

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

As Paisagens de Rossellini:  
Natureza, Mito, História

M

cinemateca

# As Paisagens de Rossellini: Natureza, Mito, História

Sandro Bernardi

Se olharmos novamente o cinema de Rossellini, com os nossos próprios olhos e não filtrado pelos debates críticos sobre o realismo da década de 1950, teremos de admitir que este tem muito pouco a ver com o realismo. Muito menos com o realismo de que Aristarco, Rivette, ou mesmo Bazin, falavam. Se o cinema de Rossellini é realista, é-o no sentido em que reflecte o estado da cultura ocidental e que evoca, para poder compreendê-la, a experiência do sagrado: não no seu sentido religioso, mas no sentido em que Pasolini (que muito devia a Rossellini) ou Bataille falavam do sagrado. Neste sentido, o sagrado nada tem de transcendente, sobrenatural ou divino. É totalmente imanente. Surge mais claramente na vida do dia-a-dia, ou na natureza, mas também em ruínas ou nas interações entre pessoas ou culturas. O sagrado, para Rossellini, não é apenas o que acontece em circunstâncias excepcionais ou a seres superiores, mas aquilo que está perante toda as pessoas, todos os dias, e aquilo que elas vivem por dentro, o mundo na sua totalidade, que se manifesta de forma diferente a cada pessoa, sendo, contudo, o mesmo, do qual a mente consciente só consegue apreender uma pequena fracção.

Esta experiência do sagrado tem certamente muito a ver com religião, mas não com o catolicismo ou o cristianismo. Tem a ver com a busca pelos princípios fundamentais e arcaicos da religião (*religio*, no sentido de “elo”),

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, “Il codice dei codici”, in *Empirismo eretico*, Milão: Garzanti, 1972, pp. 277-84; Georges Bataille, “Le Sacré”: in “*Oeuvres complètes*”, Paris, Gallimard, 1971, vol. I, pp. 559-63.



Viaggio in Italia, 1954

tais como a relação dos indivíduos com o universo do qual são parte, uma parte que só pode ser realizada através de uma superação do eu. Nesta descoberta do sagrado, para Rossellini, o tema da paisagem é central. É através da paisagem que as personagens, com a experiência da visão, saem de si próprias e descobrem o mundo de que fazem parte. A relação do indivíduo com o todo, o culto dos mortos, o amor, a descoberta e a observação do mundo – são estes os aspectos que ligam a paisagem ao mito, enquanto epifania do sagrado.

Rossellini fez uma “descida ao reino das Mães”, no sentido de Goethe, uma descida ao coração das trevas do homem contemporâneo: um coração das trevas muito solar e luminoso, que permaneceu arcaico sob o verniz da modernidade. Rossellini procurava resíduos de um mundo antigo que antropólogos e filósofos europeus, então quase desconhecidos em Itália, como Mircea Eliade, Lucien Lévy-Bruhl ou Walter Benjamin, estavam a estudar. Podemos até dizer, antecipando as nossas conclusões, que Rossellini é o principal antropólogo italiano, visto que através do cinema conduz pesquisas semelhantes às que antropólogos e filósofos europeus do século XX efectuaram por outros meios. Não é antropologia no sentido de observação de povos primitivos a partir de uma perspectiva eurocêntrica e logocêntrica, mas uma antropologia que escava o passado e que é também arqueologia, enquanto viagem de descoberta da alma primitiva escondida no



Viaggio in Italia, 1954

coração do homem moderno. É um tipo de pesquisa que questiona as próprias fundações da cultura eurocêntrica e logocêntrica.

A obra de Rossellini, neste sentido, era sobretudo um “limpar de olhos,” uma tentativa de libertar o cinema, a visão e, logo, o conhecimento, dos estereótipos acumulados ao longo do tempo, dos séculos. Era uma tarefa complexa e infundável, visto que ao libertarmo-nos de velhos estereótipos temos de criar outros novos, sem os quais não conseguiríamos ver nada. Neste ponto, a obra de Rossellini é, acima de tudo, negativa e possui toda a “positividade do negativo” descrita por Hegel: a criação de novos significados produzida pela crítica, a destruição de velhos modelos mortos, que já não se adequam à compreensão dos acontecimentos<sup>2</sup>. O cinema transforma-se em instrumento de um tipo de pensamento que passa directamente pela observação e visão, esta última compreendida como relação com um objecto, como curiosidade e percepção da diferença.

<sup>2</sup> G.W.F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes*, VI, B: “Der sich entfremdete Geist. Die Bildung”; *The Phenomenology of Mind*, traduzido por J.B. Baillie, Londres, Allen & Unwin, 1931, VI, B: “Spirit in Self-Estrangement: The Discipline of Culture and Civilization”.

A partir da trilogia da guerra, emerge um sentimento de perda experimentado pelo indivíduo que habita o mundo contemporâneo, o sentimento da unidade do mundo perdido, da unidade dos humanos com o mundo e, conseqüentemente, também da perda de identidade do indivíduo. A reflexão de Rossellini começa a partir da guerra, mas apenas como epifenómeno e macro-fenómeno da crise de identidade e da regressão geral. A paisagem torna-se epifânica na descrição desta perda de relação com o todo, embora muitas vezes num sentido negativo. Lembremo-nos da ansiedade que assola Katherine (Ingrid Bergman) em *Viaggio in Italia*, quando ela sobe ao Templo de Apolo e permanece só, quase assustada, pela simples visão de árvores sacudidas ao vento. Qual é a razão disto? Quem é que aparece e desaparece naquela pequena clareira, onde o velho guia se recusa a acompanhá-la, dizendo: “está muito vento”? E porque é que a descoberta da paisagem, para as personagens de Rossellini, está sempre tão profundamente ligada à experiência do sagrado?

