

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
8 e 12 de Julho de 2021
CINEMA ITALIANO, LADO B

I GIORNI CONTATI / 1962 Os Dias Contados

Um filme de Elio Petri

Argumento: Elio Petri, Carlo Romano e Tonino Guerra / *Imagem* (35 mm, preto & branco, formato 1x85): Ennio Guarnieri / *Cenários:* Giovanni Chechi / *Figurinos:* Graziella Urbinato / *Música:* Pierluigi Urbini / *Montagem:* Ruggero Mastroianni / *Som (mono):* Enzo Silvestri / *Interpretação:* Salvo Randone (*Cesare Conversi*), Angela Minervini (*Graziella*), Marcella Valeri (*a mãe de Graziella*), Franco Sportelli (*Amilcare, o amigo de Cesare*), Regina Bianchi (*Giulia, a ex-amante de Cesare*), Vittorio Caprioli (*o "marchand"*), Paolo Ferrari (*Vinicio, o amigo espertalhão*), Lando Buzzanca (*o filho de Cesare*), Vincenzo Falanga (*o "Martelador"*) e outros.

Produção: Goffredo Lombardi para a Titanus (Roma) / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, versão original com legendas em português / *Duração:* 96 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Mar del Plata, 25 de Março de 1962 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Estúdio), 17 de Junho de 1965 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Esta segunda longa-metragem de Elio Petri, cujos filmes mais lembrados continuam a ser **Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto** (por volta de 1970 os títulos longos estiveram na moda na Itália e em França) e **La Classe Operaia va in Paradiso**, é um exemplo da variedade e da riqueza do cinema italiano nos trinta anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. Basta lembrar que **I Giorni Contati**, que recebeu o prémio nacional italiano para o melhor argumento original, é contemporâneo dos últimos estertores do neo-realismo, do apogeu da *comédia à italiana* e dos *peplums*, do auge do prestígio de mestres consagrados (Fellini, Antonioni, Visconti) que eram levados tão a sério quanto os mais ilustres escritores, do tardio exórdio de Pasolini cineasta e da primeira incursão de Bernardo Bertolucci ao cinema. O filme também é um bom exemplo das mudanças que ocorriam no cinema em todo o mundo com o fim do seu período clássico, por volta de 1960, caracterizado, entre outras coisas, pelo abandono dos estúdios e o afastamento da narrativa em três partes. A ausência de vedetas, que é um dos pontos de interesse do filme, não foi opção do realizador e sim do produtor. Petri conta que quando propôs o filme a Goffredo Lombardi *"avancei com três nomes para o papel do protagonista: Totò, Jean Gabin e Salvo Randone. Pensei em Totò porque ele parecia-me certo para o papel e também porque Totò foi praticamente o meu mestre em estética. Lombardi escolheu Randone porque, evidentemente, era o mais barato dos três"*. Mas a pragmática e económica decisão do produtor foi benéfica para o filme, pois uma vedeta sempre monopoliza a atenção sobre si mesma e não sobre o personagem que encarna, que transforma num prolongamento da sua própria identidade cinematográfica, bufa no caso de Totò, densamente dramática no caso de Gabin. Mas diante de Salvo Randone, experiente ator de teatro mais do que de cinema, que jamais foi uma estrela, o espectador esquece o ator e vê o personagem, o que é certamente uma vantagem num filme como este.

Contrariamente aos hábitos do cinema italiano, mas de acordo com as novas tendências do momento, Petri afasta-se dos estúdios e quase toda a ação de **I Giorni Contati** foi filmada em cenários naturais, em Roma e parcialmente no campo, de onde é oriundo o protagonista (mesmo alguns cenários interiores, como o balneário, não parecem de estúdio). Esta escolha se coaduna perfeitamente ao tipo de narrativa escolhida, que consiste no longo périplo de um homem que, depois de presenciar a morte natural de um passageiro de um elétrico, contesta ingenuamente a necessidade de trabalhar e

