

lini
ador

Cinemateca Portuguesa
Museu do Cinema

com o
Alto Patrocínio
da Embaixada de Itália

e com o apoio de
Istituto Italiano

30 de Janeiro
a 30 de Março 2007

Enciclopédia Histórica de Rossellini

A Aventura Didáctica

De 1962 a 1977 Rossellini esteve muito activo não só na realização de filmes, mas também na elaboração de projectos (muitos dos quais sobreviveram nos respectivos argumentos) e na escrita de ensaios e livros (alguns dos quais ainda inéditos).

A maior parte dos filmes realizados neste período, de *L'Età del Ferro* (1963) a *Cartesius* (1974), é produzida para a televisão e tem como objecto de pesquisa a história. Se se levar em consideração a duração destes e de outros filmes ambientados no passado (até ao século XIX, inclusive), deduz-se que metade da obra de Rossellini é de carácter histórico. No entanto esta fase da sua actividade tem sido muito pouco discutida, e menos ainda em Itália que no estrangeiro: porque ainda é difícil ter acesso às cópias dos filmes; porque muitos críticos cinematográficos continuam a ter preconceitos em relação à televisão; mas acima de tudo porque a evidente mudança de registo estilístico desconcertou a crítica, com excepção do único filme televisivo distribuído também em cinemas, *La Prise de Pouvoir par Louis XIV.*¹

Rossellini explicou amplamente o seu afastamento do cinema, inclusive dos filmes que realizou. Na citação com que começa *Illibatezza*, o seu contributo para o filme de episódios *RoGoPag* (1962), cita uma frase do psicanalista austríaco Alfred Adler

O homem de hoje é frequentemente oprimido por uma angústia indefinível, e na labuta quotidiana o inconsciente sugere-lhe um refúgio que o proteja e o alimente: o colo materno. Para este homem privado até de si próprio, até mesmo o amor se torna numa choramingona procura do protector colo materno.

Vendo o filme, é evidente que o ventre materno protector é o aparelho do cinema, com todo o seu poder emotivo e ilusório, os seus processos de identificação e projecção, a sua linguagem “alusiva”.

A viagem à Índia, de Dezembro de 1956 a Setembro de 1957 é sem dúvida, para Rossellini, uma viragem na procura de um outro tipo de cinema. O seu filme precedente, *Angst* (1954), por outro lado, pode ser considerado o ponto extremo de pesquisa numa direcção oposta, exactamente a que *Illibatezza* reflecte criticamente: um cinema de “ilusão” e de “alusão”, no qual vemos o tema do casal transportado para o estilo ensaístico de *Journey to Italy* a um estilo que nos remete a Lang ou Hitchcock.

Na Índia Rossellini roda duas obras complementares: uma longa-metragem em 4 episódios, em 35 mm a cores, de tipo etnográfico, um pouco documentário e um pouco ficção (*India Matri Bhumi*, 1959) e uma série televisiva de 10 episódios de cerca de meia hora, transmitidos pela televisão francesa e italiana (*J'ai fait un beau voyage/ L'Inde Vista da*

Rossellini, 1959): notas de viagem, diário filmado e comentários do realizador - interrogado por dois interlocutores diferentes nas duas edições - enquanto passam num ecrã imagens de 16 mm de tipo documental originalmente a cores (mas transmitidas, e infelizmente conservadas, em preto e branco).

Logo depois, em 1958, Rossellini pensa prosseguir a experiência documental - geográfica indiana com um filme tirado de *Geografia della Fame* do etnógrafo brasileiro Josué de Castro, e em Agosto vai até ao Rio de Janeiro na tentativa de realizá-lo. Não consegue; mas este projecto está na origem - como testemunha o seu filho Renzo - do projecto que se segue, *La straordinaria storia della nostra alimentazione* (ca. 1964), do qual se conserva uma encenação, que por sua vez confluirá na série televisiva, de 12 episódios de cerca de uma hora, *La Lotta dell'Uomo per la sua Sopravvivenza* (1967-71)².

O projecto enciclopédico *histórico* onde se concentram as energias de Rossellini nos anos '60 e '70 é pois precedido por um projecto *geográfico*. Mas na Índia ele já tinha intuído o núcleo essencial do projecto histórico, como testemunha uma carta apaixonada e reveladora (que publiquei em "Trafic", 1, Inverno 1991, e depois em italiano, e também, em *Il mio metodo*, 1997, II ed., pp. 479 - 490).^{*} Nesta carta Rossellini, aproveitando algumas considerações sobre a cozinha indiana, entrega-se a uma longa fantasia que o leva até à Roma Antiga, e daí a um confronto entre civilizações meridionais, que denomina "remendadas", e civilizações nórdicas, ou "cosidas", para depois regressar aos nossos dias. As bases dos filmes sucessivos estão já delineadas: revisitar o passado através de elementos quotidianos (a cozinha, o guarda-roupa) para retirar lições para o presente.

Entre 1959 e 1961 Rossellini realiza quatro filmes sobre o passado italiano recente (*Il Generale Della Rovere*, 1959; *Era Notte a Roma* 1960) e menos recente (*Viva Italia*, 1960; *Vanina Vanini*, 1961) que podem ser considerados como a prova geral da sua passagem definitiva para um cinema histórico de tipo didáctico, e para as técnicas (zoom, maquilhagem) que serão necessárias para realizá-lo. Nestes filmes encontramos elementos do seu cinema do passado (até à exasperação romanesca de *Vanina Vanini*) e antecipações do seu projecto iminente (*Viva L'Italia*).

Ideias para um novo cinema

Do início dos anos '60 e até à sua morte, Rossellini acompanhou filmes e projectos com ensaios e livros nos quais, com uma insistência insólita e com substancial coerência, tornou explícitas as linhas gerais do próprio projecto histórico (apesar de, como foi sempre seu hábito, se ter demonstrado avarento, até mesmo nas entrevistas, e nos comentários específicos sobre cada obra).³ Tentarei fazer uma síntese, necessariamente esquemática.

A história é para Rossellini, como para Vico e Croce, professora da vida. Nós em tudo e para tudo somos o produto da nossa história. Para que

tenhamos consciência do que nos tornámos, temos então que conhecê-la na sua arquitectura, e não nas datas, nos nomes, nas alianças, nas traições, nas guerras, nas conquistas, mas seguindo o fio das transformações do pensamento. (*Perché faccio film storici*, "La Stampa", 6 de Maio de 1971).

«A história deverá servir-nos não para celebrar o passado, mas para julgar-nos e guiar-nos melhor em direcção ao futuro» (*Utopia autopsia* 10¹⁰, p. 14).

Em que é que nos tornámos? O que é que nos espera no futuro? O diagnóstico de Rossellini é implacável: «A nossa civilização precipita-se num abismo, como foi para a Roma antiga e para as outras grandes civilizações.» (*Utopia*, p. 21). Porque aconteceu isto? Segundo Rossellini, perante o desafio desta época marcada pela extraordinária evolução dos últimos séculos - da civilização científica à civilização electrónica, estádio avançado da revolução industrial - o homem precisa servir-se cada vez mais e sempre melhor da sua própria inteligência (faculdade que vem da parte cortical do cérebro) para poder compreender o que se passa à sua volta e para orientar-se. Pelo contrário é subjugado pelo medo, e foge das próprias responsabilidades de ser pensante e racional refugiando-se na parte subcortical do cérebro, a original, instintiva e animal.

Não somente os comportamentos, mas também as expressões artística e em geral os meios de comunicação, revelam esta regressão do homem para a animalidade, entendida como triunfo da propaganda e da persuasão na consciência, da retórica no diálogo, do entretenimento e da sedução sobre a razão. A arte, que interessa cada vez menos a Rossellini, e os meios de comunicação, que pelo contrário lhe interessam cada vez mais, tornam-se os principais veículos de infecção da nossa civilização, a celebração da patologia dos nossos comportamentos.

As poderosas vozes da rádio, da televisão, do cinema e da imprensa, deveriam, de acordo com os meus sonhos, transformarem-se em meios que, além dos passatempos, difundissem também o conhecimento, e poderiam servir, inventando fórmulas novas, para restabelecer o diálogo de cada um com os outros.

Se tal acontecesse, seria entusiasmante participar neste novo e vastíssimo diálogo. (*Utopia*, p.16.)

É através da televisão que Rossellini pensa poder realizar a "inebriante aventura do pensar" e instaurar uma relação de diálogo entre os homens, porque esta é uma arte nos seus primórdios, não condicionada como o cinema por uma linguagem codificada e por um público de massa, mas direccionada a milhões de espectadores que são milhões de indivíduos. A televisão que ele pensa é uma televisão didáctica. "O fim principal do ensino, da educação e da escola foi sempre (ou quase) a manutenção do "status quo" (*Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave* p. 77). Este sistema impede o desenvolvimento das potenciais capacidades de cada indivíduo. «Para que nos salvemos, para que recuperemos a razão e para que nos melhoremos precisamos inventar um novo método de educação livre e fácil, agradável e integral» (*Un esprit*, p. 111), ao qual dedicaremos uma parte, sempre e

* Publicada neste catálogo na pag 398

cada vez maior, do nosso tempo livre. Este novo método de educação tem de ser permanente, não limitado ao período escolar; dirigido a todos, sejam crianças ou adultos, e capaz de receber o conjunto das consciências acumuladas através dos séculos para poder fazer uma síntese. Rossellini tem como exemplo o grande pedagogo morávio do século XVII Comenius (Jan Ámos Komansky) e o seu conceito de pansofia: uma ciência que englobe todas as ciências para ensinar tudo a todos. Mas não basta encontrar o método através de uma linguagem audiovisual e realizar obras que o metam em prática; «o problema que se coloca agora é político, porque diz respeito ao medo de desenvolver e divulgar este método de educação integral» (*Un esprit* pp.10-111).

De Comenius, Rossellini vai buscar também os conceitos de «visão directa» (ou autopsia, que significa originariamente «ver com os próprios olhos») e de «imagem essencial».

Grande parte da dificuldade de aprendizagem – diz Comenius, citado por Rossellini, em *Il Prodomo della Pansofia* (1637) – consiste no facto de que as coisas não se ensinam aos alunos por visão directa, mas sim com enfadonhas descrições através das quais, dificilmente as imagens das coisas se gravam no intelecto; e obscurecem tão fracamente na memória a desaparecer facilmente ou a confundir-se de vários modos. (*Un esprit*, p. 101)⁴

O carácter simbólico da palavra gerou o seu poder demonstrativo, transformou as probabilidades em certezas, engrandeceu desacordos e suspeitas, desorientando-nos. Dado que os nossos processos mentais são, por hábito, verbais, até as imagens que produzimos acabam por ser subsídio da palavra: são ilustrações. Se pudéssemos voltar ao que era a imagem antes do desenvolvimento da linguagem verbal, essa assumiria um outro valor. A ilustração *demonstra*, a «visão directa» *mostra*. Temos de redescobrir a capacidade de mostrar, de constatar, temos de redescobrir a imagem pura:

A imagem essencial, fundamental, na qual sabemos condensar toda a informação necessária. Quando chegarmos a este ponto não se precisará de proceder por argumentações, mas proceder-se-á por indicações, ou seja por provas essenciais e completas das coisas assim como elas são. Quando



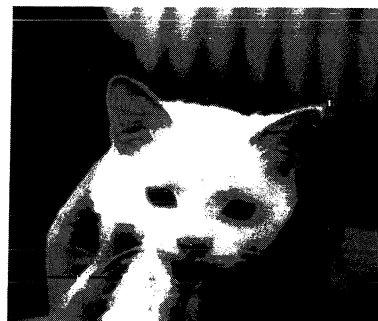
L'Età del Ferro, 1963

se terá redescoberto a imagem poderemos acumular nessa, contextualmente, um enorme número de informações. (*Utopia*, pp. 207- 208).

O alvo deste novo processo educativo pelos meios audiovisuais é a remoção da crise que nos ameaça.

Quando a criação e a nossa vida possam aparecer-nos em perspectivas mais justas teremos completado um passo decisivo para um equilíbrio maior, para a harmonia. Saber que todos participamos na aventura do saber dar-nos-á consolação e coragem. Estar sempre mais orientados dá-nos tranquilidade, pacatez. Deste modo adquirimos a base essencial para uma vida humanamente construtiva. (*Un Esprit*, pp.105).

