

T
71
C
P. 06

Roberto Rossellini
e o Cinema Revelador
Cinemateca Portuguesa
Museu do Cinema

com o

Alto Patrocínio
da Embaixada de Itália

e com o apoio do

Instituto Italiano

30 de Janeiro

a 30 de Março 2007

Carta sobre Rossellini

Jacques Rivette

M

Carta sobre Rossellini



Jacques Rivette

Vocês não apreciam Rossellini. Não gostaram de *Viaggio in Italia*. Tudo bem. Tudo bem não. A vossa recusa não é assim tão segura que não procurem saber a opinião dos rossellinianos. Estes irritam-vos, inquietam-vos como se não estivessem de consciência tranquila com o vosso gosto. Que estranho procedimento!

Mas deixemos este tom jocoso. Sim. Admiro especialmente o último filme de Rossellini (o último, pelo menos, que nós vimos). Porquê? Ah, agora é que tudo se torna mais difícil. Não posso invocar-vos o arrebatamento, a emoção, a alegria. É uma linguagem que vocês não admitem como explicação. Mas espero que, pelo menos, a compreendam. (Senão, Deus seja misericordioso).

Mais uma vez, mudemos de tom para vos agradar. A mestria, a liberdade são palavras que vocês podem entender. Pois estamos perante o filme onde Rossellini mostra melhor a sua mestria e, como em qualquer arte, através do livre exercício dos seus meios. Voltarei a este assunto. Em primeiro lugar, tenho algo para vos dizer que vos deve interessar mais... se existe um cinema moderno, ei-lo. Mais uma vez, vocês precisam de provas:

1. Se considero Rossellini como o cineasta mais moderno, não é sem ter razão mas também não é por ter razão. Parece-me impossível não ver *Viaggio in Italia* sem experimentar a evidência de que este filme abre uma nova brecha, e que todo o cinema deve passar por lá sob pena de morte. (Sim. Doravante, não existe outra hipótese de salvação para o nosso miserável cinema francês do que uma boa transfusão deste sangue novo). Note-se que se trata de um sentimento pessoal. E desde já quero prevenir-vos para a existência de um mal-entendido. Pois existem outras obras, outros autores que não são, sem dúvida, menos grandes que este. Porém, são, dir-se-ia, menos exemplares. Penso que uma vez chegados a este ponto das suas carreiras, as suas criações parecem fechar-se sobre elas próprias. Eis, certamente, o objectivo da arte que só presta contas a ela própria e, uma vez findos os ensaios e as investigações, desencorajam-se as disciplinas, isolando os mestres. Os seus domínios morrem com eles, assim como as

leis, os métodos que utilizaram. Reconhecem aqui Renoir, Hawks, Lang e, de uma certa maneira, Hitchcock. *Le Carrosse d'Or* poderá provocar cópias confusas mas não pode fazer escola. As cópias só são possíveis através da presunção e da ignorância, pois os verdadeiros segredos estão bem escondidos, para os desvendar eram necessários tantos anos como os que conta neste momento a carreira de Renoir. Eles confundem-se com as transformações e os progressos depois de 30 anos de uma inteligência criadora, excepcionalmente curiosa e exigente. A obra da juventude ou da primeira maturidade guarda no seu ardor, no seu entusiasmo a imagem dos movimentos da vida quotidiana. Atravessa-lhe um outro costume, ela está ligada ao tempo e separa-se dele com dificuldade. Mas o segredo de *Le Carrosse d'Or* é o da criação, dos problemas, das experiências, das apostas que ela impõe a si própria para perfazer um objecto e lhe dar a autonomia e o requinte de um mundo ainda por abordar. Que outro exemplo, senão o do trabalho obstinado e discreto que apaga por fim todo o rasto da sua passagem? Pois, que poderão reter os pintores ou músicos das últimas obras de Poussin ou Picasso, de Mozart ou Stravinsky, senão um desespero salutar?

Sobre este ponto, é lícito pensar que também Rossellini subirá a uma estrela ou duas (e lá se acomodará), o que ainda não aconteceu, felizmente. Ainda é tempo de o seguir, antes que a eternidade gire à sua volta; enquanto o homem de acção viva ainda no artista.