A leitura de Rossellini que aqui proporei é diferente das habituais interpretações: das velhas demolições críticas e das velhas apologias. A ideia de Rossellini enquanto filósofo e antropólogo pode parecer tendenciosa. Contudo, esta tese parecerá menos “nova” se considerarmos os fortes laços que Rossellini possuía com a cultura europeia, mais do que com a cultura italiana. A suas leituras de Simone Weil e de Edgar Morin, por exemplo,<sup>3</sup> e, mais tarde, de Comênio, de quem adoptou e desenvolveu o conceito de “autópsia” (ver com os próprios olhos)<sup>4</sup> e de outros, dão algum peso à afirmação de que Rossellini era um filósofo, ou um realizador que usava o cinema para pensar, ao mesmo nível intelectual de Walter Benjamin, Hannah Arendt, Simone Weil ou Elias Canetti. Contudo, se pretendemos salientar a continuidade da sua obra e pesquisa, é melhor começarmos pelo princípio.

## *Paisà*: paisagens de morte

Em *Paisà*, há dois episódios – o primeiro (Sicília) e o último (delta do Po) – em que a paisagem assume um papel decisivo. Rossellini começa a olhar para a paisagem ligando-a ao tema da morte. Existe, porém, outra paisagem, que só o é em sentido figurativo, pois está sob o solo, mas que é a descoberta fundamental em *Paisà*. Temos um breve mas, por esse motivo, deslumbrante

<sup>3</sup> O título *Germania Anno Zero* foi inspirado pelo livro de Morin *Berlin année zero*, segundo Roger Boussinot, “A Berlin, après avoir trouvé un ange grâce au désespoir d’amour d’un éléphant, Rossellini tourne dans les rues, le métro... et sous les ponts”, *L’Ecran Français*, n.º. 119, 7 de Outubro de 1947. Sobre Simone Weil como fonte de inspiração para *Europa 51*, ver Maurice Schérer [Eric Rohmer] e François Truffaut, “Entretien avec Roberto Rossellini”, *Cahiers du Cinéma*, n.º. 37, Julho de 1954, p. 8, traduzido por Annapaola Cancogni, in Roberto Rossellini, *My Method*, editado por Adriano Aprà, Nova Iorque, Marsilio, 1992, p. 54.

<sup>4</sup> Roberto Rossellini, *Utopia Autopsia 10<sup>10</sup>*, Roma, Armando, 1974.

vislumbre dela no episódio de Nápoles: a visão, no final, dos deslocados nas cavernas de Mergellina. O soldado negro, Joe, muito perturbado, afasta-se rapidamente. A cena tem todas as características de uma *nékya* – uma descida ao reino dos mortos – e pode ser interpretada como um símbolo de todas as paisagens de Rossellini. *Paisà*, esse tão elogiado filme, coral e grandioso, como afirmou Cocteau, é, na realidade, um filme sombrio e hesitante, tão elusivo como as suas personagens. O seu sentido muda a cada episódio, oscila como um pêndulo entre a libertação e a catástrofe, o épico e a tragédia. A partir de um frágil esboço de um mundo, o filme aproxima-se continuamente de uma visão de gente sem um mundo.

Começamos pelo episódio siciliano, na cena à janela, em que o soldado Joe é morto a tiro. É um famoso exemplo de um plano-sequência, interrompido apenas por um movimento, no início, quando Joe (Robert van Loon) e Carmela (Carmela Sazio), sozinhos de guarda à torre, atravessam a sala e se sentam à janela em ruínas. Esta cena não é apenas uma reflexão sobre a vida, sobre o mundo exterior, sobre a espera, a espera pela morte; é também uma reflexão sobre a relação entre as pessoas e o mundo, em que a paisagem que aparece e desaparece atrás das duas personagens, indica uma presença desconhecida, de que eles não se apercebem, mas que é muito importante, pois é da paisagem que surge a morte. Rossellini afirmou que a espera era uma das coisas que mais lhe interessava. Neste caso, podemos acrescentar que a espera constitui a própria forma do cinema; o plano-sequência permite ver o tempo a passar.

A sequência está dividida em duas partes, que correspondem a dois planos, um em movimento, outro sem qualquer movimento. Dois estranhos confrontam-se. A paisagem, no início, conduz aquilo que começa como um idílio tradicional. Joe vira-se para olhar o mar: “Que bela paisagem.” Carmela tenta fugir, mas Joe segura-a: “Não podes sair agora. Há combates lá em baixo! Percebes? Bum bum!” Este é o estereótipo que mencionei, o idílio em que a paisagem, ainda invisível por causa do escuro, os influencia como pano de fundo romântico, dissolvendo as suas tensões e ansiedades enquanto tentam estabelecer comunicação. Mas este estereótipo será destruído logo de seguida, no decorrer da sequência. O realismo de Rossellini segue sempre este processo: alimenta um estereótipo e depois, repentinamente, destrói-o. O resultado será, como veremos, um instante de epifania em que o filme pára, porque é impossível continuar.

Se, na primeira parte da sequência, os dois jovens se movem incessantemente, na segunda param junto à janela em ruínas. A câmara detém-se perto deles, fixa, fazendo apenas pequenos movimentos para acompanhar os deles. O mar está iluminado pela luz do amanhecer e Joe lembra-se de casa: “Sabes... Quase consigo imaginar que estou em casa.” Aqui, a paisagem que começa a revelar-se atrás das costas deles, à luz do amanhecer, já é uma presença duvidosa e traiçoeira. Rossellini é realmente capaz de fotografar o ar que rodeia as coisas.<sup>5</sup> Carmela e Joe estão sentados sobre o parapeito partido,

<sup>5</sup> No início de *Pierrot, le fou* (1965), Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) lê do livro de Elie Faure sobre Velázquez: “Depois de fazer 50 anos, Velázquez deixou de pintar coisas definidas. Pairava em torno dos objectos, com o ar e o crepúsculo, capturando nas sombras e fundos transparentes as palpitações coloridas com que construía o núcleo invisível da sua simfonia silenciosa.”