O projecto de Rossellini é declaradamente utópico. Parte da constatação, amplamente partilhada, da crise da nossa civilização que perdeu o sentido de valores humanos fundamentais em nome de uma mercantilização embrutecida de tudo e de uma obnubilação da razão propagada exactamente pelos media nos quais Rossellini, nos anos 60 e 70, vê ainda uma possibilidade de salvação. Nunca como hoje o seu projecto pode parecer desactualizado. Nunca como hoje, de resto, a coragem com que ele passou das palavras aos actos indica-nos uma via sobre a qual vale a pena reflectir para contrastar com o predomínio de um cinema, e de uma televisão, que celebram a rendição incondicionada à mercantilização e que são apologistas da destruição.



L'Invidia, 1951-1952

Uma Cronologia

Para começar, pode ser útil resumir quanto realizou Rossellini no campo histórico, ampliando o esquema cronológico esboçado por ele próprio com mais material, para incluir não só os filmes realizados para a televisão, mas também os precedentes e os seguintes, e também os projectos em que trabalhou mais a fundo (referidos em *itálico*, com as datas da possível redacção)⁵. Segmentei os vários episódios e cada capítulo de *L'età del Ferro* e *La lotta dell'Uomo per la Sopravvivenza*, que ele próprio

Lotta (I.a)	ca. 7000 a.C.	Neolítico (Idade da pedra) Nascimento da sociedade matriarcal	Lotta (VII)	séc. XV	Fabricação de velas Trabalho do cobre e do ferro As fábricas de papel de Mangonza (Mainz, Alemanha, 1447) Gutenberg (1455) Cristóvão Colombo (1485-1492)
Lotta (II)	ca. 2600-2500	Egipto. IV Dinastia Construção das pirâmides	Ferro (II a)	séc. XVI	Fabricação de armas e de armaduras Encontro entre o matemático Niccolò Tartaglia e o Duque de Urbino
Lotta (Ib)	ca. 2100	Idade do bronze. Chegada dos helénicos ao Mediterrâneo. Passagem para uma sociedade patriarcal		séc. XVII	Arcabuzes. Uso de sal nitro para a pólvora
Lotta (III a)	ca. 1500-1300	Egipto. Dinastia do período de Tebas	Lotta (VIII)	séc. XVI e XVII	Os alquimistas A medicina: Paracelso (ca. 1527) e Rabelais (ca. 1534) Galileu (ca. 1609-10) Apologistas das novas teorias anatómicas de William Harvey (ca. 1651)
Messia (prólogo)	1150-1050	Chegada de Samuel a Canaã. Eleição do Rei Saúl	<i>Comenius</i> (anos 70)	séc. XVII	
Ferro (I a)	séc. VIII-VII	Os Etruscos	Cartesius	1613-1641	França, Holanda
Socrate	404-399	Atenas: processo e morte	Pascal	1639-1662	Rouen, Paris
Lotta (III b)	ca. 370	Grécia, a medicina de Hipócrates	<i>Pulcinella</i> (ca. 1962/1974)	1647-1697	Michelangelo Fracanzani: Nápoles, Roma, viagem de Roma a França, Lion e Paris
Ferro (I b)	séc. III	Conquista romana da Etrúria. Cipião, o Africano, e a batalha de Zama (202, de <i>Scipione l' Africano</i> de Gallone, 1937)	Louis XIV	1661-1682	Paris, Versailles
Lotta (III c)	ca. 20 a.C.-14 d.C	Roma Augusta. O persistir de rituais e Mitos antigos	Ferro (II b)	1742 séc. XVIII	O relojoeiro inglês Benjamin Huntsman descobre um novo tipo de aço Outras utilizações do metal na medicina e na guerra
Messia	1-33 d.C.	Nascimento e morte de Jesus	Lotta (IX a)	séc. XVIII	Os progressos na química (Lavoisier) e da Electricidade (demonstração do abade Mollet nos salões parisienses) Experiências de Benjamin Franklin Experiências de James Watt com a máquina a vapor Experiências eléctricas de Luigi Galvani em rãs
<i>Caligola</i> (ca. 1970)	31-41	Roma	<i>Diderot</i> (ca. 1972)	1751-1772	L'Encyclopédie
Lotta (III d)	30-40	Jerusalém	<i>Rivoluzione Americana</i> (ca. 1970)	1775-1787	Thomas Jefferson e George Washington
Atti (I-V)	31-60	Pedro e Paulo: Palestina, Síria, Psídia (actual Turquia), Grécia, Roma	Lotta (IX b)	1800	Demonstração eléctrica de Alexandre Volta
Agostino	395-413	Hipona, Calama, Cartago na Numídia (actual Aléria)	Ferro (II c)	séc. XVIII-XIX	Fabricação de espadas Batalha de Austerlitz (1805, <i>Austerlitz</i> de Ganze, 1960)
Lotta (III e)	ca. 410	Roma durante a ocupação bárbara	<i>Niépce e Daguerre</i> 1822-1839 (ca. 1972)		A fotografia
Lotta (IV a)	ca. 500 ca. 529 751 ca. 786	Posteriores invasões bárbaras de Itália Obra dos monges Beneditinos Os árabes inventam o papel O mundo árabe no tempo de Harun al-Rashid	Vanina Vanini	1823-24	Roma e os estados pontífices
Lotta (V)	Séc. XI	A primeira cruzada (1096) O movimento dos trovadores	<i>Lavorare per l'umanità</i> (1976)	1835-1848	Karl Marx e Friedrich Engels
Lotta (VI)	Séc. XI-XII	Utilização dos moinhos de água A terceira cruzada Fundação da Universidade de Bolonha	Lotta (IX)	1829 1845 1857	A locomotiva de George Stephenson Primeiras utilizações do telégrafo Experiências de Louis Pasteur
Francesco	1210-1218	Itália (Umbria)	Viva Italia	1860	Giuseppe Garibaldi e a proeza dos "camisas vermelhas"
<i>Catarina de Siena</i> (anos 60)	Séc XIV		Lotta (IX d)	1895	O telégrafo sem fio de Guilherme Marconi
Ferro (I c)	Séc XIV	Invenção da pólvora (ca. 1380)	Ferro (II d)	finais séc. XIX inícios séc. XX	Os rápidos progressos das telecomunicações (repertório)
Cosimo (I)	1429-1433	Cosimo I de Medicis (o Velho): Florença, Londres e Veneza			
Giovanna	1431	Rouen: processo e morte de Joana D'Arc			
Cosimo (II)	1434-35	Cosimo e Leon Battista Alberti: Veneza e Florença			
Cosimo (III)	1435-1471	Cosimo e Alberti: Florença, Rimini, Roma			
Ferro (I d)	1471	Alberti: Florença			
Lotta (IV b)	séc. XV	O monge Basílio Valentino experimenta, com insucesso, os poderes do antimónio. ⁶			

define como a “espinha dorsal» do projecto, evidenciando graficamente os pontos nos quais os outros filmes se inserem. Excluí os filmes ambientados no nosso século, que poderiam também ser vistos *a posteriori* como parte do projecto enciclopédico, onde se cruzam uma perspectiva histórica (em particular sobre a II Guerra Mundial) e geográfica (de Itália, à Europa e à Índia) não só sobre os “sentimentos” ou a “moral” (neste sentido alguns títulos são emblemáticos: *Desiderio, L'amore, L'invidia, Dov'è la Libertà...?, La Paura, Anima Nera, Illibatezza*).

O III, IV e V episódio de *L'Età del Ferro* e o X, XI e XII de *La Lotta* abrangem o século XX (no XI em parte também a pintura do século XIX); estes são à base de material do repertório (excepto o IV e início do V de *L'età del ferro*, que narram o episódio de um operário de uma fábrica de aço da ILVA, em Piombino, que se esforçou para salvar as máquinas das requisições alemãs e para recuperá-las logo após a guerra).

Outros projectos dos quais existem materiais de encenação, e que podem ser considerados como sendo “espinha dorsal” de modo a abranger diversos períodos históricos, são o já citado *La straordinaria storia della nostra alimentazione*, prevista em duas partes: da pré-história até ao século XIX e «Oggi e domani»; *Islam* (ca. 1973), de Maomé (séc. VII) até aos nossos dias; *La civiltà dei conquistadores* (ca.1970), ambientado nas Américas de 1498 a 1826; *La rivoluzione industriale* (ca. 1965), em três partes (12 horas): do séc. XVIII a 1859, de 1860 a 1939, de 1940 até ao presente; *Scienza* (ca. 1970; 10 horas), que diz especialmente respeito ao estado actual das várias disciplinas e às perspectivas futuras. Diversas horas de material (vistorias, notas, filmagens documentais) foram rodadas para *Alimentazione* e para *Scienza*.

Uma nova linguagem

No abandono, ou até mesmo na recusa, do cinema de ficção – ainda muito vinculado aos processos de fascinação e de ilusão próprios da sala escura e também aos imperativos dos produtores – a favor de um cinema televisivo e didáctico, Rossellini aventura-se à procura não só de novos conteúdos, mas também de novos meios de expressão, que esboça entre 1957 e 1962 e que conclui no período televisivo.

Em *Viva L' Italia*, que é o filme mais didáctico deste período intermédio, pode-se ainda perceber o gosto pela realidade ao vivo, pela crónica de um acontecimento bélico, que o torna quase num *Paisà* despojado. Desde *L'Età del Ferro* estes resíduos de um realismo imediato, esta possibilidade do espectador se identificar com os eventos narrados, desaparecem ou sobrevivem episodicamente. O realismo dos factos (que, aliás, gerou muitos equívocos, sobretudo em Itália, na interpretação “neo-realista” de Rossellini) deixa o lugar a um realismo de documentos, ou seja a uma autenticidade das fontes históricas em que Rossellini se baseia, ou pretende basear-se, para a reconstrução dos acontecimentos representados. O espectador não se



Dov'è la Libertà...?, 1952-1954

encontra perante uma realidade verosímil como perante uma janela sobre o mundo (caso isto fosse verdade nos seus filmes precedentes), mas de um modo muito mais imediato, perante um ecrã ou um televisor no qual, por assim dizer, exhibe-se a moldura, e dentro desta moldura imagem e sons mostram-se em toda a sua artificialidade, desprovidos de consistência, exaltados pelo seu poder de abstracção. Pode-se afirmar com maior razão para os filmes televisivos, o que Godard tinha dito para *Índia*: “L’image n’est que le complément de l’idée qui la provoque”.

Rossellini chega a estes resultados pondo a nu a própria linguagem de tudo o que ainda havia de tipicamente cinematográfico. Entregando a realização de *L’Età del Ferro* e de *La lotta* ao seu filho Renzo, não delega a criatividade nem renuncia a todas as tentações de criatividade, a todas as pretensões artísticas. A sua “arte” é a do optimismo artesanal, que conhece na perfeição os instrumentos do próprio ofício e sabe como usá-los no modo mais económico (também no sentido financeiro) e mais eficaz. Quem lhe censurar o “desalinhamento” dos filmes televisivos, mas também dos precedentes, não se deu conta não só do grande conhecimento técnico de Rossellini mas também da sua constante tensão em poupar, e resolvendo assim, a seu favor, a contradição do cinema em quanto meio de expressão e meio industrial. Fazer com que um filme custe menos, graças ao uso de técnica inteligente, significa conquistar para si a possibilidade de exprimir-se livremente. O facto de o seu projecto de enciclopédia histórica comportar inevitavelmente custos adicionais em relação aos filmes precedentes (guarda-roupa, decoração, cenografia, mas também durações mais longas que os canónicos 90 minutos) estimula-o ao aperfeiçoamento ou à invenção de novos procedimentos técnicos, entre os quais, e em particular, os do zoom e da ilusão óptica. Mas também as filmagens em plano-sequência, o uso de actores pouco conhecidos ou amadores, que são incapazes de memorizar os longos textos e que podem lê-los nos telepontos fora de campo, o facto de filmar não mais que 2 ou 3 *takes* para cada plano, a habilidosa transformação de ambientes reais em lugares históricos credíveis, tudo isto faz parte da bagagem técnico-económica de Rossellini, e identifica-se ao mesmo tempo, e de modo inseparável, com a forma da sua expressão.