2. Moderno, afirmei eu. Desde os primeiros minutos de projecção de *Viaggio in Italia*, um nome, que parece não ter nada a ver para aqui, não deixava de me atormentar o espírito: Matisse. Cada imagem, cada movimento confirmavam-me o secreto parentesco do pintor com o cineasta. O que é mais fácil de enunciar do que de demonstrar. No entanto vou arriscar, mas receio que os meus primeiros argumentos vos pareçam frívolos e os seguintes obscuros ou ilusórios.

Antes de tudo, basta ver. Constatem, ao longo da primeira parte, o gosto por superfícies brancas, acentuadas por um traço lustroso, por um detalhe quase decorativo. Se a casa é nova e de aspecto moderno é porque Rossellini prefere as

coisas contemporâneas, a forma mais recente dos nossos usos. É também por simples deleite visual. O que pode surpreender da parte de um *realista* (neorealista). Porquê, meu Deus? Que eu saiba Matisse era também realista. A economia de uma matéria ágil, o encanto de uma página branca, carregada de um só signo, da praia virgem aberta à invenção do traço certo, tudo isso parece-me de um realismo de melhor qualidade do que o excesso, o fingimento, o culto do estilo pseudo-russo de *Miracolo a Milano*. No lugar de prejudicar o propósito do cineasta, ainda lhe dá um carácter novo, actual, que nos sensibiliza. Tudo isto nos faz lembrar o homem moderno e é já um testemunho da época como a narração. Trata já o tema do homem honesto de 1953 ou 1954.

3. Na tela, uma linha curva rodeia voluntariamente a cor mais viva sem a enfraquecer e uma única linha quebrada rodeia uma matéria milagrosamente viva, como apreensão intacta na sua origem. No ecrã, uma grande parábola, subtil e precisa, guia e sustem todas as sequências e, depois, fecha-se sobre ela própria com exactidão. Pensem em qualquer filme de Rossellini: cada cena, cada episódio voltam-vos à memória não como uma sucessão de planos e de enquadramentos, uma sequência mais ou menos harmoniosa e de imagens mais ou menos resplandecentes, mas como uma grande frase melódica, um arabesco continuo, um só traço implacável que conduz, seguramente, os seres para algo que ainda ignoram e inclui na sua trajectória um universo agitado e *definitivo*. Quer seja um fragmento de *Paisà*, um *fioretti* de Francesco, *Giullare di Dio*, uma “paragem” de *Europa 51*, a sinfonia em três movimentos de *Germânia*, *Anno Zero*, a linha ascendente, obstinada de *Il Miracolo* ou de *Stromboli*, (as metáforas musicais surgem tão espontaneamente como as pictóricas). Sempre o olhar incansável da câmara que desempenha o papel do lápis, e um desenho temporal segue-se perante os nossos olhos (decompondo propositadamente para nós a inspiração do mestre). Vivemos seguindo o seu percurso até ao final, até que se perca na duração como surgiu da brancura da tela. Porque existem filmes que começam e acabam, que têm um princípio e um fim, que encaminham a narração até que tudo

entre na ordem e no apaziguamento, que haja mortos, um casamento ou uma verdade: Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. E existem filmes que não possuem nada disto e retornam ao tempo como os rios ao mar, e que nos mostram no final as imagens mais banais: rios que correm, multidões, exércitos, sombras que passam, panos que caem ao infinito, uma rapariga que dança até ao fim dos tempos. Existem Renoir e Rossellini. Cabe-nos a nós prolongar, a seguir, em silêncio, este movimento tornado secreto, esta curva dissimulada, voltar à terra. Ainda não nos desembaraçámos dela...

(É claro que tudo isto é arbitrário e vocês têm razão: os primeiros também se prolongam mas não da mesma forma, parece-me. Satisfazem o espírito, os seus turbilhões acalmam-nos, enquanto os outros nos pesam e nos entorpecem. Eis o que queria dizer).

E existem filmes que trabalham o tempo numa imobilidade dolorosamente contínua, que terminam, sem cair em erro, no momento de cortar a respiração: É o caso de *Il Miracolo* e de *Europa 51*.

