

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

22 e 26 de Abril de 2022

A CINEMATECA COM A FESTA DO CINEMA ITALIANO – PASOLINI REVISITADO

## MILANO NERA / 1961-63

*Um filme de Gian Rocco e Pino Serpi*

*Argumento:* Gian Rocco e Pino Serpi; colaboração de de Pier Paolo Pasolini / *Diretores de fotografia* (35 mm, preto & branco, Totalscope): Adriano Bernachi e Riccardo Pierucci / *Direção artística:* Mario Guerini / *Figurinos:* não identificado no genérico / *Música:* Giovanni Fusco; no genérico, a canção “Perchè non piango più”, por Nico Fidenco / *Montagem e som:* não identificados no genérico / *Interpretação:* Libero Cipriani, Giuseppe Fallica, Bruno Madignano, Umberto Rocco, Massimo Carpallese, Sonia Gessner, Alessandro Quasimodo, Manfred Freyberger, Anna Maria Aveta e outros. *Produção:* Renzo Tresoldi para Mediolanum Film (Milão) / *Cópia:* 35 mm, versão original com legendas eletrônicas em português / *Duração:* 82 minutos / *Estreia mundial:* Milão, Setembro de 1963 / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca*

\*\*\*\*\*

**AVISO:** a cópia apresenta riscos no genérico e nas passagens de bobine.

\*\*\*\*\*

**Milano Nera** passou despercebido ao ser lançado, porém acabou por ser cercado pela aura de filme maldito que até certo ponto transformou-se na aura de um filme de culto, como costuma ser regra nos filmes “redescobertos”. O argumento foi escrito em 1959 e o filme girado em 1961, mas só foi distribuído em 1963, tendo ficado apenas cinco dias em cartaz em Milão, antes de sumir do mapa durante mais de trinta anos, ressurgir em cópias vhs em meados dos anos 90 e voltar a sair da tumba cerca de outros dez anos depois. Em 1963 foralhe recusado o acesso à programação obrigatória previsto pelos regulamentos cinematográficos italianos, devido à sua “*má qualidade técnica e ao amadorismo dos atores*”, um motivo injusto no primeiro caso e absolutamente verdadeiro no segundo, sem que isso seja razão para tolher a sua exibição. Só em 1995, quando o argumento escrito por Pasolini (intitulado *La Nebbiosa* ou seja “a enevoadada”, ou seja Milão), que desaparecera durante trinta anos foi reencontrado e publicado na ilustre revista *Filmcritica* é que voltou-se a falar do filme, cujos realizadores só vieram a realizar mais um, no subgénero do *western spaghetti* (o genérico indica: “*argumento de Gian Rocco e Pino Serpa. Colaboração de Pier Paolo Pasolini*”). Em início dos anos 2000 **Milano Nera** foi apresentado na televisão italiana e lançado em vídeo, embora com os pequenos três cortes de censura feitos à época, antes de ser devidamente restaurado. Note-se que a música é de Giovanni Fusco, compositor oficial de Michelangelo Antonioni entre **Le Amiche** e **Il Deserto Rosso**, cujo cinema neste seu período mais importante é inseparável desta música.

O argumento de **Milano Nera** foi encomendado a Pasolini quando este já era um argumentista de algum renome e escritor com reconhecimento nacional, por um produtor cujo nome parece saído de uma comédia: Tresoldi, que tem perfeita assonância com *tre soldi*, três tostões. Pasolini conta que Tresoldi pedira-lhe que escrevesse um argumento sobre a versão milanese dos *teddy boys*, rapazes com códigos de vestuário precisos e adeptos da delinquência amadora, embora violenta. Pasolini foi a Milão, onde passou “*vinte dias atroztes num pequeno hotel a trabalhar como um cão*” e a visitar partes mal frequentadas da cidade, além do seu centro rico e moderno, que o seduziu com as suas “*imagens estupendas, que brilham como diamantes gigantescos, como colossais fantasmas petrificados*”. Trabalhou a seguir mais vinte dias em Roma e como recompensa recebeu “*metade do cachet acordado. Será que alguém viu a outra metade?*”.