Paisà, 1946

na fronteira entre dois mundos diferentes: o interior e o exterior. Ele está nervoso por não se fazer entender, ela presta cada vez mais atenção. A câmara examina em grande plano os rostos dos dois jovens que conversam. Depois, olha para o mar distante que murmura à meia-luz, longe mas também perto. A tensão atinge o ponto de ruptura: está tudo silencioso; algo tem de acontecer. A ruptura do estereótipo (o idílio) deixa uma ferida aberta nos olhos. A bala que chega do mar não mata apenas Joe, também nos atinge, matando as nossas esperanças numa cena de amor. Segue imediatamente um corte: mal vemos Joe a cair. É uma das mais famosas elipses de Rossellini. Confere à cena uma respiração suave mas, contudo, tira-nos o fôlego, executando um salto felino após uma longa pausa.

Encontramos outra destas elipses no final do primeiro episódio, com a fuga de jipe do soldado negro, também chamado Joe. Este Joe está destinado a fazer uma descoberta terrível. Segue um rapaz que lhe roubou as botas, com intenção de puni-lo (também aqui há um estereótipo: roubo e punição, norma e transgressão). Contudo, o que Joe descobre é uma cena capaz de nos tirar o fôlego. As enormes e caóticas multidões que acampam nas cavernas de Mergellina desafiam o senso comum. Roubo, punição, lei, já

não fazem qualquer sentido; nem a “bela paisagem” do primeiro episódio. Agora, estamos num inferno semelhante ao evocado em *Fausto*, só que real, uma consequência da enorme regressão que é a guerra. Nesta imagem fulgurante, os olhos de Rossellini são um órgão de pensamento, pois conseguem extrair de uma só imagem o sentido integral de um período histórico. Esta paisagem subterrânea é muito mais intensa do que a precedente, devido à súbita elipse com que acaba a história, como se as palavras fossem inúteis depois de se ter visto isto.

Saltemos para o fim do filme. Um corpo flutua ao sabor da corrente, sustentado por um colete salva-vidas, com um leteiro sobre os ombros que diz *Paisà*. Este primeiro plano é suficiente para restituir o sentido e o espaço à história: o cadáver distante em plano afastado, um objecto insignificante; o cinzento do céu, da água e da morte fundindo-se num só. Rossellini *mostranos* o frio. A visão de Porto Tolle, a pequena e escura aldeia, à distância, simplesmente confirma a dureza da paisagem, a frieza da morte, enclausurada entre o cinzento e o preto, na desolação da água, cuja frieza conseguimos perceber através da sua cor. As pessoas que observam da margem, vestidas de preto, com medo de avançar mais, reforçam a sensação de solidão. Por entre os juncos, outros observam, escondidos. São Cigolani e Dale, o guerrilheiro e o americano, os dois amigos cujas mortes assinalarão o único tipo de encontro possível nesta história, tal como Joe e Carmela. Mesmo neste episódio final, a paisagem interpreta um papel fundamental na criação de significado, ou antes, da falta de significado que constitui o significado do filme.

O episódio debruça-se sobre a observação e cuidadosa perscrutação do espaço envolvente, em busca de sinais do inimigo e de possíveis rotas de fuga. Numa torre de observação, os alemães olham em volta (Schau!) e disparam sobre tudo o que se mexa nos pântanos ou no rio. A câmara está em constante movimento, tal como os guerrilheiros e os soldados americanos, sempre agachada, apressada, varrendo a superfície da água por entre os canaviais que tapam o horizonte, num prolongado plano semi-subjectivo, usando os termos de Mitry. A câmara parece não estar apenas a olhar, mas também a lutar, a fugir, a procurar, a seguir. Como disse Paul Eluard,<sup>6</sup> é um filme em que também nós somos actores; vemos e somos vistos. A súbita elipse da família chacinada, com o bebé a chorar, é tão forte e dura que não temos tempo para notar um flagrante erro de iluminação: o sol está a nascer à nossa frente, à distância, mas as sombras formam ângulos rectos em relação a ele, da esquerda para a direita. O que interessa aqui, porém, é a abertura de vastos espaços, cenas desoladoras e monótonas, sem rumo ou significado, como os acontecimentos retratados no filme. O céu baixo e “Eisensteiniano” (a influência de Eisenstein sobre Rossellini já podia ser observada em *La Nave Bianca*, com os seus planos de canhões giratórios que lembram, na

<sup>6</sup> Paul Eluard, “Paisà”, in *L’Ecran Français*, n.º. 73, 9 de Novembro de 1946, p. 13.



Germania Anno Zero, 1947

verdade citam, *O Couraçado Potemkine*) ameaça as personagens, esmagando-as com uma opressão infundável. O cinzento do céu confunde-se com o cinzento da água e com o cinzento ligeiramente mais escuro dos juncos.

## Paisagens de ruínas

Com a morte, escreveu Walter Benjamin no seu ensaio sobre Bachofen, aquilo que fizera parte da história cai no domínio da natureza; aquilo que fora natural cai no domínio da história. *Germania Anno Zero* é uma viagem ao mundo da morte e das ruínas. O realismo, aqui, está ainda mais longe. O retrato que nos é dado da Alemanha, embora tirado da realidade, é inteiramente simbólico. Rossellini mostra uma cidade morta, fantasmagórica, com edifícios em ruínas, com vidros partidos, desabitados, recortados como um glaciário. O realizador concentra-se nos escombros, nas ruas desconexas, nos montes de detritos. Vêm-se algumas pessoas aqui e ali, mas as sombras dos edifícios nas ruas, quebradas pelos buracos das janelas por onde passam os raios do sol matinal, revelam que muitos dos exteriores, tanto no fim como no princípio do fim, foram filmados ao alvorecer, talvez para acentuar a

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, "Johann Jakob Bachofen", *Les Lettres Nouvelles*, nº. 1, 1954, pp. 28-42.