«Mostrar e não demonstrar»: foi assim que Rossellini definiu várias vezes o que pretendia obter do seu cinema didáctico. «Demonstrar» para ele significa enfatizar o que se quer dizer e por isso enganar o espectador, iludindo-o, servindo-se de todos os instrumentos que o cinema criou no decorrer da sua própria história, e que já se tornaram a linguagem “normal” da ficção. Rossellini quer limitar-se a «mostrar» porque acredita que só assim a imagem pode exprimir a verdade, ou, melhor dizendo, a *ideia* de verdade. Esta concepção de um cinema “*mostrativo*” tem curiosas analogias com as teorias elaboradas por Noël Burch e por outros sobre o cinema das origens. Talvez até mesmo porque a televisão é um meio ainda jovem (as transmissões em Itália começaram em Janeiro de 1954), Rossellini encara-a como se a televisão não tivesse às suas costas toda a história do cinema, e ainda menos uma própria especificidade linguística (o “directo”, por exemplo). Realizando os próprios filmes para a televisão, Rossellini pensa dirigir-se a um público cujo olhar não se encontra ainda contaminado pelos “estetismos” do cinema, ou que pelo menos mantém em frente ao televisor um distanciamento que lhe permite aceitar com

naturalidade a procura de simplicidade, e de essencialidade linguística, e digamos até o “primitivismo” que ele persegue. Como no caso do cinema das origens, também o cinema didáctico de Rossellini redescobre os valores e os poderes de uma concepção “teatral”, pré-cinematográfica (ou pelo menos precedente ao Modo de Representação Institucional, usando a definição de Burch), da linguagem audiovisual. A renúncia de uma dramaturgia baseada na *suspense* no sentido lato, a ausência de verdadeiras acções, a redução ao mínimo das relações de causa-efeito entre as diversas cenas, a favor de uma sucessão de “quadros” tendencialmente autónomos, se não mesmo auto-suficientes, reforça esta ideia de um cinema “expositivo”, “apresentativo” e “teatral”.

A representação

Há outros elementos que contribuem a este regresso às origens da linguagem rosselliniana. Já mencionei o uso dos pontos para ajudar a memória dos actores (além disso, salvo no caso de *La Prise de Pouvoir*, são sempre dobrados). É um recurso típico quer no teatro (o ponto) quer na televisão (usa-se regularmente com os *pivots* dos telejornais). Rossellini utiliza-o não só por motivos práticos, mas também para impedir aos actores de “representarem”, ou seja de se identificarem com o seu papel, de serem naturais e verosímeis. De facto, muitas vezes os actores lêem as suas deixas fora de campo, ou em folhas deixadas habilmente em campo, não podem olhar nos olhos dos próprios interlocutores, e disso resulta a fixação, quase como um manequim, que ele impõe perante a máquina de filmar. Eles realmente não representam, mas “citam”, lêem, falam como um livro impresso, não são vozes individualizadas, mas “porta-vozes”, não nos iludem ao encarnar Luís XIV, Pascal ou Descartes, mas “estão a fazer de” estas personagens, como se exibissem constantemente um cartaz com o seu nome escrito. Eles mostram-se para comunicar informações ao espectador mediante monólogos ou diálogos não naturais nos quais os interlocutores mal dizem uma deixa, já que a sua verdadeira função é a de substituição do espectador.

Outro procedimento “teatral” típico de Rossellini é o dos “*apartes*”, ou seja das cenas em que algumas personagens secundárias introduzem ou comentam a cena principal, com uma função análoga à da voz *off* dos tradicionais documentários televisivos. Exemplar, apesar de anómalo pela sua longa duração, é o início de *Atti degli Apostoli*, ou os mais breves de *Agostino d’Ippona* e de *L’Età di Cosimo de’ Medici*. Em teatro, e em situações do género, dirigimo-nos directamente ao espectador; nos filmes de Rossellini as personagens dialogam entre eles mas com a clara intenção de fornecer sucintamente informações ao espectador. O olhar deles é camuflado pela máquina de filmar.

Esta descarnação do actor, este processo de abstracção que o relega à função “mostrativa” de comunicador de informações, sem emoções, é



aperfeiçoada na dobragem, que o retira à própria voz natural e o desindividualiza definitivamente.

Acontece às vezes, mas muito menos do que possam fazer pensar os rápidos métodos de filmagem de Rossellini, que saltem à vista “erros” na representação dos figurantes ou até mesmo alguns dos actores principais.

Nunca olho para os *rushes* porque recuso-me a ser perfeito, a limar as asperezas. A imperfeição e o acaso são partes vitais da formação da História e negligenciando-as aumentamos a nossa alienação, a nossa incapacidade de penetrar dentro das coisas. E também por isto que uso actores amadores. Muitos deles estão demasiado aterrorizados em frente da máquina de filmar, por isso dão-me o que quero: não a criação de um *papel* mas a recriação de uma personagem histórica, com todas as excrescências e traquezas (citado em John Hughes, *In search of the “essential image”*. “The Village Voice” 10 Maio de 1973)

«Imperfeição e acaso» são aqui os do *set*, não os da realidade representada, como pelo contrário acontece em *Paisa* ou em *Viva l’Italia*, ou no *direct cinema*. Em última análise, também isto favorece a impossibilidade de o espectador se identificar: ele só pode “ver a distância” (é o significado etimológico de “televisão”), algo evidentemente artificial, encenado, “falso”

Menos justificáveis aparecem porém os momentos, também esses raros, nos quais alguns actores se abandonam numa representação “expressiva”. É o caso, por exemplo, de Anne Caprice, que imita Anna Magnani no papel de Santippe em *Socrate* (e no da bruxa em *Blaise Pascal*). Poder-se-a talvez dizer que assim ela opoem-se ao sobrio Sócrates («Santippe representa o demónio», declarou sibiliname-nte Rossellini numa velha entrevista de 1952); mas parece-me indubitável que eventuais soluções expressivas pertençam aos preciosismos estéticos que agora Rossellini recusa. Pelo contrário, é muito mais interessante como ele inverte o seu favor, reprimindo as suas pretensões representativas de certos actores, que acaba por evidenciar uma certa antipatia da personagem. É o caso de Hugo Cardea, no papel de Descartes, um pouco como foi o de George Sanders em *Journey to Italy*. Pode-se pensar que Rossellini não se interessa

pela representação. Não é verdade. Basta pensar no inquirido sobre o dilema verdadeiro-falso próprio do actor, feito com dois “monstros sagrados”: Anna Magnani e Vittorio De Sica, que são *Una Voce Umana* e *Il Generale Della Rovere*. Pelo contrário, é verdade que o que interessa Rossellini geralmente não é a performance do actor mas o “estar no mundo” da pessoa humana ou ao contrário, numa época televisiva, uma representação opaca, obtusa diria talvez Barthes.

A Mise en Scène

O enquadramento “didáctico” de Rossellini é, tendencialmente, um enquadramento frontal, à altura do olhar, que filma as personagens em corpo inteiro. Os elementos bidimensionais prevalecem sobre os tridimensionais. Geralmente um ou dois actores estão em cena como de frente para o público, mesmo não olhando para ele, e o ambiente está atrás deles como um pano de fundo. Também neste caso emerge a relação com o cinema das origens. O fora de campo está ausente. A superfície do enquadramento absorve o interesse da máquina de filmar e do espectador. Jogos de perspectiva e de profundidade de campo têm um papel insuficiente. Pode-se dizer que o modelo de Rossellini é a pintura medieval, não a de Masaccio e dos inventores da perspectiva. A “geometria” que lhe interessa não é a técnica ilusionista da representação visível, mas a ordem a ser imposta ao caos do mundo representável.

Os movimentos da câmara servem para seguir as personagens nas suas deslocações ou, nalguns casos, para garantir a continuidade do plano-sequência. São movimentos “invisíveis”, ainda que por vezes refinados. Os *travellings* que andam para a frente e para trás na cena do jantar de *La Prise de Pouvoir* (aliás realizado por Renzo), são uma rara excepção, ainda que contribuam a decompor o carácter cerimonial deste filme sobre o espectáculo do poder. Diferente é o uso do zoom. Como se sabe, Rossellini inventou um aparelho para poder comandar à distância, sem ter de olhar para a máquina (como demonstração do seu domínio das técnicas cinematográficas). O zoom, que a maioria das vezes, como as panorâmicas e os *Travellings*, serve para seguir as deslocações dos actores ou para arranjar com movimentos mínimos o campo de enquadramento, é utilizado raramente, mas de um modo muito expressivo, como movimento para trás e para a frente, quase como se o olho seleccionasse uma parte do campo, geralmente um primeiro plano, ou o absorvesse no total inicial, para uma momentânea ascensão de interesse. O efeito é muito diferente do de um *dolly* para trás e para a frente, seja porque o movimento óptico não contradiz a bidimensionalidade tendencial da imagem, enquanto que o *dolly* acentua, geralmente, a tridimensionalidade, seja porque esse movimento é quase como um prolongamento natural da atenção do espectador.

A tendência de filmar em plano-sequência, ou, todavia, de segmentar o menos possível cada cena, é uma constante em Rossellini, que se torna sistemática nos filmes televisivos. O uso do zoom, insinuado em *Il Generale Della Rovere* e explícito em *Era notte a Roma*, não é só um modo para facilitar tecnicamente a realização de enquadramentos longos, mas representa também um novo modo de ver. No



Germania Anno Zero, 1947



Luigi Cosimo de Medici, 1972-1973

passado o campo/contra-campo e particularmente a alternância de enquadramentos subjectivos e objectivos, evidenciava em Rossellini uma oposição, um conflito, uma “ferida” no olho. A realidade era uma realidade em actuação, capturada no seu fazer-se e na sua globalidade, na sua duração, à espera de um acontecimento que a transformasse, ou seja segmentada para incidir sobre os pontos de conflito. O Rossellini televisivo tem uma relação muito mais harmónica com o que vê: o olho do zoom desloca-se harmoniosamente ou penetra com interesse positivo numa representação idealmente unitária. A duração dos enquadramentos não causa uma tensão, nem exhibe uma performance técnica, mas transmite uma respiração calma. Já aconteceu tudo, assistimos a uma réplica, a uma representação na qual o tempo real se encontra suspenso. Limitando-se a mostrar, Rossellini convida-nos a ter um olhar distante, contemplativo e meditativo.

O carácter sistemático do plano-sequência não é obsessivo. Os cortes numa continuidade espácio-temporal podem ser resultado de uma mudança de ambiente ou da necessidade de inserir um pormenor necessário para clarificar a exposição. Os ditos “planos de escuta”, se às vezes dão a ideia de servir para tapar uma imperfeição ou para montar dois *takes* diferentes do mesmo enquadramento, normalmente assinalam – pelo menos parece-me – um contraste; e então ampliam-se numa alternância de campos, mas que nunca assume a clareza opositora dos filmes precedentes de Rossellini. O contraste está pois sempre no interior de uma dialéctica de pontos de vista, e torna-se menos violento devido à distância histórica.

O espaço representado é um espaço homogéneo, que pode ser capturado por inteiro pela máquina de filmar. A intervenção da montagem segue princípios quase elementares, mantendo também neste caso um eco do cinema das origens. O mesmo mecanismo de oposição, que distribui alternadamente campos separados a duas personagens que exprimem opiniões diferentes, parece-me uma figura retórica do cinema mudo, que o cinema sonoro, mais tarde, reduziu a cliché, mas que ganha em Rossellini um valor expressivo próprio porque usado com discrição.

Cenografias, decoração e guarda-roupa vivem neste espaço sem que se notem. Não se infringe a verosimilhança, mas, seja com for, é o oposto das reconstruções obsessivas à Visconti. Só quando se trata de objectos e máquinas que servem directamente para o objectivo didáctico de Rossellini é que a reconstrução se torna impecável e a sua presença carregada de solidez. Penso nas armaduras de *L'Età del Ferro* e de *La Lotta*, no guarda-roupa de *La Prise de Pouvoir*, nos instrumentos de trabalho quotidiano de *Atti* e sobretudo em muitas outras, extraordinárias máquinas de *A Luta*, de *Blaise Pascal*, de *L'Età di Cosimo de' Medici*. Num cinema pobre em acções, no sentido tradicional, são estas acções de trabalho quotidiano que fascinam o realizador: o momento em que o concreto intervém a aquecer a abstracção dominante.

Rossellini tende a filmar tudo o real: é o que lhe chega para garantir uma verosimilhança sem por isso deixar-se seduzir pelo fascínio dos lugares antigos. São poucas as vezes que filma em estúdio, mas quando o faz denota, a meu ver, uma impaciência que se reflecte naquilo que filma. Muitas cenas de *Socrate* e todas as cenas com os dois Herodes no *Il Messia*, estão entre as suas coisas menos conseguidas, talvez os únicos casos em que não consegue desfrutar a seu favor certos limites produtivos.