Situado numa única noite, a da passagem de ano, o filme narra mais uma *notte brava* na obra de Pasolini, com a diferença fundamental que a história tem lugar no norte do país, na rica Milão e não nos bairros de lata da periferia romana e que os personagens não são lúmpen, como nos seus romances **Ragazzi di Vita** e **Una Vita Violenta** e em **Accatone** e sim

pequenos e médios burgueses (“os *teddy boys* existem em número proporcional aos eletrodomésticos; onde não há eletrodomésticos não há *teddy boys*”, comentou ironicamente Pasolini numa época em que aspiradores e liquidificadores eram pequenos e modernos luxos de consumo). Talvez por só ter pago metade do preço acordado para o argumento Tresoldi se tenha achado no direito de alterá-lo. Seja como for, um filme só existe pelas suas imagens e pelos seus sons, não pelo seu argumento escrito e muito menos pelas “intenções do autor”, neste caso dos autores. Para Pasolini, os personagens são “filhos do paternalismo burro e da pretensão pedagógica de pais ausentes” e, à exceção dos episódicos personagens femininos, burrice e pretensão é o que não lhes falta. **Milano Nera** explora o filão dos filmes sobre “jovens rebeldes”, em moda na segunda metade dos anos 50, acrescentando elementos da estética do *filme negro*, do filme de ambiente. As numerosas sequências de exterior surtem efeito devido ao fascínio hipnótico da imagem cinematográfica, dos planos noturnos a preto e branco por ruas desertas e os dois diretores de fotografia (que não fariam grandes carreiras) são responsáveis pelo que há de melhor no filme: a errância noturna pela cidade (é pena que, provavelmente por falta de dinheiro, não haja uma grande sequência com fogos de artifício, o que teria sido um modo de representar visualmente a insignificância dos personagens e das suas aventuras, por comparação com o mundo que os cerca). Todas as cenas de interior são muito menos convincentes, porque nelas os sérios limites dos atores são postos a nu. Deste ponto de vista, o momento menos conseguido é o assalto à grande vivenda, em que os atores parecem improvisar sem saberem muito bem o que fazer. Há duas exceções: a sequência com as mulheres no quarto, talvez por elas não estarem ali coagidas, mas por consentimento e a sua presença abrandar a até então triunfante boçalidade masculina, que voltará a surgir no desenlace da sequência (numa boa ideia de argumento, ao sair uma delas golpeará de leve um dos homens com o seu colar, em vez de dar-lhe um tradicional bofetão); e a sequência de abertura, que começa com uma notável panorâmica num pequeno quarto, em que os *teddy boys* ouvem uma voz na rádio que descreve técnicas de tortura – antecipando outras formas de tortura que eles próprios praticarão para celebrar a passagem do ano – algumas das quais eram praticadas rotineiramente pelo exército francês na guerra da Argélia quando o argumento foi escrito. Neste, além da alternância entre cenas de exterior e de interior, há a alternância de cenas de maior ou menor violência, de modo a variar o ritmo da narrativa e permitir alguns momentos de evasão que não duram mais do que devem, como os planos sobre o então recente edifício Pirelli, um dos emblemas da Milão moderna e o breve interlúdio numa pequena feira popular, aparentemente instalada na praça da catedral, cuja imensa fachada gótica adquire um aspecto quase irreal. A sequência final, no estádio de futebol, depois do dia nascer também é prejudicada pelas limitações dos atores mas é salva até certo ponto pelo belíssimo solo de saxofone imaginado por Giovanni Fusco. Também a sequência do sacrifício da jovem vítima expiatória (que talvez não se destinasse a ser mais um *teddy boy*) é até certo ponto falhada, por ser demasiado antecipada, faltando-lhe a necessária mistura de certeza e surpresa para que surta pleno efeito. Mas a indiferença com que o responsável pelo atropelamento abandona a sua vítima e a música alegre que acompanha o grupo antes da descoberta da desgraça são bem pensadas e realizadas. E, num gesto cinematográfico um tanto amaneirado, os realizadores preferem não fechar o filme sobre o cadáver do rapazito, preferindo um grande plano em *contre-plongée* sobre o rosto de uma mulher – uma intrusa neste filme sobre um grupo masculino – e a fachada do estádio, talvez para dar ao espectador a ilusão que é visto em vez de ver.

Antonio Rodrigues