Germania Anno Zero, 1947

impressão de uma cidade desabitada. O filme que Rossellini tenta oferecer-nos retrata um mundo destruído, cujos monumentos despedaçados não são mais do que as ruínas de uma cultura arrasada por uma ambição infernal. Os comentários iniciais abordam a catástrofe da ideologia, mas são mais latos: as ruínas que vemos não são apenas de Berlim, aludem também à imensa ruína que, para Rossellini, é o mundo ocidental, dominado pela mesma ambição de reorganizar o mundo de acordo com as leis humanas. Basil Wright afirmou que o filme continha imagens metafísicas semelhantes às de De Chirico.<sup>8</sup> A paisagem de ruínas que Rossellini nos mostra é abstracta e simbólica, uma primeira viagem ao reino dos mortos.

Neste filme, poderia parecer desadequado falar de paisagem, pelo menos no sentido tradicional, visto que tudo se passa em Berlim. Contudo, “paisagem” será, paradoxalmente, o termo mais adequado para utilizar aqui: a guerra e a catástrofe das ideologias conduziram o mundo de volta ao seu ponto inicial e mergulharam o espaço que em tempos fora uma cidade num estado novamente natural. Por entre as ruínas, crescem ervas. Mais uma vez, como notou Benjamin, quando uma cultura deixa de tentar compreender o

<sup>8</sup> Basil Wright, “Germany Year Nought: *Documentary Film News*, nº. 65, Maio de 1948, p. 53.



Stromboli Terra di Dio, 1949-1950

sociedade contemporânea, que Rossellini observa através de um telescópio invertido, de forma a afastar-se mais em vez de se aproximar. Ele vê duas culturas. A primeira é a de Karin (Ingrid Bergman), uma mulher moderna, livre, habituada a relações de igualdade, desinibidas e abertas, mas essencialmente uma solitária, afastada do mundo, uma pessoa “desenraizada”, *déracinée*, no sentido de Simone Weil. A segunda é uma cultura arcaica, que sobrevive em pequenos enclaves, ilhas estranhas ao mundo, ainda cheias de valores e verdade, caracterizadas por elos fortes entre os seus elementos e por uma relação intensa com as forças da natureza, mas, por estas mesmas razões, primitiva, violenta, cruel, repressiva. Nesta intensa relação que o mundo arcaico mantém com a natureza enquanto totalidade, com o absoluto, a paisagem desempenha um papel fundamental. O vulcão é o representante do absoluto, da natureza indiferente (muito à semelhança da visão de Leopardi) e cruel por causa da sua indiferença. É a encarnação do sublime negativo, como lhe chamou Eric Rohmer na sua crítica.<sup>10</sup> *Stromboli* é outra descida ao mundo dos mortos, pois Rossellini, na sua busca pelos valores da verdade, força-se a ir até à beira do abismo que separa o mundo moderno do mundo primordial, que vislumbrou nas cavernas de Mergellina.

<sup>10</sup> Maurice Schérer [Eric Rohmer], *Stromboli*, *La Gazette du Cinéma*, n.º. 5, Novembro de 1950, reeditado em E. Rohmer, *Le Goût de la beauté*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1984.

Consideremos a chegada do casal à ilha, após o seu casamento no campo de refugiados de Farfa, e a partida. São 21 planos que narram um autêntico “ritual de passagem”. Desde a partida do comboio até ao desembarque na praia de Stromboli, observamos uma viagem simbólica, condensada em poucas imagens, que representam uma travessia muito mais significativa do que a viagem em si. Karin, aborrecida, cansada e com frio, no barco que a leva até outro mundo, começa a olhar para o vulcão, sob a orientação de Antonio: “Olha. As pedras estão a cair no mar!” A partir daqui, todo o filme será uma jornada de educação visual à descoberta do vulcão, uma epifania da natureza e do absoluto, a educação dos olhos de Karin e dos do espectador. Mais tarde, ela chega a casa do marido. É uma cabana vazia e degradada. Karin foge e dirige-se para o rochedo, com Antonio atrás, a câmara seguindo-os num *travelling*. Ele salienta o tema da visão: “Olha... *lava che viene giù da ‘u monte’*” (lava que desce do monte). “Eu sei!” responde Karin, ainda mais irritada; os seus olhos, cerrados de raiva, são duas fissuras impenetráveis. No dia seguinte, Karin queixa-se da falta de dinheiro deles e da pobreza do sítio. Antonio parte para o trabalho e ela, a chorar, abre a janela, que revela uma das mais belas paisagens do mundo, mas ela não a vê. As cenas cruéis sucedem-se: a pesca do atum, onde Karin é novamente espectadora, e a erupção. Este encontro com o natural sublime aterroriza profundamente Karin e ela tenta fugir. Mas no topo do vulcão, esmagada, seduzida, dominada pela natureza, Karin chora pela primeira vez, exclamando “Meu Deus! Que mistério, que beleza!”. *Stromboli* é uma viagem visual, em que o amadurecimento da protagonista coincide com o do cinema, que está também a aprender a ver. Mas o conflito permanece, não há respostas fáceis, pois o problema é o da relação entre os seres humanos e a natureza, entre as culturas moderna e arcaica.