É diferente o caso do “truque do espelho”, uma variante por ele elaborada, por um truque usado desde os tempos do cinema mudo, mas adaptado para poder executar de um modo muito simples movimentos da câmara e de zoom sem que a parte real e a reflectida, e pintada, da cenografia, saiam do registo. Rossellini já tinha experimentado este tipo de truque em *Giovanna d'Arco al Rogo*. Há já uma primeira alteração em *Vanina Vanini* e depois, na forma definitiva, o “truque do espelho” é utilizado nos filmes televisivos: especialmente em alguns enquadramentos de *La prise de pouvoir*, de *La Lotta*, de *Atti*, de *Socrate*, de *Agostino d'Ippona* e de *L'Età di Cosimo de' Medici*. É um truque “que se vê”, mas que exactamente por isso contribui para o efeito de *disbelief* que prevalece no cinema histórico de Rossellini. Não é a ilusão da realidade que o interessa, mas sim a ideia que está por trás da realidade.

O som

À excepção de *La Prise de Pouvoir*, filmado em França, todos os filmes televisivos de Rossellini são dobrados, quase sempre por vozes diferentes das dos intérpretes. Esta é uma prática normal em Itália, pelo menos desde o pós-guerra aos anos '70 (é um mérito de Rossellini ter filmado em directo parte de *Paisà* e da versão integral em inglês de *Stromboli*, das versões alemãs de *Germania Anno Zero* e de *Angst, Una Voce Umana* e *Giovanna d' Arco al Rogo*). Já referi que a dobragem contribui a tornar as personagens em “porta-vozes” e não em indivíduos. A abstracção é acentuada também pela redução ao mínimo dos ruídos de ambiente. Estamos como dentro de aquários.

O uso da música é radicalmente distinto do dos filmes de cinema. Mario Nascimbene sucede ao irmão Renzo, (com a excepção de *L'Età di Cosimo de' Medici*, onde Manuel De Sica parece não se afastar da linha traçada pelo seu predecessor). Renzo Rossellini compõe uma música em contraste, direi mesmo em contraponto, com as imagens. À sobriedade visual opõe uma ênfase musical. O que



Giovanna d'Arco al Rogo, 1954-1955

as imagens sugerem encontra na música a própria exibição. Não acredito que Rossellini desse carta branca ao irmão sem que se apercebesse que este contraste era uma maneira de relacionar a própria modernidade com modelos clássicos, de reencontrar no cliché o arquétipo. Em última análise, a música de Renzo serve para sugerir que o estilo novo de Roberto é um modo de «pôr no lugar», diria Straub, «coisas muito antigas mas esquecidas». No momento em que, com os filmes televisivos, Rossellini se afasta da modernidade para se identificar com o classicismo, com a ideia de homem total cujos modelos são para ele a Grécia de Sócrates e o Renascimento de Alberti, a música pode até ser “moderna”, e funcionar uma vez mais como contraponto das imagens. A música de Nascimbene é reduzida ao essencial, não comenta a acção, tende a confundir-se com uma sonoridade evocativa quase imperceptível, de origem electrónica, sem “motivos”. Em *Atti*, introduz uma flauta e a voz de Sonali, a mulher indiana de Rossellini. É um modo para sublinhar com discrição o calor deste filme, o menos “frio” dos televisivos, e para retirá-lo um pouco do contexto histórico – judaico, grego, romano – e abri-lo a uma dimensão mais universal.

Tipologias narrativas

É o próprio Rossellini que distingue *L'Età del Ferro* e *La Lotta dell'Uomo per la Sopravvivenza* dos outros filmes da sua enciclopédia histórica, e não somente porque deu a realização ao filho Renzo. Define-os como “espinha dorsal” porque abrangem sinteticamente um amplo período de tempo e porque neles pode inserir os filmes (ou os projectos) nos quais analisa momentos específicos (como tentei evidenciar no prospecto cronológico). Estas duas obras diferenciam-se das outras especialmente pelas suas modalidades narrativas. Em ambas Rossellini aparece como pessoa, no início e às vezes também no decorrer do episódio, para introduzir, em termos gerais, o que se segue. Dá depois o seu lugar a uma voz *off* que fornece informações mais circunstanciais sobre alguns episódios narrados, mas não sobre todos. Esta voz reduz-se ao mínimo essencial, salvo quando os episódios são a base de material de repertório. A decomposição episódica não segue um único modelo: há episódios que se desgastam praticamente numa sequência e episódios com uma maior abertura narrativa. Entre estes recordemos *L'età del ferro*, o capítulo etrusco (I episódio) e o do operário da ILVA, que é quase, por si só, um filme (IV e início V episódio); em *La Lotta* os episódios sobre os homens primitivos (I episódio), sobre os egípcios (II e início do III episódio), sobre os monges (IV episódio) e sobre Colombo (VII episódio).¹

Em ambas as séries esta alternância de episódios de duração diferente dá flexibilidade ao discurso didáctico. Tem-se a mesma sensação de um conto oral devido ao tom antiacadémico, com as suas pausas, as rápidas sínteses e os momentos de aprofundamento. Até parece que Rossellini põe à disposição do espectador o seu caderno de notas incitando-o a desenvolvê-

las por si mesmo. O facto de que nem tudo seja ficção, mas que existam também momentos reconstruídos através de imagens de arquivo (documentários, cinejornais, filmes industriais, filmes sobre a arte e também breves excertos de filmes de ficção dele e de outros usados como se fossem documentos) faz com que estas séries se tornem livres dos modelos de tipo escolar. Uma vez que a cronologia está garantida, deslocamo-nos no seu interior com um desembaraço salutar, deixando o espectador à vontade com uma respiração narrativa distendida.

A escolha dos episódios a ser narrados é muitas vezes surpreendente. Parece que Rossellini privilegia propositadamente, mesmo na presença de personagens famosas, momentos aparentemente secundários mas reveladores. Penso, em *L'Età del Ferro*, no uso da urina para temperar o aço e para trabalhar o salitre. Em *La Lotta* assistimos as tentativas de Colombo para convencer os seus financiadores da consistência do seu próprio projecto, mas não do seu êxito; Rabelais aparece como médico, não como escritor; Volta mostra o funcionamento da pilha, inventada por si, a um curioso guarda-fiscal que encontrou por acaso, em vez dos colegas. É surpreendente também o modo como se fala da Roma Augusta através de episódios obscuros que revelam a continuidade de ritos e mitos ancestrais, sem dedicar qualquer tipo de atenção ao desenvolvimento cultural deste período (de resto também nos outros onde aparece Roma antiga – *Atti* e *Agostino*, e também o projecto *Caligola* – é especialmente retratada como uma civilização decadente, um lugar de barbárie).

Ao reconstruir o projecto da enciclopédia não se deve tomar só em consideração o vazio das séries preenchidas pelos vários filmes (ou projectos) mas também das notas e filme para filme: a referência a Jerusalém em *La Lotta* (onde se utilizam alguns enquadramentos de *Atti*) insere-se entre *Il Messia* e *Atti*; os monges beneditinos são uma continuação dos de *Francesco il Giullare de Dio*; os monólogos de Alberti em *L'Età el Ferro* são os mesmos dos do III episódio de *L'Età di Cosimo*; fala-se de Joana d'Arc no início de *L'Età di Cosimo* e de Galileu no início de *Cartesius*; Descartes já tinha aparecido em *Blaise Pascal*, e nos dois filmes regressa a personagem do pai Mersenne; Pulcinella vai à corte de Luís XIV; Niépce e Daguerre são mencionados no XI episódio de *La Lotta*. Os outros filmes podem ser subdivididos em duas tipologias narrativas: os “retratos de personagens” (*La Prise de Pouvoir*, *Socrate*, *Blaise Pascal*, *Agostino*, *Cartesius*, *Il Messia*) e os “retratos de época” (*Atti* e *L'Età di Cosimo*). Estes dois últimos são diferentes dos outros não só pela duração (340' e 246') e pela divisão de episódios (5 e 3) mas porque exploram com muito mais extensão a época na qual os protagonistas se encontram envolvidos. Ambos têm duas personagens principais – Pedro e Paulo; Cosimo I De' Medicis (Cosimo o Velho) e Leon Battisti Alberti – que, por assim dizer, revezam-se como protagonistas, cruzando-se nos episódios intermédios. Os dois filmes são, por outros aspectos, diferentes um do outro, como duas faces da mesma moeda: *Atti* é um filme de movimento e de disseminação de uma ideia, através de um percurso de procura religiosa e espiritual num contexto político conflituoso (judaico, grego, romano); *L'Età di Cosimo* é um filme mais estático, que grava a afirmação, quase incontestável, de uma nova ideia política e artística. Em *Atti* há um domínio do diálogo; em *L'Età di Cosimo* o monólogo.

Os “retratos de personagens” não são propriamente filmes biográficos: mais que o percurso de uma vida, seguem o de uma ideia. É significativo neste sentido que sejam escassos ou inexistentes os sinais de envelhecimento dos protagonistas. À excepção de Sócrates e em parte de Cosimo, cujas vicissitudes se esgotam em poucos anos, para as outras personagens o percurso biográfico vai dos 20 aos 30 anos sensivelmente. Mas mesmo se aqui e ali há sinais cronológicos (que me ajudaram a colocar datas no esquema que propus) a impressão que nos dá é a de uma imobilidade do tempo e, com excepção de *Atti* e de *Il Messia*, também do espaço. Não faz, então, muito sentido censurar Rossellini por não nos ter contado este ou aquele episódio do período por ele examinado. A fidelidade aos documentos que ele reclama, é entendida como fidelidade a uma sua interpretação pessoal da ideia dominante de um pensamento filosófico ou de um período histórico. O que lhe interessa do passado não é o que realmente aconteceu mas, uma nova proposta de uma ideia que possa servir-nos hoje e orientar-nos novamente. Como para Croce, a história só pode ser «história contemporânea».

Em direcção a um cinema ensaístico

«Havia *The River* (Renoir, 1951), primeiro poema didáctico; agora há *Viaggio in Italia* que, com uma clareza perfeita, oferece finalmente ao cinema, até agora restringido ao conto, a possibilidade do ensaio», diz Jacques Rivette na *Lettre sur Rossellini* («Cahiers du Cinéma», 46, Abril de 1955). É uma afirmação muito profunda referida a um filme de ficção, que pode abranger, ainda mais logicamente, não só *Índia* e *J'ai fait un beau voyage*, *L'Età del Ferro* e *La Lotta*, onde se entrelaçam ficção e documentário, mas também toda a produção televisiva, que é de ficção mas que, além das intenções didácticas, é formalmente concebida como transposição de ilusão ficcional para favorecer o ajuste audiovisual de uma ideia abstracta.

Uma concepção moderna de cinema ensaístico também não deve confundir-se com o documentário tradicional, embora seja fora da ficção que habitualmente encontra os seus modelos. Um cinema ensaístico-conceitual é o de Vertov, de Hurwitz, de Jannings, de Marker, de Debord, de Godard, cineastas preocupados em ultrapassar os limites entre ficção e documentário. Rossellini não faz parte duma tradição deste tipo, contudo pode ser útil fazer comparações com estas e com outras propostas de cinema, que ponham em crise a noção dominante quer da ficção como do documentário. Penso sobretudo em Griffith, Marker, Godard e Straub mas também, talvez por motivos menos evidentes, em Guitry e Warhol (para não falar das formas específicas de enciclopédia que são as produções de séries classificáveis hoje sobre a forma de catálogo: penso então nos “catálogos de vistas” dos Lumière ou de Albert Kahn e nos “catálogos de truques” de Méliès ou de Segundo de Chomón).