4. Será ainda cedo para tais entusiasmos? Receio que sim. Voltemos à terra e porque vocês o desejam, falemos de enquadramentos. Mas este desequilíbrio, o afastamento dos centros de gravidade habituais, a aparente incerteza que vos choca secretamente, permitam-me ver nisso a mesma marca: a assimetria de Matisse. A “falsidade” magistral da composição calmamente descentrada que choca à primeira vista, porque só a seguir revela o seu equilíbrio secreto, onde os valores valem tanto como as linhas, e que dá a cada tela o movimento discreto, como aqui a cada momento o dinamismo retido, a inclinação profunda de todos os elementos, de todas as curvas e volumes do instante, em direcção ao novo equilíbrio, e assim sucessivamente. Podemos nomear isto, sabiamente, como uma arte do sucessivo na composição (ou da composição sucessiva) que, ao contrário de todas as investigações estáticas que asfixiam o cinema há mais de 30 anos, parece-me ser a única invenção plástica, de bom senso, permitida ao cineasta.

5. Não insisto mais. Todo o paralelo se torna rapidamente fastidioso. Receio que este já dure há demasiado tempo. Depois, ele só poderá convencer quem o verifica. Permitam-me apenas uma última observação sobre o traço. A graça e o embaraço estão indissolúvelmente ligados. Uma graça jovem, brusca, inflexível, inábil, cujo desembaraço desconcerta, os olhos do adolescente, da idade ingrata, onde os gestos mais perturbadores e os mais bem *conseguidos*, são repentinamente, os de um corpo afectado por uma opressão aguçada. Matisse e Rossellini afirmam a liberdade do artista, mas não se deixem enganar por isso. Trata-se de uma liberdade vigiada, construída, onde a arquitectura primeira se dissipa no esboço.

É preciso acrescentar este traço que fará um resumo de todos os outros: o sentido comum do esboço. O esboço mais verdadeiro, mais pormenorizado que o detalhe e a cópia mais minuciosa, a colocação mais verdadeira que a composição, eis que é destes milagres que nasce a verdade soberana da invenção, a ideia mãe que só aparece para reinar, sumariamente traçada por grandes traços essenciais, inábeis e imaturos, mas que resumem vinte estudos de esforço. Porque é precisamente nestes filmes rápidos, improvisados com elementos do acaso e filmados na desordem, que a imagem deixa muitas vezes descobrir algo, que se encontra a única pintura real do nosso tempo. E este tempo é também um esboço. Como é que não se pode reconhecer, de repente, a aparência fundamentalmente esboçada, mal formada, inacabada da nossa existência quotidiana. Os grupos arbitrários, as reuniões teóricas de seres corroídos pelo tédio e cansaço, como nós o reconhecemos, como eles são a imagem irrefutável, acusadora das nossas sociedades heteróclitas, sem harmonia, desarmonizadas. *Europa 51*, *Germania Anno Zero*, e este filme que poderia se intitular *Italia 53* como *Paisà* era já *Italia 44*, eis o nosso espelho, que não nos favorece. Esperemos ainda que este tempo, fiel à imagem destes filmes fraternais, se oriente em segredo para uma ordem profunda, para uma verdade que lhe dará sentido e justificará, *no fim*, tanto de desordem e de precipitação confusa.

6. Eis que começa a inquietação. O autor põe os corninhos ao sol. Já ouço murmurar: beatitude, fanatismo, intolerância. Mas não é esta liberdade famosa e tão clamada, a liberdade de expressão ou, antes, a liberdade de tudo exprimir sobre si, que a leva mais longe? Até ao impudor, exclamamos então. Pois, o mais estranho é que ainda nos queixamos e também aqueles que, precisamente a reclamam mais alto (Para que fins? Libertação do homem? Mas de que correntes? Que o homem é livre, é o que aprendemos no catecismo, é o que mostra simplesmente Rossellini. E o seu grande *cinismo* é o da arte). O nosso amigo M. diz muito bem: "*Viaggio in Italia* é os ensaios de Montaigne". Parece que não é um elogio. Permitam-me julgar de outra forma e de, por fim, admirar-me que o nosso século, que não sabe mais nada que chocar, se finja escandalizar com o facto de um cineasta ousar falar de si sem constrangimentos. É verdade que os filmes de Rossellini são cada vez mais, unicamente, filmes de *amador*; filmes familiares: *Giovanna d'Arco al Rogo* não é uma transposição cinematográfica do célebre oratório mas um simples filme-recordação de uma representação deste pela sua mulher, como *La Voce Umana* é, em primeiro lugar, o registo de uma performance de Anna Magnani (o mais estranho é que *Giovanna d'Arco al Rogo* como *La Voce Umana* são filmes verdadeiros, onde a emoção não tem nada de teatral. Mas isto levar-nos-ia longe). Assim, o episódio de *Siamo Donne* é a narração de um dia de Ingrid Bergman: *Viaggio in Italia* oferece uma fábula transparente e George Sanders um rosto que não dissimula o do cineasta (um pouco sem brilho, sem dúvida, mas é humildade). Eis que ele já não filma só as suas ideias, como em *Stromboli* ou *Europa 51*, mas a sua vida, a mais quotidiana. Contudo, esta vida é "exemplar" na concepção mais goethiana: que tudo é ensinamento e, simultaneamente, desilusão. E a relação de uma tarde movimentada de Madame Rossellini não é mais frívola neste conjunto do que a longa narração que faz Eckermann do belo dia 1º de Maio de 1825, quando Goethe e ele próprio praticaram tiro ao arco. E eis o seu país, a sua cidade. Mas um país privilegiado, uma cidade excepcional, guardando intactos a inocência e a fé, vivendo completamente no eterno. Uma

