citarmos as palavras de Pier Paolo Pasolini. Esta estabilização do cinema italiano em início dos anos 50 acarretou uma pequena redistribuição das cartas e permitiu a afirmação de novos nomes. Pietro Germi, “o grande lenhador do cinema italiano”, nas palavras algo ambíguas de Fellini, que teria enorme êxito no início dos anos 60 com **Divorzio all’italiana** e **Seduta e Abandonata**, faz parte daqueles cineastas que se situam entre o artesão competente e o autor. Dentro de um género específico, Germi é capaz de bons resultados, como em **Gelosia**, apesar de certas opções que talvez tirem alguma intensidade ao filme, que tem no entanto grande “*propriedade estilística*”, para citarmos a expressão de Enrico Giacobelli num livro sobre o realizador. Mas o filme fracassou comercialmente e foi criticado à época com uma violência que surpreende (na verdade, criticaram menos a sua *mise en scène* do que o fato de ser um melodrama e não um filme neo-realista) e o próprio Germi viria a dizer em 1966 algumas patranhas bastante irresponsáveis a seu respeito: “**Gelosia** não significa nada para mim, não sei o que dizer sobre este filme. É tirado de um romance que não li até o fim, um filme que quem queria fazer era o produtor e não eu”. O resto da declaração mostra que Germi perdeu uma boa

oportunidade para ficar calado: “É um drama exclusivamente individual, que não aborda nenhum aspecto social”. Ora, se a relação entre os protagonistas é impossível é precisamente devido à diferença de classes ou de casta e o homem cede à pressão para proteger a sua herança. Geremi pode não ter lido o livro até o fim mas podia se lembrar pelo menos das linhas gerais da história...

Gelosia adapta um romance de 1901, levado ao cinema pela primeira vez em 1914, mas para os espectadores italianos talvez tenha sido sobretudo um *remake* de um filme de 1942, com o mesmo título e que adapta o mesmo livro, uma obra absolutamente notável de Fernando Poggioli, em que Roldano Lupi tem um desempenho impressionante, cheio de uma força sombria e obsessiva, fazendo do personagem, pesadamente masculino, um equivalente do Heathcliff de **Wuthering Heights**. O aspecto romanesco da trama narrativa, a sua dimensão dramática, pois não se trata de todo de um melodrama piegas mas de um drama de vingança, morte e submissão às convenções sociais, era certamente tentador para um realizador. Na versão de Geremi, foram feitas importantes alterações ao romance: no livro o homicídio não tem lugar logo a seguir ao casamento e o padre confessor morre; sobretudo, no filme a narrativa é parcialmente feita em *flashback*. Esta última opção é discutível, na medida em que atenua a descrição do percurso do protagonista, anula a ideia de obsessão carnal que está no cerne de tudo, transformando o filme numa espécie de drama da consciência. A abolição da narrativa linear acaba por transformar tudo numa tentativa de justificação. Por outro lado, como observou Giacovelli, as opções de Geremi favorecem as cenas de ação, de exterior, o que faz com que o drama progrida, despido do ar de melodrama.

Passado sobretudo em exteriores, o filme começa precisamente com uma cena “de ação”, que pareceu típica e por isso erradamente “de western” à crítica italiana da época: os recém-casados vão para casa a cavalo e o homem é mortalmente baleado por um atirador emboscado. Embora a situação seja, de fato, típica dos *westerns*, um espectador de hoje talvez não a associe tão imediatamente ao *western*, como tão pouco o facto do protagonista surgir pela primeira vez a cavalo: trata-se simplesmente um procedimento tradicional para valorizar o personagem, mostrando-o numa *contre plongé*, dando de imediato ao espectador a informação de que se trata de um homem vigoroso e poderoso. A conjugação entre a força física e a força social do personagem, entre o seu desejo físico irrefreável e a sua força de patrão e senhor quase feudal é bem delineada e torna credível a situação central. Isto torna ainda mais evidente o facto que a submissão do homem às convenções sociais foi devida a razões exclusivamente financeiras, à ação da sua tia, que é o único personagem a ter relevo além dele, o que faz sentido na medida que é entre a tia e o sobrinho que se dá o único confronto do filme, o confronto entre a convenção e o desejo, a norma e a transgressão. O argumento contém no entanto um elemento fundamental, que estabelece um tom de ambiguidade à volta do qual tudo se passa: além do padre confessor e da mulher, que só o descobre por assim dizer no último momento, ninguém sabe o terrível segredo do conde, que forma quase uma elipse que também é a chave de tudo. É este segredo que causa a morte do homem e motiva o memorável plano final em que ele agoniza como um ferido de guerra, enquanto a mulher se debruça sobre ele, num dos momentos mais eróticos e mais fortes do filme. Embora menos intenso do que a versão da mesma história filmada por Fernando Poggioli, **Gelosia** é um objeto cinematográfico injustamente esquecido, que ilustra um género no qual o cinema italiano foi particularmente rico: o melodrama.

Antonio Rodrigues