É certo que nem Godard nem Warhol fizeram filmes históricos, e Marker fê-lo – mas com espírito rosselliniano – só na série televisiva *L'héritage de la chouette* (1989); o rigor formal de Godard e Straub parece o oposto das simplificações de Rossellini; o problema dos actores é abordado por Griffith e por Guitry de um modo

radicalmente diferente do dele. Mas há algumas semelhanças com Rossellini no “primitivismo” de Straub e de Warhol, mais que o primeiro Griffith, ou na “bidimensionalidade” teatral de Guitry, para não falar do desembaraço didáctico de filmes como *Les perles de la couronne* (1937) e *Remontons les Champs-Élysées* (1938); há qualquer coisa de Griffith até mesmo na intenção pedagógica, e qualquer coisa de Marker e do último Godard na vontade de retirar o cinema à ficção e de o associar, nomeadamente através da televisão, ao ensaio (e se Rossellini fosse vivo, teria ficado entusiasmado, tal como Marker, com as possibilidades do DVD). O cinema televisivo de Rossellini não tem aspectos de modernidade, contudo creio que com a sua ideia de uma enciclopédia histórica que vai mais além da tradição narrativa e documental do cinema ele «já partiu do ponto ao que os outros chegarão talvez daqui a vinte anos», como dizia Godard de *Índia*.⁶

Qualquer coisa sobre os filmes

No período cinematográfico da sua actividade, Rossellini, apesar de manter uma substancial coerência temática, variou as soluções estilísticas em quase todos os filmes: parte-se da estrutura romanesca de *Roma Città Aperta* ao “documentário” de *Paisà*, ao “microscópio” de *Una Voce Umana* ao destaque ascético de *Francesco*, do ensaio em forma de ficção de *Viaggio in Italia* ao “expressionismo” de *Angst*. Nos filmes televisivos, pelo contrário, a coerência do projecto enciclopédico reflecte-se também numa coerência de estilo, quase como se os vários filmes não fossem nada mais que momentos de uma obra única. Isso não significa que o método que procurei evidenciar não sofra de obra em obra matizes, excepções e desvios, e que sobretudo não se possa perceber um progressivo aperfeiçoamento deste método, cujos pontos de chegada podem ser individuados, segundo as várias tipologias narrativas, em *La Lotta*, em *L'Età di Cosimo*, e em *Cartesius*.



Die Angst, 1954

L'Età del Ferro é neste sentido um filme experimental, onde Rossellini ensaia várias soluções que em parte se entrelaçam com experiências precedentes e em parte são desenvolvidas nas obras sucessivas. O longo episódio do operário da ILVA é como a última parte de uma trilogia de revisitação da segunda guerra mundial precedida por *Il Generale Della Rovere* e *Era Notte a Roma*, a cena do cavaleiro que vai fazer compras a uma loja de armaduras antecipa o guarda-roupa de *La Prise de Pouvoir*, a cena com Leon Battisti Alberti é um "ensaio" da cena do III episódio de *L'Età di Cosimo*; o uso de material de arquivo é aperfeiçoado nos últimos episódios de *La Lotta*. O fascínio desta obra está também na sua natureza de esboço, de sinopia preparatória dos sucessivos frescos.

La Lotta dell'Uomo per la sua Sopravvivenza – o menos conhecido dos pouco conhecidos filmes televisivos de Rossellini – tem já uma estrutura mais coerente e compacta, que infelizmente não terá modo de ser aperfeiçoada posteriormente. Permanece fascinante a alternância de cenas breves e de episódios mais compridos, a capacidade de síntese e de análise, o modo desembaraçado com que se deduzem ensinamentos exemplares de situações aparentemente marginais. Os episódios dos egípcios, dos monges beneditinos e de Colombo (apesar de grande parte ter sido filmada por Renzo) podem fazer parte de uma antologia ideal de Rossellini.

La Prise de Pouvoir par Louis XIV teve sucesso crítico, não só porque foi o único filme televisivo distribuído nos cinemas, mas também porque para visualizar a ideia de poder adopta uma solução tipicamente cinematográfica, e neste sentido tradicional: a da cerimónia, do ritual, ou seja da "*mise en scène*", do espectáculo; e porque, mais que nas obras sucessivas, pode ser facilmente assimilado para pesquisas, correntes na historiografia contemporânea (por exemplo na escola francesa dos «*Annales*»), na "vida quotidiana". A ausência ou a redução destes elementos nos filmes sucessivos explica em parte a reticência que caracterizou a abordagem crítica.

Atti degli Apostoli é a meu ver, juntamente com *L'Età di Cosimo* e com *Cartesius*, o melhor filme televisivo de Rossellini. É também o mais "quente", aquele em que nos apercebemos largamente de uma participação emotiva a que ele noutros renuncia. A respiração é ampla: parte-se de um centro, Jerusalém, e de uma comunidade de irmãos, os apóstolos; o cerco expande-se gradualmente, os apóstolos metem-se a caminho (como os frades no final de *Francesco*); o conflito entre judeus, gregos e romanos, inicialmente confinado à cidade, ecoa ao longo do percurso que leva os apóstolos e depois Paulo à Palestina, à Síria, a Psídia, a Atenas e a Roma, onde a última cena do filme começa com a mesma invocação da primeira cena («Jerusalém! Jerusalém!»): e o círculo fecha-se. Os *Atti* são o filme da totalidade harmoniosa. O itinerário da ideia abstracta é um caminho concreto onde as personagens são envolvidas pelo espaço circunvizinho; a comunidade masculina de irmãos aquecida pela presença muda e activa das mulheres, que é frequentemente evidenciada pelo zoom; o diálogo, mais que nos outros filmes, faz o contacto entre as pessoas e procura a transposição das diversidades.

Em relação ao texto do apóstolo Lucas, Rossellini toma a liberdade de sintetizar, ampliar, eliminar e inventar com uma felicidade de soluções ausente por exemplo em *Il Messia*, onde o texto evangélico parece muitas vezes intimidá-lo e detê-lo.

Socrate é contrariamente e na minha opinião, como *Agostino* e *Il Messia*, o filme menos conseguido deste período. Um motivo exterior pode ser a dificuldade produtiva (conflitos com a RAI, imposições da co-produção espanhola). Mas acho que um motivo mais profundo reside no facto de se tratar de um projecto sonhado por Rossellini ao longo de muitos anos (refere-o inclusive numa entrevista de 1952). Só que no momento efectivo da realização é já um Rossellini desmotivado. Especialmente na primeira parte, as cenas parecem filmadas à pressa, só para que forneçam um contexto à personagem, que pena para estabelecer um diálogo convincente quer com os discípulos quer com os antagonistas. Só no final, quando Sócrates se prepara para morrer, é que a respiração é mais extensa. E ainda assim ele é, com Alberti, a personagem histórica com que Rossellini mais facilmente se identifica, e certas fórmulas do pensamento socrático («Sei que nada sei», «À minha maneira, ou seja sem pesquisas formais, procuro somente a verdade», a maiêutica como arte de fazer nascer o pensamento nos outros sem o impôr) continuam a obcecá-lo até mesmo nos escritos desse período.

Blaise Pascal (do qual existe também uma edição dobrada em francês, mais convincente que a italiana) move-se de cena em cena com uma extraordinária fluidez. O método do plano-sequência, que neste filme começa a ser sistemático, parece transformá-lo num plano-sequência único e ideal, que dá ao pensamento do filósofo uma consistência para além das dúvidas momentâneas. Em relação à personagem, Rossellini sabe manter sempre a distância certa, conseguindo pôr em evidência o pensamento sem apagar o indivíduo.

Agostino d' Ippona é provavelmente um filme preparado com demasiada pressa. A estrutura narrativa itinerante parece associá-lo a *Atti* e a *Il Messia* (também em *Cartesio* se viaja, mas como se se voltasse sempre ao mesmo lugar); o progresso das cenas não corresponde porém a um progresso das ideias. Não se percebe bem qual é o centro de interesse de Rossellini. A sua atenção passa um pouco desordenadamente de S. Agostinho às personagens secundárias, do conflito entre cristãos e donatistas ao conflito entre cristãos fiéis à ideia de Roma e cristãos que proclamam a sua decadência. Ao lado de cenas belas mas isoladas (as termas, a estalagem, os encontros com Marcellino) há muitas outras nas quais o realizador parece desajeitado.

L'Età di Cosimo De' Medici – dividido em três episódios: *L'Esilio di Cosimo*, *Potere di Cosimo*, *Leon Battista Alberti: l'Umanesimo* – é um filme onde o plano-sequência se estabiliza em "quadro", onde as cenas se sucedem mantendo a sua autonomia. É significativo que aqui, como nas obras sucessivas, Rossellini renuncie às dissoluções (cruzadas, no fecho, na abertura) que nos filmes, precedentes, mas já com menos regularidade em *Agostino*, decompunham os blocos de sequência acentuando a fluidez. As personagens impõem-se como portadoras de ideias, sacrificando a sua individualidade (note-se o escasso papel da mulher de Cosimo ou do irmão de Alberti). O ideal de harmonia, o modelo de orientação no mundo contemporâneo que Rossellini persegue, e que nos *Atti* encontra a sua solução espiritual, neste filme assume a perfeição na sua forma laica.

Cartesius é o filme mais purificador e despojado do período, aquele em que Rossellini leva a extremas consequências o próprio método. Nada se intromete na exposição do pensamento do filósofo, nem mesmo a presença anómala de uma linda personagem feminina (Helena), introduzida talvez para equilibrar com o seu calor a frieza dominante de outras sequências. É aqui que Rossellini demonstra estilisticamente a importância fundamental da racionalidade depurada de todos os vestígios de irracional, sobre a qual insiste tanto em textos e entrevistas. O seu olhar controla com implacável rigor uma personagem que na realidade hesita em ascender à maturidade, inclinada a deixar-se levar pela preguiça, pelo sono e pelo sonho, que prefere pensar em vez de escrever, e que só aceita no final a idade adulta escrevendo e publicando, casando-se e tendo um filho.

Il Messia, depois deste filme “absoluto”, tenta um caminho diferente. Talvez porque o realiza para o cinema, Rossellini renuncia ao rigor dos planos-sequência e dos zooms harmoniosos a favor de um *découpage* mais despedaçado, como se se preocupasse em dar ao filme um ritmo mais rápido, assustado com a lentidão majestosa de *Cartesio*, que só nalguns momentos e na parte final é reencontrada. Sente-se a vontade um pouco externa de evitar o lugar comum, de dessacralizar, mesmo sem exagero, uma vicissitude que todos os espectadores conhecem de cor, de restituí-lo a uma matriz quotidiana, quase fazendo dele uma crónica (é sintomática neste sentido a ausência não tanto dos milagres, mas sim da *via Crucis*). O ritmo da fala, que nos filmes precedentes ocupa sem receio todo o tempo necessário, é aqui artificialmente acelerado, como se Rossellini receasse a retórica de discursos demasiado conhecidos e quisesse despachadamente livrar-se deles.

Neste ensaio⁹, ao propor algumas reflexões gerais, quer sobre o complexo projecto histórico-enciclopédico de Rossellini, quer sobre cada filme, tentei contribuir para retirar esta parte fundamental da sua actividade da sombra que injustamente a cobre. Espero que tais reflexões possam estimular pesquisas à *posteriori*, particularmente nos seguintes campos: a relação entre o projecto histórico de Rossellini e projectos análogos, recentes ou menos recentes, no cinema, na televisão ou noutras disciplinas; a validade desse projecto em relação com as teorias filosóficas, históricas e pedagógicas modernas; a função prática dos filmes de Rossellini com fins didácticos, fora dos circuitos cinematográficos e televisivos tradicionais; a ligação entre fontes históricas e documentais que estão na base dos filmes e do uso que delas fez Rossellini; análise pormenorizada do estilo e do conteúdo de cada filme; a relação de continuidade ou de ruptura dos filmes com a actividade precedente do autor.

1. Entre os livros que abrangem amplamente o período televisivo de Rossellini refiro: José-Luis Guarnier, *Roberto Rossellini*, Fundación Municipal de Cine-Mostra de València, 1996 (primeira edição limitada a de *Socrate*: Studio Vista, Londres, 1970); Pio Baldelli, *Roberto Rossellini*, Samonà e Savelli, Roma, 1972 (muito crítico); Sérgio Trasatti, *Rossellini e la televisione*, La Rassegna Editrice, Roma, 1978 (contém uma antologia de escritos e entrevistas); Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Oxford University Press, Nova-Iorque-Oxford, 1987; Gianni Rondolino, *Rossellini*, UTET, Turim, 1989; Ángel Quintana, *Roberto Rossellini*, Cátedra, Madrid, 1995; Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, Da Capo Press, Nova Iorque, 1998 (o melhor).

