

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
28 e 31 de Julho de 2023
O CINEMA SEGUNDO FRANCISCO

I PROMESSI SPOSI / 1941 Esposos Perante Deus

Um filme de Mario Camerini

Argumento: Mario Camerini, Ivo Perilli, Gabriele Baldini, a partir do romance epónimo (1827-40) de Alessandro Manzoni, traduzido em português com o título “Os Noivos” / *Diretor de fotografia (35 mm, preto & branco):* Anchise Brizzi / *Cenários:* Gastone Medin / *Figurinos:* Gino Sensani / *Música:* Ildebrando Pizzetti / *Montagem:* Mario Serandrei / *Som:* Giovanni Paris / *Interpretação:* Gino Cervi (*Renzo Tramaglino*), Dina Sassoli (*Lucia Mendella*), Ruggero Ruggeri (*o Cardeal Federico Borromeo*), Armando Falconi (*Don Abbondio*), Enrico Glori (*Don Rodrigo*), Carlo Ninchi (*o Inominado*), Luis Hurtado, dobrado por Amilcare Pettinelli (*Padre Cristoforo*), Evi Mattagliatti (*a monja de Monza, dita “A Senhora”*), Gilda Marchiò (*a mãe de Lucia*) e outros.

Produção: Mario Camerini para a Lux (Roma) / *Cópia:* da Cineteca Nazione (Roma), 35 mm, versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 117 minutos / *Estreia mundial:* 19 de Dezembro de 1941 / *Estreia em Portugal:* Porto (cinema Trindade), 24 de Abril de 1944 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

A sessão do dia 28 é seguida de debate com a participação de Maria do Rosário Lupi Bello, Simão Lucas Pires, Sérgio Dias Branco, Manuel Fúria e do Pe. Vítor Gonçalves.

Os anos 30, que marcam o início do período clássico do cinema, foram um grande período da história da então chamada *sétima arte*, pois a revolução causada pela chegada do som fez com que a própria linguagem cinematográfica tivesse de ser reinventada e isto resultou numa grande liberdade e variedade de soluções formais e narrativas, antes que uma espécie de linguagem genérica se estabelecesse. Na Itália de Mussolini, contrariamente ao que se passou na Alemanha de Hitler, onde todos os elementos formais modernos foram abolidos no cinema de ficção, não houve regras formais impostas pelo poder político e houve muito cinema de qualidade, que evidentemente edulcorava certas realidades (“*não de viam moscas nestes filmes*”, observou Henri Langlois), mas era muito variado. Mario Camerini, cuja carreira se estendeu por meio século, conheceu os seus melhores anos precisamente neste período, com uma obra-prima semi-sonora (**Rotaie**, 1929), em que preserva as conquistas do mudo e abre-se à linguagem do sonoro, seguido por uma série de agrídoces comédias realizadas entre 1932 e 1937, pequenas obras-primas de género, muitas vezes protagonizadas por Vittorio de Sica. Versátil e adaptável, como é o caso da maioria dos cineastas, Camerini acompanhou o que veio a ser chamado em Itália o cinema *caligráfico*, que surgiu no começo da guerra: filmes realizados com muito esmero e num tom mais solene do que os dos anos 30, de que os exemplos mais emblemáticos são os magníficos **Piccolo Mondo Antico** (1941) e **Malombra** (1942), ambos de Mario Soldati e a que também pertence, até certo ponto, **I Promessi Sposi**. Estes filmes “caligráficos” situavam-se preferencialmente no passado (muito provavelmente porque a partir de 1939 o presente tornara-se especialmente árduo), no caso dos dois filmes de Soldati no século XIX, período das lutas pela unificação da Itália, no século XVII no caso do filme de Camerini.