## Corpos sob o sol

Se a ideia de santidade, como afirmou Rossellini, já estava implícita na personagem de Karin, uma santa ambígua, lutando contra Deus e si própria, então Francesco, no filme do ano seguinte, *Francesco Giullare di Dio* (1950), é especialmente ambíguo. Este filme, baseado em *I Fioretti di San Francesco e Vita di Frate Ginepro*, é espantoso na forma como vislumbra o passado e o presente, almejando uma religiosidade cósmica e natural que é simultaneamente moderna e antiga. A santidade de Francesco é absolutamente física, reside na sua capacidade de ver aquilo que nós não conseguimos e que também escapa à câmara. Francesco encontra-se num mundo que é aquele em que vivemos, não o das lendas. Rossellini procura remover a Francesco e a este mundo quaisquer sinais do sobrenatural ou do sobre-humano. Francesco não é um santo por ser superior aos outros humanos, mas por ser igual a toda a gente, de facto, por ser mais humano do que todos os outros (só Pasolini compreenderá totalmente esta lição: o mundo inteiro é sagrado, incluindo



Stromboli Terra di Dio, 1949-1950

chulos, prostitutas, ladrões e assassinos). E Francesco é **um santo** porque vê Deus no mundo. A santidade do mundo é conseguida usando a fotografia para nivelar e igualar tudo: terra, céu, ervas, animais, pessoas. **Bons** e maus, novos e velhos, cultos e ignorantes, espertos e estúpidos, **camponeses**, aldeãos, soldados: todos são iguais, pessoas e coisas sob o sol, tudo é grandioso e, ao mesmo tempo, banal, comum, modesto.

Esta santidade do mundo banal, porém, não pode ser **dada** por adquirida, como facto indiscutível. Só é percebida claramente por Francesco e acarreta imenso sofrimento. Vemo-lo no episódio do leproso. Francesco está deitado no chão, a chorar pela paixão de Cristo. Uma sineta alerta-o para a chegada de um homem doente. Francesco observa-o através dos **ramos**, depois olha para cima em busca de Deus. Um plano subjectivo **mostra** a copa das árvores, o céu e mais nada. Nenhum sinal de Deus; o céu **permanece** igual. Depois de o doente passar, Francesco segue-o, **olhando-o** e, por fim, abraçando-o, caindo então no chão a murmurar "Deus, Deus de todos, Santo Deus, Deus de todos". Isto é acompanhado por um **lento** movimento ascendente, que abandona Francesco na terra, abandonando depois a terra, até mostrar apenas céu. É apenas o céu normal, mas a **sua** beleza reside nisso mesmo: em ser o céu normal, que está sempre lá.

Com esta dessacralização, Rossellini descobre o **sagrado** ainda mais profundamente, nas próprias raízes. Francesco invoca Deus, **mas** vira-se para o sol, a terra, a água. O sagrado é o corpo, o rosto humano, **o animal**, a planta,



Stromboli Terra di Dio, 1949-1950

o porco, o leproso, todas as coisas, vivas **ou** não, são símbolos do mundo.

Esta santidade é uma redescoberta do mundo, a sua epifania desprovida de epifania, visto que depende de vermos aquilo que está perante os nossos olhos. É de Francesco o olhar subjectivo **que** transforma o caos em cosmos. É ele o sujeito do olhar, porque os planos subjectivos lhe são atribuídos e porque o vemos a olhar à volta, como na última cena. Francesco está no mundo e fora dele, tal como um observador está virtualmente dentro de um quadro, é pressuposto por este, mesmo **que** ele ou ela não sejam retratados no mesmo. Estamos com ele, ao seu lado, vemos e não vemos. Não conseguimos ver o que ele vê. Talvez não haja nada, mas para Francesco este nada está cheio de coisas. Nós, espectadores, somos humanos, tal como todas as outras personagens e, nas palavras de Béla Balázs, "vemos que não vemos".<sup>11</sup>

### A perda da paisagem

O problema da santidade secular, do não-eu, da santidade enquanto consciência da alteridade, regressa com a protagonista de *Europa 51*, que é uma versão secular de Francesco. Desta vez, a paisagem em que Ingrid

<sup>11</sup> Béla Balázs *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*, traduzido do húngaro por Edith Bone (Londres, Dobson, 1952), Capítulo 8, pp. 25-6.

Bergman se move é urbana. O cosmos fictício do seu mundo burguês regressa ao estado de caos. *Europa 51* é uma verdadeira aventura do olhar, na qual a nova concepção do cinema de Rossellini amadurece. A força do filme não reside no seu enredo, que, embora dramático, não é muito diferente de tantos outros, mas, sim, na extraordinária série de planos, filmados na perspectiva de Irene, ao longo da viagem, e que fazem do filme uma autêntica jornada através da realidade visível e invisível. Há, por exemplo, aquela panorâmica, magnífica, curta, terrível, quando Irene olha em torno de si, ao chegar ao “quartirão sete” do bairro romano de Garbatella. O seu olhar descobre grandes edifícios modernos cinzentos, novos, porém já degradados, roídos pela pobreza e pela humidade. Este plano assinala um momento de real desorientação, para Irene e também para o cinema. Algumas crianças brincam na lama, por entre as ruas recentemente pavimentadas e as “montanhas de lixo”, como mais tarde Pasolini lhes chamaria.<sup>12</sup> Há, também, os planos subjectivos em que Irene descobre a fábrica, os enormes edifícios, com a sua esmagadora massa, os enormes tubos rolantes, correspondem a uma espécie de transfiguração do sublime negativo naquilo a que poderíamos chamar sublime industrial, evocado mais tarde por Antonioni em *Il Deserto Rosso* (1964). Nestas imagens, a máquina de produção é que é a força esmagadora. *Europa 51* também é uma odisseia do olhar.

### Uma descida ao mundo dos mortos: *Viaggio in Italia*

Neste ponto da obra de Rossellini, encontramos aquela que muitos consideram a sua obra-prima: *Viaggio in Italia*. Este filme, que muitos realizadores, críticos e historiadores louvaram como sendo uma autêntica descoberta do mundo real, é um cine-poema, o relato de uma viagem simbólica, o menos realista de todos ou, na melhor das hipóteses, realista na medida em que é simbólico. Recupera o mais simbólico dos itinerários: uma viagem rumo ao mito, tanto como rumo à realidade. Inclui referências literárias a Goethe, para o título (*Italienische Reise*, o relato da viagem a Itália de Goethe, em 1786-87, editado pela primeira vez em 1816), e a Joyce, para os nomes do casal protagonista e para um episódio que sugere que o filme é uma continuação do conto de Joyce *The Dead*. Se a viagem de Ulisses ao mundo dos mortos, na *Odisseia*, é a *nékya* da literatura grega; a viagem de Eneias na *Eneida* a *nékya* da literatura em latim; e *A Divina Comédia* a da literatura italiana; então *Viaggio in Italia* pode ser considerada a *nékya* do cinema italiano.