Entre os ensaios menciono: John Hughes, “Recent Rossellini”, *Film Comment*, Julho-Agosto 1974; Louis Norman, “Rossellini’s Case Histories for Moral Education”, *Film Quarterly*, Verão 1974; Michael Silverman, “Rossellini and Leon Battista Alberti: the Centring Power of Perspective”, *Yale Italian Studies*, 1, 1977; Nuccio Lodato, “Rossellini: cinepalinodia o telepalingenesi?”, *Cinema & Cinema*, 15 Abril-Junho 1978; Harry Lawton, “Rossellini’s Didactic Cinema”, *Sight & Sound*, Outono 1978; Virgílio Fantuzzi, sete ensaios reunidos no seu *Cinema sacro e profano*, *La Civiltà Cattolica*, Roma, 1983, pp. 11-103; Roger McNiven, “Rossellini’s Alberti: Architecture and the Prespective System Versus Invention of the

Cinema”, *Iris* n.º 12, Dezembro 1991 (o melhor); Nicole Brenez, “L’être humaine dans son intégrité” (1990), agora no seu *De la figure en général et du corps en particulier*, *L’invention figurative au cinéma*, de Boeck Université, Paris-Bruxelles, 1998, pp. 407-413; Raymond Bellour, *Le cinéma, au delà* (1989), agora no seu *L’entre-images 2. Mots, Images*, P.O.L., Paris, 1999, pp.103-112.

2. Um apêndice para o projecto geográfico pode ser *A Question of People*, documentário em 16mm a cores de 125’ realizado em 1974 por conta da ONU, por ocasião do World Population Year. Alternam-se entrevistas de Rossellini a especialistas e material documental (com *voz off*) filmado por colaboradores no Brasil e África, e por ele mesmo, em 1957, na Índia, mas também materiais de arquivos da NASA e soviéticos. Podem, por outro lado, entrar num discurso sobre o Rossellini histórico alguns dos seus documentários: *Torino nei Cent’anni* (1961), uma espécie de apêndice de *Viva l’Italia*; *The Sicily of Roberto Rossellini/Isola di un’Isola* (1967-68); *Concerto per Michelangelo* (1977).

3. Ver: *Utopia Autopsia* 10¹⁰, Armando, Roma, 1974; *Un esprit libéré ne doit rien apprendre en esclave*, Fayard, Paris, 1977; *Fragments d’une autobiographie*, Ramsay, Paris, 1987 (trad. Italiana *Quasi un’autobiografia*, Mondadori, Milão, 1987); escritos e entrevistas reunidas em S. Trasatti, *Rossellini e la televisione*, cit.; R.R. *Roberto Rossellini*, de Edoardo Bruno, Bulzoni, Roma, 1979 (edição aumentada, com o título *Roberto Rossellini*, Istituzione Roberto Rossellini, Roma, 2001); *Il mio metodo* organizado por Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1987 (segunda edição, 1997); *La Télévision Comme Utopie*, organizado por A. Aprà, Auditorium du Louvre/Cahiers du Cinéma, Paris, 2001. Entre os apontamentos de Rossellini, agora comprados pela Scuola Nazionale Cinema-Cineteca Nazionale, encontra-se, entre outros, a escrita dactilografada de um livro que permanece inédito, provavelmente escrito antes dos publicados: *La Comunicazione dell’Anno Uno all’Anno Zero*.

4. Ressalta a semelhança entre o programa de Comenius (e de Rossellini) e o do pioneiro da teoria cinematográfica Boleslaw Matuszewski, mesmo se este último se refere ao carácter documental do cinema: «A fotografia animada deixará de ser um passatempo para se tornar num agradável método de investigação do passado, e sobretudo, propondo uma visão directa, eliminará – pelo menos nalguns casos não desprovidos de importância – a necessidade de estudos exaustivos. Poderia também tornar-se num método educativo particularmente eficaz. Quantas descrições ambiguas poderiam vir a ser eliminadas dos livros para jovens, no momento em que fosse possível, com a ajuda das imagens animadas, mostrar aos estudantes [os verdadeiros documentos dos acontecimentos]» (*A New Source of History*, publicado originalmente em francês em 1898; agora em B. M., *A New Source of History, Animated Photography. What it is? What It Should Be*, Filмотека Narodowa, Varsóvia, 1999).

5. Foram publicados diferentes materiais referentes aos filmes históricos de Rossellini: as transcrições analíticas de *Atti degli Apostoli*, *Socrate*, *Blaise Pascal*, *Agostino d’Ippona*, *L’Età di Cosimo de’ Medici*, *Cartisio* (organização de Luciano Scaffa e Marcella Mariani Rossellini, sua irmã, co-guionista e secretária de edição: ERI, Torino, 1980); o tratamento de *Francesco Giullare di Dio* (em *Inquadrate*, 5-6, Outubro 1958 – Setembro, 1959); o tratamento de *L’Età del Ferro* (in *Filmcritica*, 139-140, Novembro-Dezembro 1963); a cenografia de trabalho, não integral, de *Il Messia* (em *Rivista del Cinematografo*, Julho-Agosto, 1977); os textos preparados para projectos não realizados: *Caligola* (em Baldelli, *Roberto Rossellini*, cit.) *Pulcinella* (in *Filmcritica*, 374-375, Maio-Junho, 1987), *Rivoluzione americana*, em italiano e inglês, e *Ciência*, somente em inglês (organizado por mim em *Roberto Rossellini*, EAGG, Roma, 1987), *Lavorare per l’Umanità* (in *Filmcritica*, 289-290, Novembro-Dezembro, 1978).

Além disso há, compradas pela SNS –Cineteca Nazionale, os guiões (muitas vezes diferentes dos filmes realizados) de *La prise de pouvoir par Louis XIV* (só o início, cerca de um quarto do filme), *Atti degli Apostoli* (excluído parte do último episódio), *Socrate*, *Blaise Pascal*, *Agostino d’Ippona*, *Leon Battista Alberti* (II e III episódios de *L’Età di Cosimo de’ Medici*), *Cartesius* e *Il Messia*, além de algumas das publicadas e material de trabalho para os projectos de *La straordinaria storia della nostra alimentazione*, *La Rivoluzione Industriale*, *La Civiltà dei Conquistadores* e *Islam*. Ainda não foram localizados, no que diz respeito às obras televisivas, os guiões de trabalho completos de *La Prise de Pouvoir* e *L’Età di Cosimo* (I episódio), os de *La Lotta*, embora sempre existam materiais dos projectos *Diderot*, *Niépce* e *Daguerre* e *Comenius*.

6. Apesar de colocada correctamente a *voice over* do séc. XV, esta cena liga-se sem continuidade com as outras sobre os monges beneditinos do IV episódio de *La Lotta*.

7. A maior duração de alguns episódios de *La Lotta* explica-se também, com o facto que – como me disse Renzo – se se ter posto a hipótese de poder primeiro distribuí-los como filmes autónomos, filmando, fosse esse o caso, outras cenas posteriormente.

8. Jay Leyda, na sua *Storia del Cinema Russo e Soviético*, Il Saggiatore, Milão, 1964 (cap. VII, pp. 205), fala de um projecto didáctico utópico de Máximo Gorki; segundo o relatório de uma jornalista norte-americana que o entrevistou, Gorki trabalhou desde 1919 numa «Série de guiões cinematográficos onde, com grande exactidão histórica, traça-se a história do homem, da idade da pedra, passando pela idade medieval e pela revolução francesa até aos nossos dias.» É evidente a semelhança com a enciclopédia de Rossellini.

9. Este ensaio, aqui revisto e corrigido, além de estar na base da intervenção no Convegno dell’ Auditorium di Louvre (15-16 Junho 2001), foi publicado em inglês em David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffrey Mowell-Smith (organização de), *Roberto Rossellini: Magician of the Real*, BFI Publishing, Londres, 2000; e em francês em *La Télévision Comme Utopie*, cit.

A sociedade do espectáculo ¹

Roberto Rossellini

Este livro é um acto deliberadamente político, uma vez que denuncia o espectáculo: refiro-me à derrisória ficção a que se encontra reduzida a expressão audiovisual na nossa sociedade, assim como ao contágio que esta sofre, transformada que foi, essencialmente, numa sociedade de espectáculo.

Pela primeira vez desde que o homem existe, possuímos um meio de comunicação universal porque imediato, ao contrário da escrita, que pressupõe todo um antecedente cultural. E que fizemos com ele? Uma espécie de espectáculo de circo que corrompe o mundo inteiro e todos os seus habitantes. Na televisão, por exemplo, os políticos não comunicam: representam. Metamorfoseados em actores. De alma maquilhada. "Dei cabo dele, não dei?". É verdade que, pelo contrário, muitos actores há que se julgam personalidades políticas. Daí resulta que as categorias são cada vez mais confusas: hístriões, líderes de partidos e chefes de Estado. Nero acabou por ganhar.

A civilização do mundo ocidental estará ou não em crise? Levantar a questão equivale automaticamente a dar-lhe a resposta. Se está em crise, é preciso transformá-la. Mas a única transformação possível é uma transformação cultural, que é como quem diz uma transformação precedida de uma vasta reavaliação de modos de acção e ideias. Para isso deveriam servir os meios de comunicação de massas. Será que foram, até hoje, para isso utilizados? Evidentemente que não. Foram utilizados para fazer da opinião pública um enorme bloco de gelo, completamente petrificado. Somos como ursos brancos; vivemos uma civilização de urso branco, num *décor* de silêncio e frio.

Este desvio explica-se, como sempre, pela vontade que têm os privilegiados de conservar os seus privilégios frente à formidável vaga de conhecimentos que os ameaça.

(1) Texto datado de 14 de Janeiro de 1977.

Saber equivale a poder, ao fim e ao cabo. Outrora, aqueles que detinham um, e, portanto, o outro, fosse na esfera científica ou na esfera política, religiosa, social ou económica, achavam ser seu direito regular conforme entendiam o débito cultural através da palavra e da escrita, que são modos de difusão controláveis, porque limitados. Hoje em dia, essas mesmas pessoas, ou os seus herdeiros, entraram em pânico frente à igualdade universal do conhecimento, tornado teoricamente possível pelo audiovisual e, inclusivamente, pela televisão. Procuram então desesperadamente derivar o utensílio técnico para a distração. Mas não podemos viver só de distrações.

Imaginemos que os homens do mundo inteiro têm, a partir de agora, a possibilidade de ver em directo as fotografias tiradas em Marte, a mais de três milhões de quilómetros de distância, transmitidas por ondas eléctricas para Pasadena e difundidas para os cinco continentes através de satélite. E que o estivador de Nápoles, a mulher que apanha algodão na Califórnia ou o metalúrgico de Tóquio as podem ver ao mesmo tempo que os sábios que, à cabeça do pelotão de sumidades, andam às voltas com a descoberta do espaço. Tudo ali está: a pedra mais insignificante, a mais microscópica poeira cósmica. Fantástico, não é verdade?

Sê-lo-ia, pelo menos, se esse tipo de emissão não constituísse a excepção, se se fornecesse aos espectadores o contexto que completa a curiosidade com os meios de a satisfazer, se a marcha gloriosa do homem através das estrelas não fosse, uma vez mais, transformada em espectáculo. Transformou-se num espectáculo circense aquilo que poderia ter sido um momento da consciência humana. “Atenção! Está a pousar! Já pousou! São exactamente 15 horas, hora de Paris e estamos em directo. Minhas senhoras e meus senhores, contemplai pela primeira vez o olhar da câmara, guiada pela mão do homem, enquanto filma estes espaços infinitos...”. Batidas de tambor e choradinhos. Tratava-se, no entanto, de responder a uma das questões mais importantes da História da humanidade: a de saber se existe azoto em Marte, ou, por outras palavras, se havia ou não vida no sistema solar.

Em que espécie de palhaços nos transformámos?

A verdade é que nos falta uma pedagogia apropriada às técnicas de que dispomos. E mesmo que amanhã passasse a existir, seria ainda preciso que cada pessoa possuísse os meios materiais para a ela aceder.

Quando nasci, em 1906, a população do mundo era de um bilião e oitocentos milhões de indivíduos entre os quais se contava uma minoria de privilegiados que dominava uma maioria de não privilegiados. O ano passado ultrapassámos a barreira dos quatro biliões. Alguém se perguntou para que tipo de sociedade nos encaminhávamos frente a este crescimento e as consequências que consigo traria? Resposta: trouxe consigo, esse



Roma Città Aperta, 1945

crescimento, um sensível aumento do número dos não privilegiados.

O que se tenta fazer é meter essas novas multidões, esse movimento sideral de caranguejos, na mesma garrafa que já fora fabricada para conter quatro ou dez vezes menos. Vejamos então: o que é preciso mudar é a garrafa. Por outras palavras, os valores da sociedade, ou, para ser mais concreto, o uso que se faz da população mundial.

Das duas uma: ou se pensa, de modo altaneiro, como fazem alguns, que a humanidade é composta por miríades de cretinos entre os quais vêm à tona meia dúzia de homens inteligentes (e, nesse caso, todo e qualquer discurso é inútil e tudo vai às mil maravilhas porque a razão de ser dos cretinos é com tudo se contentarem); ou se pensa, então, que é característica própria do ser humano, por comparação com as restantes espécies animais, ser dotado de um cérebro; nesse caso, por que razão desperdiçámos de forma tão insensata as possibilidades da inteligência humana?