cidade providencial, e é esse o segredo de Rossellini, o de se mover com uma liberdade contínua e o de um mesmo e simples movimento no eterno visível: o mundo da encarnação. Que o génio de Rossellini só seja possível no cristianismo, é um ponto sobre o qual não insistirei, pois Maurice Schérer, melhor do que eu poderia fazer, já o desenvolveu numa revista, que se me recorde foi os *Cahiers du Cinéma*.

7. Uma tal liberdade completa, extravagante, onde o extremo desregramento já não depende do rigor interior, é uma liberdade conquistada. Ou melhor, merecida. Receio que esta ideia de mérito seja nova e surpreendente para ser clara. E merecida como? À custa da meditação, do aprofundamento de um pensamento ou de um tom dominante. À custa do enraizamento deste germe predestinado na terra concreta que é também a terra do intelectual (“que é o mesmo que a terra espiritual”). À custa da obstinação que autoriza todo o abandono aos acasos da criação e impele o nosso infeliz autor para lá. Uma vez mais a ideia tomou corpo, a obra, a verdade a vir, tornou-se na própria vida do artista, que, doravante, nada pode fazer além de se evadir deste polo, deste ponto magnético. E receio que nós também, de hoje em diante. Já não podemos sair deste círculo, deste refrão fundamentalmente retomado em coro: que o corpo é a alma, o outro eu próprio, objecto, verdade e mensagem. Eis-nos presos também a este lugar, onde a passagem de um plano a outro é perpétua e infinitamente recíproca, onde os arabescos de Matisse não estão só invisivelmente ligados às suas lareiras, não só o simbolizam mas são o próprio fogo.

8. Esta posição tem recompensas estranhas. Mas permitam-me ainda um desvio, que como todos os desvios, terá a vantagem de nos levar mais rápido aonde vos quero conduzir (e, depois, torna-se evidente que não procuro manter um raciocínio coerente, mas que teimo, antes, em repetir a mesma coisa de formas diferentes: a afirmá-la sobre diferentes tons). Já falei há pouco do olhar de Rossellini. Creio que o comparei mesmo, um pouco depressa, ao lápis obstinado de

Matisse. Não interessa, não se pode insistir demasiado sobre o *olho* do cineasta (e quem duvida que não resida lá o seu génio) e, principalmente, sobre a sua singularidade. Não se trata do cine-olho, da objectividade documentária e de outras banalidades. Desejo fazer-vos ver claramente os verdadeiros *poderes* deste olhar: que não é talvez o mais subtil, como o de Renoir, nem o mais penetrante, como o de Hitchcock, mas o mais activo. E não é porque ele se interesse por alguma transfiguração das aparências, como Welles, nem nas suas condensações, como Murnau, mas nas suas capturas. Uma caça a cada instante, a cada instante *arriscado*, uma busca corporal (e, portanto, espiritual; uma busca do espírito através do corpo), um movimento incessante de conquista e de procura que confere à imagem um não sei quê de vitorioso e inquietante ao mesmo tempo: o tom por excelência da conquista. (Mas sintam, por favor, o que há nela de diferente. Não se trata de qualquer conquista pagã, das proezas de um descrente qualquer. Sintam o que há de fraterno nesta palavra e de que tipo de conquista se trata. O que é que existe entre humildade e caridade?)

