

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

13 de Abril de 2022

A CINEMATECA COM A FESTA DO CINEMA ITALIANO – PASOLINI REVISITADO

COMIZI D'AMORE / 1963

Comícios de Amor

Um filme de Pier Paolo Pasolini

Comentário, escolha da música e entrevistas: Pier Paolo Pasolini / *Diretores de fotografia* (16 mm e 35 mm, preto & branco): Mario Bernardo, Tonino Delli Colli / *Música:* trechos de Verdi (abertura de “I Vespri Siciliani”), Mozart “Non più andrai”, de “Le Nozze di Figaro”), as canções *I Watusi* (Rossi-Vianello), *La Partita di Pallone* (Rossi-Cantini-Vianello), *Son Finite le Vacanze* (Rossi-Cantini), *Ogni volta* (Rossi-Ferrante), *Stessa spiaggia, stesso mare* (Rapetti-Soffici), *I Got a woman* (Ray Charles), *I Love you because* (Leon Payne) / *Montagem:* Nino Baragli / *Som:* Oscar de Arcangelis, Carlo Ramundo / *Narração:* Lello Bersani / *Com as presenças de:* Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Cesare Musatti, Giuseppe Ungaretti, Adele Cambria, Camilla Cederna, Oriana Fallacci, Graziella Granata, Peppino di Capri, Antonella Lualdi, Ignazio Buttita, a equipa de futebol de Bolonha (Bulgarelli, Furlanis, Negri, Pascutti, Pavinato, Janich, Fogli, Perani), Graziella Chiarcossi (*a noiva*). *Produção:* Alfredo Bini, para a Arco Film (Roma) Cópia: DCP (transcrita do original em 16 e 35 mm), versão original com legendas em português / *Duração:* 92 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Locarno, 28 de Julho de 1964 / *Estreia em Portugal:* 12 de maio de 2022 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 5 de Abril de 2006, no âmbito do ciclo “Pier Paolo Pasolini – O Sonho de uma Coisa”.

Em inícios dos anos 60, depois das suas longas-metragens de estreia, **Accattone** e **Mamma Roma**, que inegavelmente têm raízes no neo-realismo, e depois de **La Ricotta**, que é o seu primeiro ensaio poético, o seu primeiro apólogo, Pasolini realizou de enfiada três filmes que não pertencem ao domínio da ficção: **La Rabbia**, **Comizi d'Amore** e **Sopraluoghi in Palestina per “Il Vangelo Secondo Matteo”**. Três filmes completamente diferentes, com funções diferentes, mas que têm em comum o facto de não contarem histórias, de serem filmes de reflexão, de análise e investigação. Num momento em que era profunda e intensa a reflexão sobre a natureza do cinema e sobre a sua linguagem, uma reflexão à qual Pasolini não se furtou, em que os documentaristas refletiam sobre a relação do cinema com a realidade e alguns críticos buscavam meios “científicos” de analisar os filmes, indo pescá-los à semiologia, Pasolini explorou territórios cinematográficos diversos, do mesmo modo que, como escritor, praticava o romance, o ensaio, a poesia e o teatro. Por exemplo, ele preparava naqueles inícios dos anos 60 um filme sobre Cristo, o que parecia impensável a um cineasta “moderno” e ainda por cima ateu e marxista, embora não leninista. **Comizi d'Amore** exemplifica, como diz Alberto Moravia numa passagem do filme, aquilo que à época era chamado, com ingénuo presunção, o “cinema-verdade”, o cinema que supostamente era a verdade e mostrava a verdade: documentários em que nada era reconstituído, feitos em som direto e com câmaras leves, o que dava maior mobilidade ao realizador e, em princípio, tornava a câmara menos intimidante para os entrevistados. Estas novas capacidades técnicas, que sem dúvida transformaram o documentário, desencadearam intermináveis reflexões sobre “a realidade”, a sua percepção e a sua transposição.

Em começos dos anos 60, a Itália estava definitivamente instalada no bem-estar, na modernidade e a ideia de progresso ainda reinava ali, como em toda a parte. Consciente da transformação profunda que atravessava a sociedade, apesar da revolução sexual que marcaria os anos 60 ainda estar no limiar, Pasolini percorreu o país de uma ponta à outra, entre os meios sociais mais variados, para inquirir, entre o dito e o não dito, sobre tudo o que o discurso sobre o sexo revelava no domínio dos funcionamentos culturais e sociais, como é o caso em toda a parte e em todas as épocas. Já teria ele lido então *Eros e Civilização* (1955), em que Marcuse aproxima Marx e Freud? O tema da sexualidade ainda era tabu, sobretudo num país como a Itália, marcado pelo catolicismo oficial. Realizado entre Março e Novembro de 1963, com um intervalo para a rodagem dos **Sopraluoghi in Palestina...**, **Comizi d'Amore** foi um fracasso comercial em Itália (“só interessou aos cinéfilos e aos sociólogos”, segundo Pasolini), o que entravou a sua exportação e fez com que durante muito tempo fosse pouco conhecido fora de Itália. Além da sua função imediata, acabou também por servir de

verdadeiros *répérages* para o **Evangelho Segundo Mateus**, que Pasolini decidiu filmar em Itália, depois de visitar a Palestina. Já que nada na Palestina de 1963 podia evocar os espaços onde nascera o cristianismo, Pasolini concluiu que os espaços italianos e os rostos que os povoavam eram os cenários ideais para a representação que queria dar do mito cristão, um mito ainda vivo, num momento em que a Igreja Católica passava por profundas reformas (o **Evangelho** seria dedicado “à querida e alegre memória de João XXIII”).

