

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
20 e 22 de Julho de 2021
O CINEMA ITALIANO, LADO B

IL BELL'ANTONIO / 1960 O Belo António

Um filme de Mauro Bolognini

Argumento: Gino Visentini e Pier Paolo Pasolini, baseado no romance de Vitaliano Brancati (1949) / *Diretor de fotografia (35mm, preto & branco):* Armando Nanuzzi / *Cenários:* Carlo Egidi / *Acessórios e figurinos:* Piero Tosi / *Música:* Piero Piccioni / *Montagem:* Nino Baragli / *Interpretação:* Marcello Mastroianni (*Antonio*), Claudia Cardinale (*Barbara*), Pierre Brasseur (*Alfio, pai de Antonio*), Rina Morelli (*Rosaria, mãe de Antonio*), Tomas Milian (*Edoardo, o primo de Antonio*), Fulvia Mammi (*a vizinha*), Patrizia Bini (*Santuzza, a criada*).

Produção: Alfredo Bini, para Cino del Duca-Arco-Lyre Cinématographique (co-produção ítalo-francesa) / *Cópia:* em 35mm, versão original com legendagem eletrônica em português / *Duração:* 98 minutos / *Estreia mundial:* Roma, 4 de Março de 1960 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Roma), 28 de Maio de 1971 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 19 de Fevereiro de 1997, no âmbito do ciclo "Marcello Mastroianni".

Na carreira de Marcello Mastroianni, **Il Bell'Antonio** vem imediatamente depois de **La Dolce Vita**, precisamente no momento em que o ator passou da categoria de *star* europeia à de *super-star* internacional, deixando para trás uma longa atividade teatral, que começara a sério em 1949 com uma montagem de *Um Eléctrico Chamado Desejo*, dirigida por Visconti, na qual Rina Morelli (a sua mãe neste **Bell'Antonio**) fez o papel de Blanche. A passagem do filme de Fellini ao de Bolognini não foi fruto do acaso, foi antes um *career move*, ou melhor uma *image move*, por parte de um ator já farto de papéis de sedutor e mulherengo e que teve a coragem (já que para os *fans* a *star* e os seus personagens são a mesma coisa) de interpretar o papel de um impotente. Na verdade, apesar da sua fama, ou talvez devido a esta fama, Mastroianni não foi a primeira escolha de Bolognini, que começou por oferecer o papel a Jacques Charrier, jovem galã francês, à época marido de Brigitte Bardot. No entanto, Charrier acabou por recusar no último momento e o papel foi oferecido a Mastroianni poucos dias antes do início das filmagens. Mastroianni sempre desconfiou que uma das razões da recusa de Charrier havia sido "o medo de que lhe pusessem uma etiqueta de impotente" (particularmente penosa para o marido de um *sex-symbol*...), acrescentando: "os atores por vezes confundem as coisas e pensam que devem conservar na tela uma imagem de virilidade que nada tem a ver com o ofício de ator. Eu gostava do livro e além disso, todas as propostas que recebi depois de **La Dolce Vita** eram de papéis de conquistadores com intensa vida noturna. Quis imediatamente demolir esta imagem, não queria ser catalogado e por isto aceitei um papel totalmente oposto, o de um impotente". Quanto a Claudia Cardinale, que tem neste filme a sua décima-segunda aparição no cinema como um não desejado objeto de desejo, mas que ainda não era uma vedeta, surge como uma bela sombra, recatada e discreta, nos antípodas das carnudas vedetas do cinema italiano do período.