interroga-se sobre o “sentido da vida”, já que, como indica o título do filme, o protagonista adquire consciência da sua mortalidade (é difícil não associar a sua atitude, ou melhor, à de Petri, às singelas constatações de Albert Camus, então muito na moda, no seu *O Mito de Sísifo*). A narrativa contrapõe o homem à cidade de Roma e aos seus arredores, levando-o a espaços diversos, sempre de modo efémero, como um visitante do mundo: ruas noturnas da cidade (encontra um amigo que pinta passadeiras diante do Coliseu e constata que a filha do seu senhorio se prostitui, duas formas diferentes de trabalho, em oposição a ele, que abandonou qualquer atividade profissional), um bairro de lata (nesta passagem o filme assume ares de autêntica reportagem), um museu, o atelier de um artista, um balneário, o aeroporto, um cemitério, um tribunal, um cinema - em cuja fachada há um cartaz de **Le Vergine di Roma**, de Carlo Ludovico Bragaglia e Vittorio Cottafavi - uma praia nas cercanias da cidade. O homem não deambula apenas pelo espaço, também procura recuar no tempo, reencontrar o passado e, para tanto, tenta reatar com a antiga amante, que leva ao cinema com a intenção de beijá-la no escuro, para reacender a chama sexual e faz uma incursão à sua aldeia natal, onde revê a casa onde nasceu e bebe vinho com um amigo de infância, um dos únicos sobreviventes dos velhos tempos, pois os outros emigraram ou morreram. Por estranho que pareça, o filme tem analogias com os que fazia Antonioni neste período (embora sem nada do seu tom álgido e pretensioso), pois também Petri procede através daquilo que à época foi chamado a *desdramatização da narrativa* e que foi considerado como um dos contributos importantes de Antonioni às mudanças que tinham lugar no cinema: os factos se sucedem sem que um tenha forçosamente influência sobre o outro, o desenlace não é consequência dos noventa minutos de cinema que o precederam. Legítimo jovem cineasta de início dos anos 60, Petri recusa em **I Giorni Contati** a causalidade da narrativa clássica. Cada uma destas incursões é efémera, ele é um mero observador, quase um turista, numa série de episódios sem consequências até que encontra um antigo aprendiz, a quem ensinou o ofício de canalizador e que se tornara um escroque profissional, especialista da *truffa*, do engodo, dando falsos testemunhos em tribunal mediante remuneração e simulando acidentes da viação para extorquir dinheiro às companhias de seguro, atividades mais lucrativas do que o trabalho honesto, como indicam as suas roupas e o seu carro. É só quando surge este personagem que é o oposto absoluto do trabalhador manual que ganha o seu pão com o suor do seu rosto, do proletário, consciente ou não da sua situação de classe, que as deambulações do protagonista passam a ter consequências. O reencontro com o antigo aprendiz não é efémero, pois num misto de simpatia pessoal e tino comercial o homem convence-o a participar de uma *truffa*. Mas depois de negociações concretas e cifradas, tudo resulta um anticlímax, numa sequência perfeitamente conseguida (o jogo com a escala de planos é notável), em que a recusa do ex-canalizador não resulta da sua consciência moral mas do medo físico.

No desenlace, Elio Petri aproveita com grande inteligência um acontecimento contemporâneo de grande importância – o regresso, são e salvo, do cosmonauta Guerman Titov, segundo homem a viajar no espaço em órbita da Terra – num vasto contraste com os modestos estados de alma de um quinquagenário. Esta irrupção de um facto histórico em meio às pequenas peripécias do protagonista leva-nos ao ponto final do filme, numa solução puramente visual: como no início da história, porém à noite e não nas atarefadas horas da manhã de um trabalhador, estamos num elétrico, prova de que o homem não conseguiu partir o círculo em que se encontrava fechado e volta para onde tudo começara, perdendo-se no horizonte, com o veículo que se afasta e cuja janela tem o efeito de uma tela de cinema, onde tudo se dissolve. O filme é extremamente bem pensado e Petri evita por completo qualquer tom pedagógico, demonstrativo, enfático, conseguindo articular de modo visual uma história de dúvida e fracasso.

Antonio Rodrigues