Porém, esta descida ao reino dos mortos é, simultaneamente, também o

<sup>12</sup> Pier Paolo Pasolini, “Il Ferrobido”. *Ragazzi di vita*, Milão: Garzanti, 1955, Capítulo I,

oposto: uma viagem rumo à luz, ao sol, ao reino dos vivos e ao amor. Neste mundo, ainda tão impregnado de luz e calor arcaicos, a vida e a morte abraçam-se numa troca contínua. Não são opostos, estão ligados por uma simples relação quantitativa: a morte é apenas uma subtração da vida e a vida, talvez, também seja apenas uma subtração à morte.

Porque é que *Viaggio in Italia* foi considerado um filme realista durante tanto tempo? E porque é que eu sugiro que se veja nele uma viagem profundamente simbólica às raízes da cultura mediterrânica? É certo que tudo o que foi dito sobre o filme é basicamente verdade: Bergman a chorar, a destruição da imagem de uma estrela americana clássica, a descoberta do mundo circundante, o sofrimento e o prazer de viver – são tudo elementos de um novo realismo. Mas as visitas de Katherine a museus, os poços de enxofre, o cemitério de Fontanelle e o Templo de Apolo, são outra coisa, difícil de compreender e de ver. Será que é a morte que Katherine encontra continuamente no seu caminho, ou será antes uma coabitação entre vida e morte, na qual se germinam mutuamente? Sucede o mesmo na relação entre realidade e mito: alimentam-se um do outro. Através dos olhos de Katherine, Rossellini procura descobrir o nível mais profundo da cultura mediterrânica, enterrada debaixo dos milénios e de um frágil verniz de aparente modernidade.

Segundo Alain Bergala, na sua excelente e recente análise de *Viaggio in Italia*, o filme é realmente um “milagre”, um milagre secular e também o primeiro filme na história do cinema a produzir um novo tipo de espectador; responsável,<sup>13</sup> activo, profundamente envolvido no processo de criação de significado. Analisemos uma das cenas iniciais. Depois de ter admirado o panorama no terraço, os Joyce recostam-se ao sol. Katherine começa a falar dos encantos do país: “O Templo do Espírito. Já não corpos, mas imagens puramente ascéticas.” Estas palavras, que ela dirige ao marido, pertencem ao jovem poeta Charles Lewington, um ex-amante seu, que na noite antes de partir para Londres a esperou no jardim, a tremer de frio, à chuva, e que morreu pouco tempo depois de tuberculose. É este o episódio retirado de *The Dead*, que explica o sentido de todo o filme, que é uma variante, ou melhor, uma continuação da história de Joyce. Alex, que tem ciúmes, apesar de o esconder, acolhe mal esta recordação e fica ainda mais carrancudo. No dia seguinte, Katherine começa a sua visita a Nápoles, indo ao Museo Nazionale, onde fica muito perturbada com algumas das estátuas. Numa série de falsos planos subjectivos, a câmara segue uma série de bailarinos, pára no sátiro, contorna o fauno ébrio e avança para o atirador do disco, que parece olhar sem ver, para uma distância infinita. Katherine fica abalada por esta proximidade e enorme distância. A sequência inteira é uma introdução à epifania seguinte.

Este método cria um efeito ainda mais perturbador na visita à caverna da

<sup>13</sup> Alain Bergala, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Crisnée, Bélgica, Editions Yelow Now, 1990).

Sibila de Cumas, onde a intervenção da natureza potencia as incertezas. Aqui, como informa o guia, depois da morte da Sibília e depois das eras grega e romana, a caverna foi transformada numa grande fortaleza contra piratas. Eneias desembarcou aqui após a Guerra de Tróia e também os americanos aqui desembarcaram durante a guerra. História e mito confundem-se.

Depois, Katherine sobe sozinha às ruínas do Templo de Apolo, onde ocorre a revelação. Às árvores, agitadas pelo vento, criam uma espécie de cortina, uma *skené* ondulante que esconde a paisagem (no teatro clássico, a *skené* era a cortina atrás da qual o actor se escondia antes de entrar em palco). A única coisa que vemos é o vento, uma manifestação do invisível, como aquelas que impressionavam os primeiros espectadores de cinema (por exemplo, Georges Méliès, quando viu pela primeira vez o Cinématographe Lumière). Aqui, o importante é aquilo que não acontece, o que não pode ser visto. Katherine aproxima-se do terraço e olha o mar. Corta. A interrupção da sequência dá-se no momento certo. Rossellini cria uma máquina epifânica que nos deixa com a sensação de termos e não termos visto. Mais uma vez: “Vemos o que não vemos.”

O instrumento desta epifania sem epifania é, precisamente, a paisagem, na qual Rossellini consegue sugerir uma presença sem nada mostrar. Os óculos de Bergman tornam-na curiosamente parecida com as estátuas que vira antes; olhos sem um olhar. Também os nossos olhos são assim. A paisagem surge perante eles como uma cena, no sentido etimológico de *skené*. Também nós nos confrontamos com uma paisagem que é como uma cortina (*skené*) que não se abre, cuja verdade reside exactamente no facto de ser uma cortina.

