

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
12 de Outubro de 2026  
VIAGEM AO FIM DO MUDO

## RAPSODIA SATANICA / 1915

*Um filme de Nino Oxilia*

*Argumento:* Alfa (pseudónimo de Alberto Fassini), baseado num “poema cine-musical” epónimo de Fausto Maria Martini / *Texto dos intertítulos:* Fausto Maria Martini / *Diretor de fotografia* (35 mm, preto & branco, com tintagens): Giorgio Ricci / *Cenários e figurinos:* não identificados / *Montagem:* não identificado / *Interpretação:* Lyda Borelli (*Condessa Alba d’Oltrevita*), Andrea Habay (*Tristano*), Giovanni Cini (*Sergio*), Ugo Bazzini (*Mefisto*) e outros.

*Produção:* Cines (Roma) / *Cópia:* da Cinemateca de Bolonha, DCP (transcrito do original em 35 mm), com tintagens e *pochoirs*, com intertítulos em italiano e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 42 minutos / *Estreia mundial:* Itália, Julho de 1917 / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 23 de Março de 2002, no âmbito do ciclo “Cinema e Pintura”, por escolha de Eric de Kuyper.

### ACOMPANHAMENTO AO PIANO POR FILIPE RAPOSO

\*\*\*\*\*

Magnífico exemplo do *cinema das divas* e do cinema anterior a 1920 de um modo geral, **Rapsodia Satanica** foi objeto de um dos restauros mais emblemáticos da Cinemateca de Bolonha, a tal ponto que algumas imagens do filme foram transpostas, muito trabalhadas, para o logo do Festival Cinema Ritrovato, organizado por aquela cinemateca. É esta cópia que vamos ver. O relevo que este filme e este restauro – ou melhor: este filme, uma vez restaurado – têm no trabalho daquela cinemateca não se explica apenas pela obra em si, ao mesmo tempo ultra-romântica e moderna, mas pelo facto deste restauro ter chegado tão perto quanto possível das cores originais e também ter beneficiado da descoberta a partitura original escrita para o filme por Piero Mascagni, que foi provavelmente o primeiro nome célebre da música de concerto a ser convidado a escrever para o cinema, desde que Saint-Saëns fizera, em 1908, uma partitura original para a curta-metragem **L’Assassinat du Duc de Guise**. Há restauros abusivos (um caso extremo é a espúria versão muda de **Prix de Beauté**) ou pouco inteligentes, que pretendem chegar à “verdade” da obra original, por vezes acrescentando trechos que o próprio realizador tinha cortado, mas no caso de **Rapsodia Satanica** havia de facto elementos que indicavam o que era a forma original da obra, entre as quais a sua partitura musical completa. Antes, porém, da partitura ser reencontrada, outro acontecimento importante tinha ocorrido: encontrou-se na Cinemateca Suíça uma cópia de época, com as cores originais, ao passo que a única cópia disponível em Itália era a preto e branco. Os responsáveis pelo restauro tinham diante de si um material extraordinário: uma cópia com as cores originais, que misturava duas técnicas diferentes, a tintagem e o *pochoir* (feito ainda à maneira de Méliès), o que é raro; e uma partitura musical que acompanhava de perto as peripécias narrativas, ao invés de lhes ser aposta.

O convite feito a Mascagni é apenas o elemento mais evidente de um aspecto fundamental do filme: dar cartas de nobreza ao cinema, que se encontrava em plena transição para maiores ambições artísticas, depois de se ter transformado em espetáculo de feira a partir dos primeiros anos do século XX. Como uma ópera, **Rapsodia Satanica** é estruturado num prólogo e duas partes ou dois atos, nitidamente divididos, por um acontecimento dramático. O argumento é assinado por Alberto Fassini, com o pseudónimo enfaticamente dannunziano de Alfa e foi feito a partir de um poema de Fausto Maria Martini, a quem são creditados os intertítulos, mas, segundo alguns