Ao dizer isto, não estou a assumir um ponto de vista moral, mas científico. A moral não tem nada a ver com este debate. É a realidade que temos de ser capazes de encarar de frente, observando as coisas tal como são, tendo a coragem de colocar os dados todos na mesa, de fazer um diagnóstico e de procurar os meios mais inteligentes para resolver os problemas. É uma tarefa global. É igualmente, no que me diz respeito, uma tarefa estritamente profissional: aquela que, nos últimos quinze anos, me tem levado a procurar promover um estilo de informação educativa.

Detesto a palavra educação, que só utilizo à falta de melhor. A educação, tal como até agora a concebemos, é uma castração. Tem por objectivo imaginar um homem que nos convenha. E que homem é esse, que convém a cada um de nós? É o homem obediente. A Igreja católica que, durante séculos, deteve o monopólio do ensino, adaptou-se, sob a ameaça da espada, a essa necessidade política de fabricar cidadãos adequados e todas as igrejas, em todas as latitudes, lhe seguiram o exemplo, incluindo as igrejas laicas que se sucederam às outras. Chegou a altura de fazer melhor.

No seu *Anti-Dühring*, que é uma crítica ao materialismo positivista, Engels afirmou que os homens eram bárbaros que, para sair da sua barbárie, se viram forçados a utilizar meios bárbaros. É uma ideia essencial. Mas agora, que a evolução já se fez, talvez seja necessário encontrar processos mais requintados, sob pena de voltarmos a cair noutra espécie de barbárie.

Há neste mundo um bilião de indivíduos bem alimentados, cujos caprichos são totalmente satisfeitos, e três biliões que nada têm. E se um dia esses três biliões, não tendo mais nada para trincar, resolvessem comer o bilião de homens bem alimentados que engordam à custa deles, sem sequer se preocuparem em convidá-los para participar no festim? Que gosto terá essa coisa de tripas à ocidental? Esse neo-canibalismo, que nada mais seria, afinal de contas, que uma justa represália, não iria fazer com que os esfomeados fossem muito longe; nada mais seria, para eles, que um homem gordo a dividir por três, que lhes chegaria para passar um Inverno com uma reserva de salmoura e pouco mais. Mas é perfeitamente concebível.

É essa a razão que me leva a afirmar que a reforma da educação é uma necessidade que depende do interesse de cada um. E que interesse é esse? O dos cineastas? O dos capitalistas? O do operário? Não. Trata-se do interesse da espécie humana à qual pertencemos. Procuremos defini-lo: o resto seguir-se-á naturalmente.

Ora bem: a educação a que me refiro não consiste em demonstrar, mas em mostrar. Do ponto de vista técnico, já existem meios de colocar na imagem o maior número de dados possível e de procurar, assim, alcançar a objectividade absoluta. Podemos, por exemplo, no mesmo plano, na mesma continuidade, utilizar todos os modelos, desde o mais pequeno ao maior, desde o infinitamente pequeno ao infinitamente grande. De facto, graças à câmara moderna, o olho humano passou a dispor de uma visão que lhe permite, pela primeira vez na história do mundo, ultrapassar a sua própria limitação para abarcar a realidade em todos os seus aspectos. É um progresso de tal forma fabuloso, que deveria pôr doidas de alegria as pessoas de todos os quadrantes.

Infelizmente, ainda ninguém se apercebeu disso porque o cinema se transformou, por uma espécie de desnaturação fundamental, numa arte de montagem.

Quando pensamos nisso, a coisa atinge laivos de uma extraordinária perversidade. Depois de terem passado séculos a correr atrás da representação do mundo, os homens acabam por desprezá-la quando finalmente é possível, dizendo: "Preferimos as nossas pequenas emoções estéticas". Tal recusa parece-me ser reflexo de um estranho masoquismo.

O desespero é, não há dúvida, o traço distintivo deste mundo. E o cinema é um dos sintomas mais graves do desespero universal. Basta ver a forma como se transformou em universalidade do roubo e do assassinato, fabricando, se não criminosos, que teriam na mesma desabrochado, fosse como fosse, pelo menos técnicos preparados para o crime; o assalto de Nice transformou-se num filme de Verneuil!

Basta olhar, também, para as estruturas económicas do cinema. São estruturas de angústia. Cada pessoa trabalha nelas com uma espécie de convicção pessimista que, seja como for, tudo irá acabar muito mal e que há que aproveitar enquanto dura. Cada dia ganho à catástrofe é um dom de Deus; esgotemos todos os prazeres que nos pode proporcionar, observando sempre pelo canto do olho a pequena nuvem cor de enxofre.

Embora o cinema já não pertença ao sistema capitalista, cuja característica é investir dinheiro para fazer frutificar um património e colher dividendos ao longo de um determinado período, entrou de corpo inteiro no sistema da especulação que nada mais é que a exaltação do instante que passa. O produtor é um treinador de cavalos que é também um jogador. Inventava combinações de números com a data de nascimento e o número de matrícula do carro. E, à quinta-feira, às 17 horas, consulta os resultados de bilheteira, tal como um viciado em corridas de cavalos consulta os jornais da especialidade para saber se o filme estreado às 14 horas lhe vai render um bilião, ou lho vai fazer perder, caindo enquanto corre na pista, sem perder, de toda a maneira, aquele desejo colado ao corpo de iludir a lei fiscal, gritando aos sete ventos os prejuízos que teve.

O mundo do espectáculo, de que o cinema nada mais reflecte que um aspecto, embora fundamental, é uma sociedade de intermediários, uma sociedade de corretagem que não dá origem a créditos, nem de ordem cultural, nem de ordem económica, mas que procura sempre introduzir-se entre dois bancos, na esperança que lhe caia nas mãos uma migalha enquanto passa. Aliás, toda a gente sabe que o cinema não faz qualquer diferença entre o dinheiro emprestado e o dinheiro ganho.

Como poderia fazê-la? Seja como for, a dívida acabará por extinguir-se naturalmente porque as pessoas acabam por morrer antes da data limite para o pagamento, assassinadas pelo revólver da mulher que acabaram de deixar ou pelo marido daquela que queriam possuir, a menos que sucumbam a um enfarte numa enfermaria especial da cadeia...

O cinema, em conclusão, não tem um horizonte mais vasto que o da angústia e essa angústia é-lhe tão familiar e necessária como uma droga. Os produtores, que se sabem condenados a perder dinheiro e têm medo que isso lhes aconteça, ficam ainda mais assustados quando lhes acontece ganhar! É verdade que, quando ganham, isso se fica essencialmente a dever a trifulhices e assaltos à mão armada; assaltos de cinema, é evidente, mas onde está a diferença?

Deveria ser possível construir um projecto global, não só do cinema, mas do audiovisual. Isso implicaria que deixássemos de esperar dos filmes um lucro exclusivamente financeiro e que pelo menos uma parte do investimento fosse aplicada para originar, a longo prazo, benefícios sociais. O cinema, infelizmente, é incapaz de um esforço semelhante. Quanto à televisão, levanta o duplo problema da sociedade de consumo e do monopólio de Estado, sendo que este é, muitas vezes, aliado objectivo daquela.

Nada disso impede que seja absolutamente imperioso, custe o que custar,

conseguir que esse projecto se realize. Só ele será capaz de trazer-nos o conhecimento que salva, se é que ainda vamos a tempo: quero dizer, antes de sermos engolidos pela lava.

Foi para contribuir, na minha modesta escala, para colocar a primeira pedra de um projecto semelhante, que decidi começar, há quinze anos atrás, a minha série de filmes “educativos”: *Pascal*, *L'Èta del Ferro*, *Il Messia*, *La Prise de Pouvoir par Louis XIV*, etc.

Antes disso, também eu realizara espectáculo à minha maneira. *Roma Città Aperta* continha uma análise da sociedade, mas flutuava numa grande ambiguidade de ordem estética. Era um cinema inconsciente. No dia em que tomei consciência daquilo que tinha feito e daquilo que queria fazer, saí do sistema e deixei esse mundo de aparências, que se vinga, considerando-me como um fantasma.

“Mas Rossellini ainda está vivo?”, perguntava, outro dia, a um dos meus amigos, um dos maiores distribuidores italianos. O que queria dizer: “como Fulano ou Sicrano não estão ligados à distribuição dos seus filmes e que não tenho possibilidade de o financiar, isso significa que está morto!” Atitude lógica. É evidente que pessoas desse tipo não exercem a mesma profissão que eu.

Este mal-entendido é relativamente fácil de desfazer. Basta anunciar, como o fiz, não sem escândalo, que não pertencemos ao universo exclusivamente mercantil do cinema e que pretendemos utilizar, com objectivos pedagógicos, os meios de difusão simultaneamente democráticos e planetários que o audiovisual nos dá – ou que deveria dar nos. Assim fazendo, ganhamos a hostilidade dos comerciantes, que dizem de nós, com uma espécie de pânico no olhar: “Rossellini, ah, sim, agora é educativo”. Como se me tivessem amputado o cérebro, ou estivesse completamente alienado. Não é grave e até consegue ser divertido.

Quase tão fácil de exorcizar é o divórcio dissimulado que me separa da *intelligentsia*. Aquela que fala do “grande Rossellini” a propósito de *Roma Città Aperta*, que procura encontrá-lo em determinadas imagens de *La Prise de Pouvoir* e que



Roma Città Aperta, 1945

diz de *Il Messia*: “Tem momentos interessantes”, com cara de piedade e uma espécie de mal-estar, como quem evoca um autor cujo talento a idade embotou, mas onde se notam, ainda, alguns vislumbres do antigo esplendor. Tão-pouco isto é assim tão grave. A *intelligentsia* pertence, por natureza, à sociedade do espectáculo. É ela o seu álibi – quando, em nome da estética, combate esta ou aquela das suas manifestações, sem pôr verdadeiramente em causa o fundo da questão.

Nada é mais perigoso que a estética, ao fim e ao cabo. Está sempre presente para dar a sua caução ao poder do dinheiro, uma vez que ela própria necessita de dinheiro para poder desenvolver-se. É sempre nos degraus de acesso ao palácio que acampam os estetas

Mais desolador parece-me ser o equívoco de quem se reclamava meu herdeiro. Os próprios cineastas da *Nouvelle Vague* afirmaram a quem queria ouvi-los que tiveram, graças ao meu exemplo, a ocasião de libertar-se de filmes exclusivamente construídos com base em critérios financeiros e do escapar ao *star system* e às respectivas categorias por ele fabricadas: policiais, *westerns*, filmes de acção, filmes psicológicos, *thrillers*, filmes fantásticos, etc. São, de certa maneira, meus filhos. Reivindicam, pelo menos, a filiação rosselliniana.

Mas se isso é verdade, que fizeram eles, na sua grande maioria, da herança que lhes leguei, do cinema de autor? Há vinte anos a esta parte, à excepção de Godard, que constitui um acaso à parte e do qual voltarei a ocupar-me, limitam-se a contar, incansavelmente, as misérias da puberdade. Para que serve libertar o cinema da força do dinheiro para entregá-lo nas mãos de um fantasma individual, na esperança de que esse fantasma se torne colectivo para que o sucesso não fuja? Este mal-entendido é mais grave que os outros, pois desvia do seu objectivo – o conhecimento – uma esperança que era grande.

Afinal de contas, fui atingido pela solidão: a solidão mais subtil, aquela que germina e floresce no meio dos respeitos e deferências. Rodeiam-me de atenções. Logo que chego a Paris, mal tenho tempo de desfazer as malas e já o telefone começa a tocar. É frequente apresentarem-me microfones para que neles despeje a minha mensagem; e por que razão não haveria de fazê-lo? Em resumo: faz-se um grande barulho, diria mesmo uma enorme algazarra, à minha volta: mas tudo isso é para que ninguém me oiça. A única coisa que inventaram para meu uso exclusivo foi uma delicada reclusão, que consiste em manter-me fechado no universo da cinemateca e a não deixar-me sair de lá seja a que preço for.

Chegou a altura de emendar o erro fundamental que se cometeu em relação à minha pessoa: não sou um cineasta.

