

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
12 e 20 de Fevereiro de 2025  
TEREMOS SEMPRE MICHAEL CURTIZ (parte I)

## FRANCIS OF ASSISI / 1961 Francis of Assisi

*Um filme de Michael Curtiz*

*Argumento:* Eugene Vale, James Forsyth e James Thomas, a partir do romance “Der Fröhliche Bettler” (1958), de Ludwig von Wohl / *Diretor de fotografia* (35 mm, DeLuxe, formato 2:35): Pietro Portaluigi / *Cenários:* Edward Carrere / *Figurinos:* Nino Novarese / *Música:* Mario Nascimbene / *Montagem:* Louis Loffler / *Som:* Leo Wilkins / *Interpretação:* Bradford Dileman (*Francisco*), Dolores Hart (*Clare*), Stuart Whitman (*Conde Paolo de Vendria*), Cecil Kellaway (*o Cardeal Ugolino*), Finlay Curry (*o Papa*), Pedro Armendáriz (*o sultão*), Athene Seiler (*a tia Buona*), e outros.

*Produção:* Plato Skouras, para a Twentieth Century Fox / *Cópia:* do Svenska Filminstitutet (Estocolmo), 35 mm, versão original com legendas em sueco e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 104 minutos / *Estreia mundial:* São Francisco, 12 de Julho de 1961 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Politeama), 19 de Abril de 1962 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

\*\*\*\*\*

**AVISO:** em alguns trechos, a cópia apresenta sinais de início de degradação cromática.

\*\*\*\*\*

Penúltimo dos cento e sessenta e sete filmes de Michael Curtiz, **Francis of Assisi** também é exemplo das “produções expatriadas” americanas, que surgiram em meados dos anos 50: produções cem por cento americanas (o filme desta sessão foi produzido pela Fox, uma *major*), porém rodadas na Europa, por razões sobretudo fiscais. Estas produções costumavam ser rodadas em Itália, pois os estúdios mais bem apetrechados da Europa ficavam em Roma, além do país ter variadas paisagens e arquitetura de todas as épocas e também em Espanha. O filme de Curtiz, feito quando a sua saúde já estava muito combalida (segundo Pablo Mérida, no seu livro sobre o realizador, este regressou aos Estados Unidos antes do fim da rodagem), foi rodado precisamente nestes dois países. Quase toda a equipa técnica é italiana e todos os atores são americanos. A título de curiosidade: dois anos depois da rodagem, Dolores Hart seguiu os passos do seu personagem e entrou para uma ordem católica, embora não se saiba com certeza se isto se deveu à intervenção de São Francisco a partir do Além. A um nível menos anedótico, a série de frescos sobre a vida do santo na Basílica de Assis, que vemos no genérico, foi objeto de estudos que incluem este grupo de pinturas como um exemplo de antecipação da narrativa cinematográfica, seiscentos anos antes da invenção do cinema.

Francisco de Assis é uma das figuras mais célebres da igreja católica e foi objeto de diversos filmes, quase todos com alguma semelhança com o que vamos ver, à exceção de **Francesco Giullare di dio** (1950) de Roberto Rossellini, em que o realizador parece buscar uma iconografia deliberadamente *naïve* e também da parte central de **Uccellacci e Uccellini** (1966), de Pier Paolo Pasolini, que é em parte uma reconfiguração irónica do filme de Rossellini. É saboroso saber que Pasolini pôs na boca do santo “*uma frase de Paulo VI que toda a gente pensou que fosse de Marx*”, tirada da recente encíclica *Populorum Progressio* (“*Sabemos que a justiça é progressiva e sabemos que, à medida que a sociedade progride, a consciência da sua composição imperfeita desperta e vêm ao de cima as desigualdades estridentes e implorantes que afligem a humanidade*”)...