pesquisadores, esta informação do genérico talvez seja errônea. Fassini era um industrial do têxtil, que se ligara ao cinema e era um dos donos da Cines, uma grande produtora romana, ao passo que Martini era um literato, classificado entre os “crepusculares”. O seu *poema cinema-musicale* em que se baseia o filme (reproduzido na sua totalidade no número 9 de *Cinegrafie*, disponível no Centro de Documentação desta cinemateca), em versos não rimados (“*Era Alba d’Oltrevita no castelo / da Ilusão, a vestal branca / da morte. Cabelos brancos, rugas*”, etc.) é um autêntico guião e Fassini deve se ter limitado a pôr em prosa *tout court* esta prosa mal disfarçada em versos. Além da descabelada trama narrativa, que aborda o mito de Fausto (eterna juventude em troca de alguma coisa), há diversos elementos que sublinham o elo do filme com a literatura e a postura artística pós-romântica e *art nouveau* (*liberty*, como se diz em Itália): o próprio título, que reúne um tipo de peça musical de forma livre, fantasiosa e o demónio em pessoa, pois aqui, a desgraça amorosa é, literalmente, uma intriga do diabo; o nome da “*vestal branca da morte*” que vive no Castelo da Ilusão, Alba d’Oltrevita, significa *aurora de além da vida* ou *início da outra vida* e um dos dois irmãos apaixonados por ela se chama Tristão, como o herói de uma legenda e de uma ópera cujo amor só se realiza plenamente na morte. Há no filme, por conseguinte, ainda que de modo indireto, o tema da convergência do amor e da morte (o amor frustrado, pois a mulher se apaixona pelo homem quando ele morre), o que justifica a definição de “*místico-erótico*”, que lhe foi dada por um crítico italiano. Tudo isto faz parte do clima exacerbado do *cinema das divas*, repleto de amores impossíveis e suicídios passionais, percorrido por um erotismo ao mesmo tempo subterrâneo e evidente. Mas aqui a expectativa afetiva e sexual é posta sob o signo da frustração: a condição para que Alba d’Oltrevita recupere para sempre o seu aspecto jovem é que não se apaixone, coisa que não depende da vontade, daquilo que é racional e, por conseguinte, acontece de modo inevitável, acarretando o fim da juventude, o fim do encanto e uma segunda morte, a da protagonista. Por ser proibido, o amor resulta em morte, o que fez com que um dos entusiastas do filme, Eric de Kuyper, o tenha definido como uma espécie de ópera, “*uma obra lírica cinematográfica*”.

Nino Oxilia, que morreria em 1917 e deixaria uma obra relativamente breve, dominava totalmente o seu ofício. A sua maneira de filmar não apenas nada tem de indecisa ou indiferente, como pode conter verdadeiros achados de *mise en scène*. Como as outras *divas* italianas, Lyda Borelli nada tinha de antiquada, pois sabia que no cinema os gestos têm de ser sóbrios. Por vezes, o realizador faz com que os atores executem em mímica algo de que acabámos de ser informados pelos intertítulos. Mas o mais notável são os diversos achados visuais, que Oxilia integra sempre à narrativa, de modo a conservar um tecido cinematográfico intacto e coeso: o *insert* das duas borboletas, de uma ousadia erótica aguda para um filme de 1915, o plano dos dois homens de fraque e descalços, que tiram a *diva* de um bote, o desenlace com a morte da mulher à beira da água, como num mito antigo e sobretudo o extraordinário momento em que a mulher se olha ao espelho, encoberta por um véu: esta é a primeira vez que ela se vê verdadeiramente, em que diante da matéria que reflete as superfícies ela pode longamente *ver-se* para além das aparências. **Rapsodia Satanica** é um belíssimo momento de cinema, um objeto de arte feito com excepcional competência artesanal, um exemplo entre mil das belezas daquilo a que Louis Delluc chamou, numa fórmula célebre, a *arte muda*.

Antonio Rodrigues