A situação repete-se nos poços de enxofre de Pozzuoli, com o fenómeno da ionização, um efeito das leis de simpatia, e depois na visita ao cemitério de Fontanelle, com a sua enorme pilha de crânios anónimos, onde a morte parece mais rica do que a vida. Por fim, a visita a Pompeia traz o culminar desta vertigem, com o último “milagre”. *Viaggio in Italia* é uma história completamente privada e pública, singular e universal. É uma história dos mortos e dos vivos, na qual, como no livro de Joyce, os mortos estão mais vivos do que os vivos. E a natureza é o local desta misteriosa coabitação entre dois mundos que a cultura violentamente separou. O sussurrar dos ramos, o sol e o mar, o silêncio e o ruído confuso, equivalente a silêncio, conduzem a uma espécie de equivalência global. Tudo se transforma em tudo o mais, vida e morte estão muito próximas. Aqui, mais do que nunca, a natureza é uma totalidade invisível, presente-ausente. Para usar o oxímoro de Hölderlin, poderíamos dizer que *Viaggio in Italia* é um filme cheio de “luz escura”.

<sup>14</sup> Ver “Andenken”, “Remembrance”, linhas 26-27, “Mas alguém me passe/O copo perfumado/Cheio de luz escura”, Friedrich Hölderlin, *Poemas e Fragmentos*, traduzido por Michael Hamburger, 3ª edição bilingue, Londres: Anvil Press, 1994, pp. 508-9. Comparar com “Brod und Wein”, “Pão e Vinho”, Parte 9, linhas 1-2: “Sim e dizem justamente que ele reconcilia o dia com a nossa noite/Conduz as estrelas do céu para cima e para baixo sem fim”, *ibid.*, pp. 270-1. Em “Brod und Wein” Hölderlin afirma que os deuses abandonaram o mundo, mas deixaram vestígios seus em duas coisas – pão e vinho – que dão alegria aos humanos. Henri Langlois também dizia que Rossellini fazia cinema como se faz pão, por outras palavras, como uma comida pobre mas essencial, a única que é realmente indispensável para os humanos.

Existe, porém, outro filme que nos confronta com o inverso, a paródia do mistério e da religião. Esta paródia não é cínica nem depreciativa mas, pelo contrário, muito comovente: visa mostrar a crueldade do mundo e a impossibilidade de distinguir entre santidade e loucura. O filme é *Il Miracolo*, o primeiro de dois episódios de *L'Amore* (1948). A súbita aparição de Federico Fellini, vestido de vagabundo, sobre os penhascos da costa de Amalfi, à frente da pobre pastora Nannina (Anna Magnani), possui a força de uma epifania autêntica, para ela, cujos sentidos e razão estão entorpecidos pelo sol. Uma das principais causas deste equívoco, deste sonho que destrói os últimos vestígios da razão de Nannina, é a natureza, a natureza selvagem, que é a protagonista da primeira metade do filme: a costa rochosa, o sol violento que cega até o espectador, o mar e o céu, a terra e as ervas, que se fundem num mesmo fogo. Nem aqui podemos deixar de reparar nas marcas do mito grego: Nannina é como o antigo pastor que, caso se perdesse ao princípio da tarde, por vezes tinha o privilégio de ver ninfas nuas, com o deus Pan entre elas, mas regressava com a mente alterada, enlouquecido.

No seio desta natureza selvagem, nestes longuíssimos *trackings* que seguem Nannina sob o sol escaldante, transportando o fardo da vida e da loucura, por entre rochas, degraus, caminhos, pedras, terraços, jardins, nesta *via crucis*, antes e depois do acto do amor, acompanhada apenas pela insistente voz das cabras que entoam a sua melodia monótona, a real protagonista, a verdadeira companheira de Nannina, é a paisagem. Também nós poderíamos perder a razão. Podemos afirmar que Nannina foi impregnada pela paisagem. Também aqui tudo tem um duplo sentido: no plano da realidade perceptível Nannina comete um erro; ela sonha e confunde um vagabundo com S. José. Mas noutra plano, o da metáfora, onde o que é importante é o que não pode ser visto, são as pessoas, a aldeia, que estão enganadas e Nannina está correcta, porque ela realmente viu o mundo, o deus Pan. Adaptando o que Kafka escreveu sobre as parábolas; no plano da realidade Nannina perdeu, mas ganhou no da metáfora, porque o plano da realidade e o plano simbólico correm em sentidos opostos.

### Só o que é realista é mítico: *India*

Se Godard escreveu que *India* é “belo como a criação do mundo”, podemos partir do princípio que tinha as suas razões, especialmente porque as declarações de Godard nunca se destinam a ser interpretadas literalmente.<sup>16</sup> Poderíamos dizer que este filme é uma descoberta do mundo pela câmara de cinema, muito semelhante à dos irmãos Lumière. Tudo é real e, simultaneamente, tudo é ficção; tudo é velho e novo, tudo é descoberto e

<sup>15</sup> Franz Kafka, “On Parables”, “Von den Gleichnissen”, in *Parables and Paradoxes*, edição bilingue, Nova Iorque, Schocken, 1961, pp. 10-11. Uma citação deste texto é usada como epígrafe em *Figures III. Discours du récit*, de Gérard Genette, Paris: Seuil, 1972.

<sup>16</sup> Jean-Luc Godard, “India”, in *Cahiers du Cinéma*, nº. 96, Junho de 1959, p. 41.



India, Matri Bhumi, 1957-1959

tudo é inventado. A câmara de Rossellini, face a um mundo desconhecido e enorme como a Índia, redescobre aquilo a que Rohmer, ao falar do Cinématographe Lumière, chamou "o primeiro assombro". É provavelmente neste sentido que poderemos compreender a afirmação de Godard. Os olhos de Rossellini experimentam o mesmo espanto de alguém que olha o mundo pela primeira vez: os olhos de uma criança ou do cinema que voltou a ser criança. Do longo plano recuado, filmado de cima, das multidões de Deli, que abre e fecha o filme, aos longos *trackings* e *travellings* por entre palmeiras e planícies infindáveis, rios imensos, campos de arroz, pores-do-sol, lagos florestas, planícies secas do sol, montanhas cobertas de neve, estátuas e infinitas decorações de corpos, entrelaçados nos templos do amor que são "a delirante explosão do amor de um povo pela vida", segundo a voz *off*. A câmara desloca-se para o interior, para junto das 580.000 aldeias onde vive a