9. Porque “fiz uma descoberta”. Existe uma estética da televisão. Não riam. Claro que não é uma descoberta minha. E em que é que consiste esta estética (o que ela começa a ser), aprendi-o recentemente num artigo de André Bazin, que vocês leram como eu no número a cores dos *Cahiers du cinéma* (decididamente, uma excelente revista). Mas eis o que vi: os filmes de Rossellini, ainda que em película, também são submetidos a esta estética do *directo*, com tudo o que isso comporta de desafio, de tensão, de acaso e de providência (e é já uma primeira explicação do mistério de *Giovanna d'Arco al Rogo*, onde cada mudança de plano parece tomar os mesmos riscos e provocar a mesma angústia que cada movimento de câmara). E, desta vez, através do filme vimo-nos cobertos pela sombra, sustendo o fôlego, o olhar suspenso no ecrã, que nos faculta os seguintes privilégios: espiar o nosso próximo com a mais chocante indiscrição, violar impunemente a intimidade física dos seres, submetidos, sem o saberem, à nossa vigilância apaixonada. E ao mesmo tempo, a violação

imediate da alma. Contudo, é necessário, castigo justo, passar pela angústia da espera, a ideia fixa do que deve vir *depois*. Muito tempo, de repente, dado a cada gesto; não se sabe o que vai acontecer, quando e como; presente-se o acontecimento mas sem o ver progredir; tudo é acidente, imediatamente inevitável; o pressentimento do futuro na trama impassível do que dura. Respondam-me se se trata de filmes de filmes de “voyeur” ou de filmes de vidente.

10. Eis uma palavra perigosa, à qual se fizeram dizer muitas barbaridades e que não me agrada escrever. Vocês precisam de uma definição. Mas, como nomear esta faculdade de ver através dos seres e das coisas, a alma e a ideia que encerram, este privilégio de alcançar através das aparências, o duplo que as suscita? (Rossellini será platónico? Porque não? Ele pensava fazer um filme sobre Sócrates) Porque no decorrer da projecção, ao fim de uma hora, já não era em Matisse que pensava mas, desculpem-me, em Goethe. A arte de ligar, em primeiro lugar em pensamento, a ideia à matéria, de a confundir com o seu *objecto*, através das virtudes da meditação. No entanto, quem descreve o pensamento em voz alta nomeia a ideia através dele. É claro que são necessárias várias condições e não só esta concentração primeira, esta íntima penitência do real, que são o segredo do artista, e aos quais não temos acesso. Aliás, não temos nada a ver com isso. Depois, a clareza na apresentação deste assunto, secretamente gerado; a lucidez e a franqueza (a famosa “descrição objectiva” de Goethe). Isto ainda não é suficiente. É aqui que entra em jogo a arrumação, ou melhor, a própria ordem, coração da criação, delineamento do criador. O que se chama, modestamente, o domínio da construção (e que não tem nada a ver com o simples amontoamento de peças, tão em voga, e obedece a outras leis). A ordem, enfim, que dá valor segundo os seus méritos a cada aparência, na ilusão da sua simples sucessão, obriga o espírito a conceder uma outra lei para além do acaso na sua sábia aparição.

E isso a narrativa, o filme ou o romance, desde que seja grandioso, sabe-o logo: os romancistas, os cineastas de longa data, Stendhal, Renoir, Hawks e Balzac, sabiam fazer da

construção a parte secreta da sua obra. O cinema recusava o ensaio (retomo as palavras de A. M.) e renegava os seus franco-atiradores infelizes: *Intolerance*, *La Règle du Jeu*, *Citizen Kane*. Havia *The River*, o primeiro poema didáctico. Agora, há *Viaggio in Italia*, que, de uma clareza perfeita, proporciona por fim ao cinema, até então resignado à narração, a possibilidade do ensaio.