O argumento transpõe um romance recentemente publicado e, ao que se sabe, vários membros da igreja colaboraram na sua elaboração e um cardeal do Vaticano assistiu à

rodagem de várias sequências. Isto deve ter-se devido à prudência comercial, pois uma condenação, ainda que parcial, pela Igreja, seria nociva à carreira comercial do filme, o que não aconteceu (em Portugal, por exemplo, foi lançado quatro dias depois do Domingo de Páscoa). O próprio percurso de São Francisco, filho de um rico mercador e que chegou a combater nas Cruzadas, que passa de ambientes de opulência e guerra ao total despojamento que vem da opção pela pobreza, do abandono dos bens materiais, torna por assim dizer obrigatória uma divisão da narrativa em duas partes: a primeira pinta a vida do santo antes dele agir como tal (embora ao cabo de quinze minutos de projeção ele ouça vozes do céu, num primeiro sinal de mudança); a segunda descreve o seu percurso rumo a um despojamento cada vez maior, que desemboca literalmente no nada, na sua morte. Por conseguinte, a primeira parte consiste essencialmente num filme de aventuras medievais, um dos muitos géneros do cinema clássico destinado ao público infante-juvenil (de que o **Robin Hood** do mesmo Curtiz é um exemplo evidente), com batalhas, cotas de malha, armaduras, grande variedade de cores e muito movimento; e a segunda consiste numa lenta marcha ascensional, em termos figurados, com cores pouco vistosas e um ritmo forçosamente mais lento. Isto exige alguma habilidade na encenação e na montagem e, neste aspecto, o filme não decepciona, pois se há mudança de ritmo, não há quebra. Pelo facto de **Francis of Assisi** ter sido feito em Itália e Espanha diversos cenários naturais foram utilizados – entre outros as ruas de Assis e a fachada da sua basílica – num contraste com os cenários de exteriores de estúdio até então utilizados no cinema americano situado em eras remotas, o que dá um certo frescor visual ao filme. De modo clássico do ponto de vista narrativo, a oposição entre Francisco e o mundo que o cerca concentra-se e desdobra-se na sua oposição/conflito com o personagem encarnado por Stuart Whitman, que, numa astuta ideia de argumento, pensa que vai perder a noiva para o ex-amigo Francisco, quando na verdade vai perdê-la para a religião. Outra virtude do argumento é a sua fluidez: a mudança resoluta do protagonista nunca se dá por saltos abruptos. Neste sentido, nada é demonstrativo: quando o santo atravessa uma fogueira ou recebe os estigmas, Curtiz age com sobriedade, recusa efeitos demasiado espetaculares.

Como outros filmes do período final de Curtiz, este não foi muito bem recebido à época. O cronista do *Monthly Film Bulletin* queixou-se de que apesar de diversos elementos (“leprosos, um encontro no deserto com um xeque, o profundo ressentimento entre o herói e o seu pouco religioso rival”), o filme tinha tudo para ser “um **Ben-Hur** sem a corrida dos carros de combate, mas há pouca ação ou fricção dramática”. Vendo o filme sob outro ângulo, a lusitana *Plataea* torceu o nariz para uma obra em que o santo “desenha-se-nos com o porte de um iluminado, sem autêntica projeção”, sem se esquecer de apontar, manifestando falta de familiaridade com os filmes “de época”, os “ridículos e modernos cortes de cabelo, que em alguns é um adorno de galã de bairro”. O mundo dá voltas, particularmente no domínio da crítica de cinema e em 2014, Alain Masson publicou um artigo em *Positif* sobre o período final de Curtiz, aqueles quinze filmes que realizou entre 1954 e 1962, depois de deixar a Warner, “que tinham sido excluídos da atenção da crítica devido à «nonchalance» do seu ritmo narrativo, enquanto o crescente interesse pelos seus filmes de períodos anteriores ainda aumentou o desfavor que os cercava”, prosseguindo com ligeiro delírio: “a encenação dos estigmas é o momento mais impressionante do filme: desafiando Giotto e cinco séculos de pintura, Curtiz não coloca o santo de frente para a fonte divina das suas chagas: o crucificado transmite as suas feridas a um homem que cai para trás diante de um calvário, para o qual está de costas. Exemplo de humildade, mas também projeção que substitui a correspondência em espelho. Existirá maneira mais cinematográfica de mostrar a coincidência entre um personagem e a imagem da sua vocação?”.

Antonio Rodrigues