“verdadeira Índia”, o assombro é renovado, tanto pelo que se vê como pelo movimento do olhar. Tal como nos primeiros *trackings* de Giuseppe Promio, ou com o envio de operadores de câmara à volta do mundo, pelos Lumières e por Kahn, para registarem cenas da vida real, a câmara devolve-nos aqui o prazer simples e a surpresa desses primeiros movimentos. Mas não existe apenas o olhar do cinema; o filme inteiro é feito de olhares. O *mahout* que trata do seu elefante, e que vive em simbiose com ele, avista do cimo da árvore a rapariga com quem deseja casar e que vira pela primeira vez num espectáculo de marionetas na noite anterior. O elefante, que trabalha a erguer troncos de árvores, é depois tratado e escovado, imerso na água, quase como numa troca de favores, olha em volta agradado. As histórias de amor de homens e elefantes, contadas em paralelo, tornam-se correlativas, cada uma delas como metáfora da outra. Nokul, o trabalhador, vai ver pela última vez a barragem que passou sete anos a construir e depois parte para procurar trabalho noutra sítio. Há também o olhar, tão surpreendido quanto cuidadoso, do velho que encontra o tigre na selva, outra epifania do sagrado. Finalmente, o macaco domesticado Ramu, que fica sozinho após a morte do dono com um ataque cardíaco, olha em volta sem perceber. São todos, os olhares de homens e animais, dirigidos a um mundo e a uma natureza da qual fazem parte, olhares que são consciente e inconsciente ao mesmo tempo.

Contudo, *Índia* não é um simples e banal regresso ao mito, ao olhar infantil e idealizado do homem primitivo. Rossellini não é romântico ao ponto de perseguir um imaginário estado natural e de exclamar, como o *Hyperion* de Hölderlin, “o ideal é o que foi em tempos a natureza”. Pelo contrário, ele sabe bem que este olhar não existe, ou que existe apenas como marca de um grande sofrimento. O indiano contemporâneo, o trabalhador que se despede da barragem, não é de forma alguma um homem primitivo, nem moderno. Ele é, novamente, uma mente em conflito entre duas perspectivas do mundo e duas culturas. O conflito entre permanecer na paisagem ou fora dela, em termos de cultura, é um conflito entre olhar de dentro e olhar de fora, entre mito e tecnologia, que disputam o coração humano. O indiano moderno, Nokul, observa a central hidroeléctrica junto à barragem; os seus pensamentos são transmitidos pela voz *off*: “Electricidade. Electricidade. Magia. Magia. Mas tudo pode ser explicado. Pode ser explicado. Basta reflectir. Reflectir. Não há mais magia. Não há mais magia. Não há mais milagres. Não há mais milagres. Conhecimento. Conhecimento.” O conflito interior entre o velho mundo, mágico e supersticioso, ligado aos ritmos da natureza, e o novo mundo racional, também é evidenciado pela montagem, que alterna entre grandes planos do perplexo Nokul e planos da barragem a partir da sua perspectiva. Mas é exprimido ainda mais claramente pela voz interior de Nokul, que repete tudo. Cada afirmação é dita duas vezes, como se fosse um eco, produzindo um efeito de redundância, como se duas pessoas falassem dentro dele, o velho e o novo, como se o velho não estivesse suficientemente convencido e o novo não tivesse a certeza. O olhar de Nokul é um duplo olhar; o vislumbre espantado da criança e o do adulto

consciente, o do homem antigo e o do homem moderno, uma fusão de dois olhares, que vêem na natureza o sagrado, o eterno mistério, mas também simplesmente um sistema que, de acordo com determinadas leis, se pode dominar e controlar. Basta reflectir. O poder do homem é demasiado grande e demasiado pequeno, como vemos logo de seguida na história do macaco Ramu, que é o reverso da moeda do homem tecnológico e que poderia ser o homem-macaco de *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, de Kubrick. A natureza, tão poderosa na epifania do tigre, uma vez subjugada pelo homem revela-se pequena e fraca, como um macaquinho que não sabe o que fazer. O sagrado desaparece da face da terra. Restam apenas pobres animais indefesos, montanhas, madeira, energia para ser dominada. Mas será realmente assim? Terá o mistério desaparecido realmente? Certamente que não, porque subitamente o sagrado, rechaçado pela razão, ressurge no próprio coração do homem. Tudo se inverte e voltamos ao ponto de partida, com a misteriosa multidão, esse grande corpo sem um rosto, com milhares de rostos: “E novamente as multidões, as multidões imensas.” O mistério subsiste.

Mas isso não basta, porque todos estes olhares co-relacionados, tão verdadeiros, tão profundos e intensos, sobre os quais se constrói o significado do filme, são também excessivamente falsos: o velho que observa o tigre é apenas um efeito de montagem, uma fábula, uma história – podemos percebê-lo facilmente, devido à imperfeição da montagem e do fogo, que são quase ridículos. A voz do velho é falsa: é a voz de um jovem a imitar a voz trémula de um velho. Tudo é cinema, construção, montagem. O macaco não olha sequer para os macacos selvagens, que de qualquer forma não constituem ameaça para ele, nem o *mahout* do primeiro episódio olha para a casa dos seus entes queridos. Não há nenhum plano em que estas personagens ou animais apareçam juntos. Encontramo-nos na mesma posição que o trabalhador Nokul, que já não acredita em magia, mas que também não consegue deixar de acreditar. Vemos e não vemos. Para Rossellini, a cultura não pode substituir a natureza; acompanha-a lado a lado. Natureza e cultura continuam a existir paralelamente na mente humana. O mistério subsiste, mais uma vez.



Sandro Bernardi, «Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, Hystory»,  
in *Roberto Rossellini Magician of the Real* editado por David Forgacs,  
Sarah Lutton e Geoffrey Nowell-Smith,  
British Film Institute, Londres, 2000, pp. 50-63.

Traduzido por Gonçalo Sousa