11. O ensaio, há mais de 50 anos, é a própria língua da arte moderna: a liberdade, a inquietude, a investigação, a espontaneidade. Pouco a pouco, Gide, Proust, Valéry, Chardonne, Audiberti mataram o romance a favor do ensaio. Desde Manet e Degas, que o ensaio reina na pintura e lhe concede o seu ar apaixonado e a sua vitalidade. Mas lembrem-se daquele grupo bastante simpático que, há alguns anos, não se cansava de reclamar a "libertação" do cinema. Tranquilizem-se que não se tratava do progresso do homem. Ambicionava-se, simplesmente, para a sétima arte, um pouco desse ar mais leve, onde floriam os seus primogénitos. Tudo provinha de uma boa intenção. Não obstante, parece que alguns dos sobreviventes não apreciaram *Viaggio in Italia*. Parece incrível. Pois trata-se de um filme que possui quase tudo dos desejos deles: ensaio metafísico, confissão, roteiro, diário. E eles não o reconheceram. É uma história moral que vos contarei minuciosamente.

12. Para isso só encontro uma razão. Receio ser mordaz (mas a mordacidade parece estar em voga). É o medo doentio do génio que reina nesta época. A moda é a subtilidade, o requinte, as futilidades do espírito. Rossellini não é subtil mas prodigiosamente simples. A moda é também literária: quem sabe fazer o pastiche de Moravia é um génio; todos se extasiam com os rascunhos de um Soldati, de um Wheeler, de um Fellini (falaremos noutra ocasião do senhor Zavattini); a lengalenga, o tédio passam por ser da responsabilidade da espessura romanesca ou do sentido da duração; a inacção e a lentidão são o fim da subtilidade psicológica. Rossellini cai neste lodaçal inesperadamente. Desviamo-nos com um olhar reprovador

deste rústico do Danúbio. Nada de menos literário ou romanesco: Rossellini não gosta de narrar e muito menos de demonstrar. O que há a fazer com a desonestidade da argumentação: a dialéctica serve-se de tudo o que vem ao pensamento, entrega-se a todos os sofismas e os dialécticos são todos uns canalhas. Os seus heróis não provam nada, agem: para S. Francisco de Assis a santidade não era um pensamento belo. Se Rossellini pretende defender uma ideia, ele não possui outro meio para nos convencer do que agir igualmente, criar, filmar. A tese de *Europa 51*, absurda a cada novo episódio, perturba-nos cinco minutos depois, e cada sequência é, antes de tudo, o mistério da encarnação desta ideia. Nós recusamos o desenvolvimento temático da intriga, rendemo-nos perante as lágrimas de Bergman, perante a *evidência* dos seus actos e do seu sofrimento. A cada cena o cineasta completa o teórico, multiplicando-o pelo mais desconhecido. Mas não há o menor entrave: Rossellini não demonstra, mostra.

Vimos que tudo em Itália tem um sentido, que a Itália inteira é uma lição e participa de um *dogmatismo* profundo, encontramos-nos, de repente, no domínio do espírito e da alma, que talvez não pertença ao reino das verdades puras mas, através do filme, ao das verdades sensíveis, que são ainda mais verdadeiras. Não se trata mais de símbolos e estamos já a caminho da grande alegoria cristã. Tudo o que encontra, agora, o olhar desta mulher errante, perdida no reino do encanto, as estátuas, os amantes, as mulheres grávidas que por todo o lado lhe fazem um cortejo obsidiante. Depois, as estátuas jacentes, os crânios, as bandeiras, a procissão de um culto quase bárbaro, tudo resplandece de momento de uma outra luz, tudo afirma outra coisa. Eis visivelmente a beleza, o amor, a maternidade, a morte, Deus.

13. Todas estas noções estão fora de moda. Mas ei-las, portanto, visíveis. Só resta esconder o rosto ou ajoelharmo-nos.

Existe um instante em Mozart em que a música parece só se alimentar dela própria, da obsessão de um acorde puro, tudo o resto são apenas aproximações, aprofundamentos sucessivos e retorno desse lugar supremo, onde o tempo é abolido. Talvez