I Promesi Sposi tem algo de “oficial”, na medida em que adapta um romance considerado um marco e um monumento na literatura italiana e cujo título português, *Os Noivos*, traduz literalmente o do original, contrariamente ao algo paradoxal título

comercial do filme. O romance já tinha sido adaptado duas vezes ao cinema e voltaria a sê-lo por mais quatro (a primeira adaptação data de 1908 e a mais recente de 1990). É interessante notar as reações opostas de dois críticos italianos em artigos publicados à época sobre esta transposição cinematográfica de um cultuado monumento literário. Num artigo publicado em Janeiro de 1942 em *L'illustrazione Italiana*, Aldo Franci é de opinião que *“o belo resultado deve-se sobretudo à extrema discricção que pôs Camerini no seu trabalho ilustrativo, preocupado em não ofender o grande modelo e, ao mesmo tempo, torná-lo acessível a um público mediano que não fez grandes estudos e para o qual **I Promessi Sposi** talvez seja sobretudo uma lembrança dos bancos escolares, optando por uma interpretação cinematográfica dos episódios mais conhecidos e vistosos do romance. A tarefa era das mais árduas, para não dizer das mais delicadas, mas sou de opinião que Camerini e os seus colaboradores saíram-se bastante bem”*. Pelo seu lado, num artigo publicado em *Cinema* na mesma data, o futuro cineasta Giuseppe de Santis (então membro da resistência comunista e fiel marxista ao longo da vida), começa por lembrar que sempre admirara os filmes de Camerini *“devido à coerência do seu mundo poético pessoal, o que não é pouco”*, antes de opinar que a inserção de alguns dos episódios do romance que não foram mantidos no filme teria contribuído para torná-lo mais claro: *“Terão os argumentistas indagado a si mesmos se a adaptação que fizeram é suficiente para que as pessoas que não leram o romance - e não são poucas - tenham uma clara percepção da obra? Confiou-se em demasia na fama do romance!”*.

Há um elemento no filme de Camerini que parece confirmar a ideia de Aldo Franci de que o filme se destinava às camadas menos sofisticadas do público, o que o põe na polaridade oposta do verdadeiro *caligrafismo* de uma obra ultra refinada como **Piccolo Mondo Antico**: é o modo de representação dos atores, deliberadamente a traço grosso, com esgares e gestos que acentuam aquilo que têm de transmitir, de modo a não deixar dúvidas, o que faz inevitavelmente com que os seus personagens se definam a traço grosso. Há algumas exceções, como os dois protagonistas, o Cardeal Borromeo (uma figura histórica, que no filme tem bastantes semelhanças com os retratos do seu contemporâneo Cardeal de Richelieu) e a Monja de Monza, esta numa presença demasiado breve. Mesmo levando em conta a vasta experiência e o profissionalismo de Camerini, é impossível saber se este contraste entre atores que representam de modo óbvio e outros que o fazem de modo sutil é deliberada ou não, mas isto traz um certo desequilíbrio ao filme. Do ponto de vista visual, este é certamente menos elaborado do que as comédias realizadas por Camerini nos anos 30 e do que os mencionados filmes de Soldati. A fotografia, em todo o caso na cópia que vamos ver, tem fraco contraste, o que abole os jogos com o claro-escuro que caracteriza a fotografia a preto e branco de qualidade. Os cenários são aquilo que se pode esperar, em tempos de guerra, de uma cinematografia que dispunha de artesãos da mais alta competência e um dos mais bem equipados estúdios da Europa, mas as cenas de multidão, numerosas e importantes, podem ser um pouco atabalhoadas.

Um filme deve ser julgado por aquilo que é e não pelo que poderia ter sido e, independentemente da relação de Camerini com o esmagador modelo literário que transpõe, o argumento de **I Promessi Sposi** é bem construído: dois mundos se definem, um masculino, livre e belicoso e um feminino, enclausurado e resistente; a história de Renzo e Lucia é sempre inserida num contexto mais vasto, coletivo, ao passo que o desenlace é extremamente conseguido: o par reencontra-se num lazareto, espaço de morte por excelência - e morte por contágio - sobre o qual se abate subitamente uma forte chuva, água lustral que espanta a morte e dá uma dimensão de pequeno milagre à cena e tudo termina sobre um grande plano dos rostos do par de noivos, lado a lado e em prece.

Antonio Rodrigues