Em 1955, cinco anos depois de ter sido expulso da aldeia onde vivia e se instalar em Roma, onde de início teve terríveis dificuldades financeiras, Pier Paolo Pasolini começou a colaborar no cinema, como argumentista e dialoguista (escreveu, por exemplo, a cena do "milagre" em **Notti di Cabiria**). **Il Bell'Antonio** é a sua décima-terceira colaboração no cinema e a última das três que faria com Bolognini (as outras duas são **La Notte Brava** e **La Giornata Balorda**, ambos de 1959). Por estranho que pareça, quando são consideradas as enormes diferenças entre os dois homens e as suas respectivas obras, foi Bolognini quem permitiu a Pasolini, então um escritor célebre e "maldito", escrever o

seu primeiro guião para um filme de prestígio, **Marisa la Civetta**, em 1957. Talvez pelo facto do argumento ter sido escrito por Pasolini (que no mesmo ano passaria à realização, com **Accatone**), o filme não trata o protagonista como uma *star*. O personagem, embora sempre situado num contexto específico (humano, geográfico, social), está um tanto perdido, alheio ao mundo em que vive, porém sem nada da "alienação" dos personagens de Antonioni. Pasolini lançar-se-ia na realização com uma santa ignorância das regras da gramática cinematográfica, graças à qual realizou algumas obras-primas. A ignorância da gramática cinematográfica não é certamente uma característica do trabalho de Bolognini, antes pelo contrário. O realizador, que pertence à geração que chegou ao cinema em pleno neo-realismo, cita como uma das experiências decisivas da sua formação o facto de ter trabalhado como assistente em França, com Yves Allégret e Jean Delannoy (dois profissionais de estúdio, autores de filmes de género), num contexto totalmente oposto ao que então imperava em Itália: "*nesta época, o cinema italiano estava em pleno neo-realismo, preferia a rua ao estúdio, os personagens verdadeiros aos atores*", explica Bolognini numa entrevista, ao passo que em França ele pôde trabalhar com vedetas e "*ter um contato com os estúdios, com uma maneira de trabalhar extremamente profissional, sem improvisação*", o que indica de modo bastante claro para onde vão as suas preferências. Talvez por isto, num número especial sobre o cinema italiano, em 1962, os *Cahiers du Cinéma* o tenham demolido com a virulência de que eram costumeiros: "*Começou por vulgarizar as lições do neo-realismo em filmes sem pretensão. Depois, veio a ambição. Até agora, o verniz formal parece ser a sua única preocupação*". Efetivamente, à época de **Il Bell'Antonio**, Bolognini podia ser visto como um cineasta "retrógrado" e era considerado por alguns críticos, como os dos *Cahiers*, como uma espécie de versão pobre de Visconti.

Na realidade, salta aos olhos que Visconti e Bolognini nada têm em comum e isto sem sequer levar em consideração o grau de talento de cada um. As raízes cinematográficas de Bolognini parecem ser o cinema de estúdio cujos métodos e, por extensão, cujos resultados, ele tanto apreciou em Paris e talvez também aqueles cineastas italianos que durante a guerra foram chamados "caligrafistas" e cujo nome mais ilustre é Mario Soldati (**Piccolo Mondo Antico**, por exemplo). Hoje, **Il Bell'Antonio** aparece como um daqueles filmes estilisticamente ambiguos, frequentes em fins dos anos 50 e começos dos anos 60, que ainda não são modernos porém já não são clássicos. A primeira sequência, no pré-genérico, é bastante insólita, pois mostra a cena central do filme (a descoberta da impotência do marido pela mulher) antes mesmo de sabermos quem é quem: eis um elemento da linguagem cinematográfica moderna incorporado a um filme de fatura clássica. Este aspecto não pode escapar à atenção do espectador: estamos diante de um filme de concepção e factura tradicionais, temperado por pormenores modernos, facilmente digeríveis pelo público. Mas como todo "caligrafista" e graças à colaboração decisiva do diretor de fotografia Armando Nanuzzi, Bolognini consegue algumas soluções excelentes, que do ponto de vista formal são mais do que um verniz. Neste aspecto, os dois melhores momentos do filme talvez sejam a cena em que Antonio conta a verdade ao seu primo, aparecendo apenas como uma silhueta de perfil e o plano final, em que ele está diante de um espelho. Vemos o seu corpo, de costas e o seu reflexo de frente. Com um lento movimento, a câmara aproxima-se do espelho e a última imagem do filme é a do *reflexo* deste personagem literal e metaforicamente sem carne, sobre cujo rosto corre uma quieta lágrima de glicerina, antes que um lento *fondue* o faça desaparecer.

Antonio Rodrigues