toda a arte só atinja a sua realização na destruição passageira dos seus meios e o cinema só é grande nos certos instantes que ultrapassam e suprimem, bruscamente, o drama. Estou a pensar nos rodopios ardentes de Lillian Gish, na imobilidade prodigiosa de Jannings, nos admiráveis repousos de *The River*, na cena nocturna do despertar e adormecer de *Tabu*. Em todos aqueles planos que os maiores realizadores sabem manejar num western, num filme policial, numa comédia, onde o breve olhar sobre si mesmo do herói abole, de repente, o género (principalmente as duas confissões de Bergman e Anne Baxter, os dois retornos sobre si das heroínas que são o centro exacto e a origem de *Under Capricorn* e *I Confess*). Onde é que quero chegar? Aqui: nada é mais típico em Rossellini, do que estes acordes largos que se encontram no centro dos seus filmes, todos os planos do *olhar*. Quer sejam os do rapaz sobre as ruínas de Berlim, os de Magnani sobre a montanha de *Il Miracolo*, os de Bergman sobre os subúrbios romanos, sobre a ilha de Stromboli, enfim sobre toda a Itália (e, de cada vez, os dois planos, aquele da mulher que olha, depois o do seu olhar e, por vezes, os dois fundidos). Uma nota alta e bruscamente tocada que só é possível manter através de ínfimas modulações e de retornos constantes à dominante (conhecem a *Cantate* 1952 de Stravinsky?). Assim, as estrofes sucessivas de *Francesco, Giullare di Dio* se encadeiam sobre o baixo (decifrável) da caridade. Ou é no coração do filme, esse momento onde as personagens vivem sobre o seu âmago e se procuram sem sucesso visível, essa vertigem de si que as apodera, como no centro da sinfonia, o próprio deleite por si mesmo da nota fundamental. De onde vem a grandeza de *Roma, Città Aperta*, de Paisà, senão deste brusco repouso dos seres, deste ensaio imóvel perante a impossibilidade da fraternidade. Desta lassidão, repentina, que os paralisa um segundo no seio da acção. A solidão de Bergman está no centro de *Stromboli* como no de *Europa 51*. Ela passa em vão, sem progresso aparente. No entanto, avança sem o saber através do desgaste do tédio e do tempo, que não conseguem resistir a um esforço tão prolongado. Um retorno tão obstinado sobre a sua degradação, uma lassidão pouco cansada, tão activa, tão impaciente, que acabará por vencer o muro da inércia e do abandono, esse exílio do verdadeiro reino.

14. A obra de Rossellini “não é alegre”. Ela é mesmo profundamente séria e recusa a comédia. Imagino que Rossellini condena o riso com a mesma virulência católica que Baudelaire (e o catolicismo também não é alegre, contra a vontade dos hipócritas; *Dov'è la Libertà* deve ser, deste ponto de vista, curioso de se ver). Afirma incansavelmente que os seres estão sozinhos e numa solidão irreduzível, que só possuímos dos outros uma ignorância total, salvo um milagre ou uma santidade, que só a vida com Deus, com o seu amor, com os seus sacramentos, só a comunhão com os santos, nos permite reencontrar, conhecer, possuir um outro ser além de nós próprios. E que nós não nos conhecemos e não nos possuímos senão em Deus. Através de todos estes filmes, os destinos humanos traçam curvas separadas que só se cruzam por acidente. Frente a frente, homens e mulheres fecham-se neles próprios e continuam os seus monólogos obsessivos. Relação do “universo concentrado” dos homens sem Deus.

Contudo, Rossellini não é só cristão mas também *católico*, isto é, carnal até ao escândalo. Recordamo-nos do catolicismo de *Il Miracolo*. Mas o catolicismo é por vocação uma religião escandalosa. Que o *nosso corpo* também participe do mistério divino, à imagem do corpo de Cristo, não é do gosto de todos e existe decididamente neste culto, que faz da presença carnal um dos seus dogmas, um sentido concreto, pesado, quase sensual da matéria e da carne que muito repugna os espíritos puros. Pois a sua “evolução intelectual” não lhes permite participar em tais mistérios grosseiros. E depois, o protestantismo está mais na moda, nomeadamente em relação aos cépticos e aos libertinos. Eis uma religião mais intelectual, um pouco abstracta mas consistente. De certeza que as ascendências huguenotes restauram a sua reputação. Lembro-me muito bem das caras desgostosas com que alguns falavam, não há muito tempo, dos choros e das fungadelas de Bergman em *Stromboli*. E é preciso reconhecer que isso vai (muitas vezes, em Rossellini) até aos limites daquilo que podemos suportar, do que é decentemente admissível, até à falta de pudor. A direcção de Bergman é aí conjugal, e baseia-se mais sobre o conhecimento íntimo da actriz do que sobre a mulher. Diga-se que o nosso pequeno mundo do cinema admite com

dificuldade uma tal ideia de amor, que não tem nada de louco ou de alegre, uma concepção tão séria e verdadeiramente carnal (não receiem repetir esta palavra), de um sentimento que disputam hoje o angelismo e o erotismo, quando não coabitam juntos. E nós ofuscamos-nos com a sua representação (ou mesmo só da sua imagem em filigrana, através do rosto da esposa submissa), como de qualquer obscenidade estranha aos seus ímpetos caricatos, ligeiros, e tão modernos.