Por um lado, **Comizi d’Amore** é o avesso de **Accattone** e **Mamma Roma**, por se situar no âmbito daquilo que faz a matéria-prima daqueles filmes e daquele tipo de cinema: Pasolini interroga - literalmente - a realidade, ao invés de transformá-la e idealizá-la. Mas, como observou à época Adriano Aprà, do choque entre “cinema-verdade” e cinema de ficção nasceu “*uma escolha, não preconceituosa, a favor de um cinema de ficção que nasça de um cinema da realidade*”, de que as duas primeiras longas-metragens de Pasolini são claros exemplos. Por outro lado, ao contrário do emblemático filme *vérité* que é **Chronique d’un Été**, de Jean Rouch e Edgar Morin, em que cada uma das pessoas que é objecto do inquérito cinematográfico acaba por reviver a sua vida e transformar-se quase num personagem de ficção, Pasolini faz questão de manter-se na matéria bruta, nas entrevistas, com uma significativa fuga para uma sequência encenada, “falsa” mas verosímil, reservando-se também dois espaços para a reflexão, um no começo e outro a meio do filme. A passagem encenada é a do casamento, pois aqueles dois nunca se casaram nem foram noivos e agem exatamente como actores, fazem de conta. A reflexão é compartilhada com Alberto Moravia e com o psicanalista Cesare Musatti. Na primeira reflexão, Pasolini interroga-se sobre como poderá fazer o filme, na segunda discute as reações daqueles que já tinham sido entrevistados. Numa destas conversas, Moravia observa que num filme como este, sobre um tema como este, o que não é dito é tão significativo quanto o que foi dito e que a Itália que se recusou a ser entrevistada é tão “*real*” como a que correu para diante da câmara e do microfone. Mas apesar desta constatação, apesar das suas dúvidas quanto ao projeto, Pasolini não altera o que deve ter sido a sua ideia desde o começo: fazer um filme mural, um fresco, em que surgem indivíduos das mais variadas idades, classes sociais e origens regionais. Tudo começa pelo começo: um grupo de crianças a quem se pergunta se sabem como nascem as crianças e tudo termina com um casal na manhã do dia do seu casamento, instituição que serve de “base da sociedade” mas que para muitos era uma maneira de resolver a vida sexual, a única maneira de ter uma vida sexual. Entretanto, entre camponeses, burgueses, operários, estudantes, jogadores de futebol, soldados, intelectuais (Ungaretti), celebridades (Oriana Falacci, Antonella Luadi), naquilo que Pasolini chama ironicamente a “*grande fritada mista à italiana*”, são abordadas questões genéricas e questões específicas. O filme faz-se diante dos nossos olhos e é diante dos nossos olhos, pela divisão em capítulos, que Pasolini estrutura a matéria que filmou: o resultado é lógico, por vezes divertido e visivelmente está sempre consciente dos limites do seu projeto.

Pasolini é um dos grandes cineastas do rosto humano, sabe dar sentido a um rosto humano e, não por acaso, o primeiro e o derradeiro plano do seu cinema mostram um rosto humano. Também **Comizi d’Amore** é um extraordinário filme sobre rostos, mas não apenas os das classes populares, que têm a nítida preferência de Pasolini, os rostos gastos dos camponeses, que reencontraremos no **Evangelho Segundo Mateus**. Também os rostos dos adolescentes na praia, dos soldados, dos estudantes, o de Ungaretti, são mostrados com extraordinário interesse. Nestes rostos podemos adivinhar ou supor aquilo que foi escamoteado nas respostas. As próprias respostas deixam de ter importância, na medida em que este filme-inquérito, este “documentário”, se resolve na ficção, com uma sequência de casamento cuja “autenticidade” é nula e termina com votos de felicidade de Pasolini aos noivos, que na verdade se estendem a todos os entrevistados e aos espectadores: “*Que ao vosso amor se acrescente a consciência do vosso amor*”. **Comizi d’Amore** é ao mesmo tempo um documento sobre a relação dos italianos de inícios dos anos 60 com a sexualidade (inclusive por tudo o que não é dito, convém repetir), um importante documento sobre a paisagem humana que cercava Pasolini e um ensaio sobre o próprio cinema, um filme que entre o primeiro e o último plano passa do nível mais elementar ao mais sofisticado.

Antonio Rodrigues