15. Terminemos por aqui. Mas compreendem agora o que é esta liberdade? A da alma fervorosa, no seio da providência e da graça, que nunca a abandonam nas suas tribulações, a salvam de perigos e de ilusões e transformam todas as *provas* em glórias. Rossellini tem o olho e o espírito de um moderno. Ele é o mais moderno de todos nós. É o catolicismo, o que ele possui de mais moderno.

Estão cansados da minha escrita e eu começo a estar cansado de vos escrever, a minha mão, pelo menos, está cansada. Pois gostaria de vos dizer ainda mais coisas. Uma bastará: a novidade surpreendente do jogo, que se apresenta aqui como apagado, pouco a pouco morto por uma exigência mais alta. Todos os gestos, os ímpetos, os clarões devem ceder a este constrangimento íntimo que os obriga a apagarem-se e a esgotarem-se na mesma humildade altiva, como que apressados para chegar ao fim. Esta forma de esgotar os actores, deve revoltá-los às vezes mas existe um tempo para os escutar e um outro para os fazer calar. Se querem a minha opinião, acho que é este o verdadeiro jogo do cinema do futuro. Como amámos a comédia americana, e tantos filmes pequenos, cujo charme estava quase todo na invenção fulgurante dos movimentos e das atitudes, as descobertas espontâneas de um actor, as caretas gentis, o franzir das pálpebras de uma actriz expedita e divertida, que um dos fins do cinema seja esta investigação deliciosa do gesto. O que era verdade ontem, que o era ainda há dois minutos, talvez não o seja mais depois deste filme. Possui uma ausência de investigação superior a todo o êxito, um abandono mais belo que todo o arrebatamento, uma nudez inspirada mais alto do que a mais deslumbrante performance de qualquer estrela. Este

comportamento aborrece, este hábito tão enraizado de todos os gestos, pois o corpo já não os exalta, antes os retem e guarda em si. Eis o único jogo que podemos experimentar há muito tempo. Depois deste sabor amargo, todos os ditos espirituosos não são mais do que enfadonhos e indignos de memória.

16. Aquando do aparecimento de *Viaggio in Italia*, todos os filmes envelheceram, de repente, 10 anos. Nada mais implacável que a juventude, que esta intrusão categórica do cinema moderno, onde podemos, por fim, reconhecer o que esperávamos de forma confusa. Não agrada aos espíritos desgostosos, é isso que os choca e os importuna. Quem tem razão hoje, é isso que é verdadeiro em 1955. Eis o nosso cinema, nós que nos preparamos para fazer filmes (Já vos disse, é talvez para breve). Já fiz uma alusão que vos intrigou: Haverá uma escola rosselliniana? E quais serão os seus dogmas? Não sei se haverá escola mas sei o que é preciso. Trata-se, em primeiro lugar, de nos entendermos sobre a palavra *realismo*, que não é uma técnica simplificada do argumento, nem um estilo de encenação mas um estado de espírito: *que a linha direita é o caminho mais curto para chegar de um ponto a outro* (vejam de Sica, Lattuada, Visconti). Segundo ponto: malditos sejam os cépticos, os lúcidos, os prudentes. A ironia e o sarcasmo já tiveram o seu tempo. Trata-se, enfim, de amar muito o cinema para não gostar muito do que hoje se reclama por esse nome e para querer dar uma ideia mais exigente sobre este. Reparem que isto não se trata de um programa mas pode ser suficiente para vos incentivar a agir.

Aqui está uma carta bem longa. É necessário desculpar os solitários, o que eles escrevem parece-se com as cartas de amor que se enganam no endereço. Penso que não existe hoje um assunto mais premente.

Uma palavra ainda: comecei com uma frase de Péguy e aqui vai uma outra, que vos ofereço para concluir: "*O kantianismo tem as mãos puras (Kant e Lutero, e tu também, Jansen, deêm as mãos) mas ele não tem mãos*".

Sempre ao vosso dispor
Jacques Rivette