Apesar de possuir, nesse domínio, uma certa aptidão, o cinema não é a minha profissão. A minha profissão é aquela que nos obriga a aprender quotidianamente e que nunca se acaba de descrever: é a profissão de homem. E o que é um homem? É um ser na posição vertical que se põe em

bicos de pés para aperceber-se do universo. A minha paixão, talvez, quem sabe, a minha loucura, é compreender, a cada dia que passa, um pouco mais. Se pudésseis abrir as malas que transporto comigo no carro para todo o lado onde vou, veríeis que estão cheias de dúzias e dúzias de livros.

- Tem alguma coisa a declarar?

- Declaro Marx e Comenius, Balzac, São Paulo, Confúcio, toda a obra do género humano.

Não deveria haver fronteiras para o espírito. Infelizmente, ainda encontramos muitos pequenos alfandegários do saber.

Procuro sempre fazer com que as minhas análises sejam científicas e esta intenção nada tem de polémico; mas parece-me que, a partir do romantismo, começámos a assistir a uma certa perversão dos valores através da exaltação do artista. Ele é o mago, o vidente cujas antenas lhe permitem entrar em correspondência com as vibrações do futuro. Pela minha parte, nada tenho de inspirado. Sou apenas um pobre homem que pousa no chão um pé após o outro, uma espécie de ratazana do saber, que rói um pouco mais, a cada dia que passa, o toucinho da verdade. E creio ter descoberto, à custa de tanto cravar os dentes, duas ou três evidências que gostaria de partilhar com os meus semelhantes.

Consideremos o que se passou com o nosso lado obscuro: quero dizer, com a nossa parte instintiva, ávida, animal, com essa noite assustadora que trazemos em nós e que tudo nos leva a querer dominar, porque a condição humana implica, para o homem, a impossibilidade de viver passivamente no seu estado natural. Durante séculos, a religião, mas também a filosofia, colocaram decididamente essa zona de sombra entre parêntesis; exorcizaram-na, chamando-lhe, segundo os casos, diabólica ou bestial, mas evitaram sempre examiná-la de mais perto.

Depois aparece Marx, que sublinha a importância daquilo a que chama a desumanidade para compreender o todo e o melhor poder orientar a sua acção. A seguir chega Freud que, com a psicanálise, dá uma dimensão rigorosamente científica àquilo a que chama o *ego*, que é como quem diz, precisamente, a parte não humana do homem, aquela que o arrastaria, se lhe entregasse as rédeas na mão, a todos os delírios da sensualidade: comer, beber, foder as raparigas ou as cabras, agredir, matar quem lhe opõe resistência.

Ora, o que é que aconteceu a esta descoberta capital? Foi condenada, reduzida a transformar-se na única plataforma onde se realiza, hoje em dia, todo e qualquer exercício intelectual. A partir daí, é o tenebroso que exclusivamente inspira a reflexão, a criação e a acção. E tão bem o faz, que, em vez da semi-cultura de outrora, que se baseava em verdades incompletas, mas que, pelo menos, tinha arranjado duas pernas para andar, temos uma semi-cultura mutilada, agarrada a um único dado e na qual toda a dialéctica passa a ser virtualmente impossível, ou sai, pelo menos, incomensuravelmente empobrecida.

Talvez este seja um discurso por mim inventado para tornar mais

confortável o delicado isolamento em que me encontro, mas divirto-me bastante a examinar o mundo que me rodeia e a ver claramente – ou, pelo menos, assim o julgo – como funciona a mecânica das coisas.

Um dos lenitivos que mais amiúde me permito – sou corajoso mas, uma vez por outra, também me concedo uma fraqueza – é meditar sobre a grandeza e infortúnio de Balzac. Também ele tinha decidido lançar um olhar objectivo sobre a sociedade do seu tempo, depois de ter feito essa descoberta extraordinária e verdadeiramente científica que, dos cerca de um milhão e duzentos mil habitantes da Paris de então, cem mil eram ladrões e cem mil polícias, uns e outros permanentemente ocupados em confrontos mútuos. Não tinha qualquer necessidade de flores, a sua pluma, para pintar um quadro destes, o que demonstra que o estilo de Balzac é perfeito, isto é, perfeitamente adaptado ao tema da sua escrita. Mas como vivia numa época de escrita cheia de flores, acusaram-no de não saber escrever.

Não é caso para rir às gargalhadas? Eu acho que sim.

É verdade que também me acontece reflectir nos aspectos incomodativamente práticos da posição que adoptei. Não sou um escritor que se contente em ter razão, limitando-se a lançar, da ilha onde se isolou, garrafas a mar, destinadas aos navegadores do futuro. O tipo de obras que redijo custa um bilião por unidade, exige milhares de metros de película e mobiliza, em torno de um acto de expressão individual, todos os meios de uma indústria: é esse o problema do cinema.

É por isso que a minha posição tem consequências tão graves, é por isso que tanto se esforçam por não a ouvir, revestindo-me de respeito, remetendo incansavelmente a minha obra para a estética, apagando do meu pensamento tudo aquilo que incomoda e fazendo de mim – sem má intenção, quero crer – um dos cineastas simultaneamente mais conhecidos e mais desconhecidos da nossa época, enorme fraude que pouco a pouco se foi instalando e que este livro (que não custa um bilião) pretende denunciar.

Para o fazer, é preciso que insista e volte a insistir, com toda a paciência de que sou impacientemente capaz, sobre o aspecto típico da minha atitude. Vista de longe, tem um ar simples, de criança bem comportada: é um cavalo entre outros cavalos; se vos aproximardes, porém, descobrireis que se trata de um unicórnio: arrisca-se a introduzir a revolução no seio do rebanho com aquele chifre que tem a meio da testa.

Aquilo que eu digo, e que parece tão humanista, tão afectuoso, tão evidente, é precisamente o contrário de uma evidência, uma vez que ninguém o faz! Platão afirmava que as ideias não são indiferentes entre si e que, por exemplo, a ideia do rectângulo recusa a da esfera. Sou obrigado a constatar que a minha ideia de cinema não se casa bem com a ideia de espectáculo tal como é universalmente celebrado, não só a nível cultural, mas a nível político, económico, social e científico.

As leis do cinema, que tratam as pessoas desta profissão de forma diferente dos restantes cidadãos, são o símbolo da perversão do espectáculo. Foram criadas na altura em que diversos países tomavam consciência da

necessidade que tinham de dispor dessa nova linguagem que é o cinema. Ofereciam uma espécie de estrutura provisória, que tinha como objectivo ajudar uma produção a constituir-se em indústria. Bastante bem.

Mas agora, que essa indústria já existe, as leis continuam a ser idênticas. Daí deriva uma série de consequências absurdas, sendo a mais grave delas todas a criação de uma elite onde deveria apenas existir uma profissão. O que é que autoriza as pessoas que trabalham com a imagem a sentir-se superior às outras, ou, pelo menos, a comportar-se como se o fossem? É precisamente a sobrevivência desse regime de excepção que lhes é mais prejudicial do que imaginam: quem se coloca num pedestal não pode, nunca, estar na posição ideal para mostrar a verdade. Sócrates falava ao nível do homem, Jesus também. E Marx.

Pensemos no que se gasta anualmente, em França, naquilo a que convencionou chamar-se promoção cultural. Juntando o dinheiro que o Estado dá à Ópera, às casas de cultura, ao cinema, à televisão, chegamos a somas imensas. Ora, acontece que os resultados são mínimos. Porquê? Porque o dinheiro é mal gasto. E por que razão é mal gasto? Por não haver uma verdadeira doutrina, neste país como em qualquer outro.

Não estou a atirar as culpas ao Secretário de Estado da Cultura. Não é fácil, a sua tarefa. Em período de restrição orçamental como aquele que atravessamos, qual é, por exemplo, o seu critério para a promoção cultural do teatro? É evidente que não o possui. Ou antes, possui-o em demasia e fica impedido de escolher.

Deve cortar o subsídio aos espectáculos com pouco público? Isso equivaleria a encorajar o teatro revisteiro e a matar o teatro de arte e ensaio no embrião. Deverá, pelo contrário, retirar o subsídio àqueles que têm as salas cheias e cobram um preço de entrada moderado? Mas nesse caso, estaria a penalizar-se o sucesso e a obrigar a subir o índice do custo de vida cultural.

É claro que a solução não é evidente. De Secretário de Estado para Secretário de Estado, a situação cada vez mais se complica. Isto porque não se trata de uma questão de pessoa, mas sim de função e, portanto, de doutrina.

Volto àquilo que disse no início. O problema é de cariz político. Especifico que, neste caso, a palavra se deve entender no sentido lato do termo e não no seu sentido partidário. Os partidos aprisionam-nos sempre dentro de um esquema, de um discurso, de uma aparência – de um espectáculo – quando aquilo de que aqui se trata é de um acto de liberdade total do homem, resultante de uma colaboração comum entre os quatro biliões de cérebros que povoam este planeta.

Bem entendido que a opção política deve fazer-se a seu tempo. Tudo se faz em sua função, afinal de contas, quer se trate de promover o audiovisual ou de encontrar uma vacina contra a gripe. Mas isso só acontecerá, provavelmente, na etapa final, na fase de passagem ao acto.

Antes de qualquer outra coisa, é preciso definir-se um pensamento e esse pensamento poderá ser científico ou não. No que se refere ao problema que



Roma Città Aperta, 1945

nos ocupa, trata-se da procura, através da verdade - biológica, diria - da imagem, do programa de conhecimento mais susceptível de favorecer a diversificação de todos os cérebros.

Mais uma vez me ofereço para anunciar a boa nova de que poucas pessoas parecem ter-se apercebido. Eureka! O homem concebeu a imagem e a imagem pode ser perfeita, isto é, aceitar todos os dados e, portanto, tolerar e ajudar a desenvolver todas as diferenças. O seu discurso acaba por ser o único que não é polémico, o único que consegue atingir uma verdadeira dimensão política, por oposição com o mecanismo de uniformização dos partidos existentes. E podemos fazer dela a pedra basilar de um novo projecto do homem.

Temos de despachar-nos a construir o futuro. É o único tempo real que vivemos.

Roberto Rossellini, «La société du spectacle»,
in *Fragments d'une autobiographie*, Éditions Ramsay,
Paris, 1987, pp. 7-27.

Traduzido por Rui Santana Brito



Cinema e televisão Encontro com Renoir e Rossellini André Bazin



Renoir: Estou a preparar para a televisão um filme que é a adaptação do conto de Stevenson *A História de Dr. Jekyll e de Mr. Hyde*. Transferi a história para os nossos dias, em Paris, nos arredores, porque pensei que certos subúrbios, de noite, são mais horrorosos que as ruas de Paris. Na verdade a minha adaptação é fiel ao original. Os nomes são franceses e vou introduzir o espectáculo com uma breve conversa, vou apresentá-lo como se fosse uma história real, misteriosa, que aconteceu recentemente numa rua qualquer de Paris.

Rossellini: Para a televisão francesa estou a preparar uma emissão sobre a Índia. Realizei lá, para a TV, dez filmes e são estes que vou apresentar. Serei eu mesmo a comentá-los e tentarei dar um fio condutor quando se passa de um tema ao outro.

Bazin: Desculpe, Renoir, pensa preservar essa actualidade também na própria realização, filmando ao acaso com uma ou mais máquinas de filmar?

Renoir: Gostava de realizar este filme – e é nesse sentido que a televisão me oferece algo de apreciável – com o espírito da “televisão em directo” Não vai ser evidentemente uma emissão em directo, porque será realizado em película, mas gostava de o rodar como se fosse uma transmissão em directo.

Queria rodar só uma vez cada cena e os actores deveriam representar como se o público estivesse a seguir directamente os seus diálogos e gestos. Os actores, assim como os técnicos, ficam a saber que se roda só uma vez e que, independentemente do êxito da cena, não se vai repetir. Além disso só se pode gravar uma vez para não chamar a atenção dos transeuntes, que devem continuar a ser transeuntes. Trata-se de rodar alguns episódios deste filme nas ruas onde as pessoas não vão saber que se está a rodar. Caso contrário, se tivesse que rodar uma cena, tudo cairia por terra. Esta exigência deve portanto transmitir aos actores e aos técnicos a convicção de que cada movimento deles é definitivo e gravado para sempre. Gostava de romper o sistema de produção cinematográfica e construir com pequenas pedras um grande muro com enorme paciência.

Bazin: Evidentemente este género de filme vai realizar-se muito mais rapidamente do que um filme para o cinema?

Renoir: Acabo de preparar um guião e acredito que a planificação não vai ter mais de quatrocentos planos. Ora bem, a minha experiência ensina-me que, por incrível que pareça, os meus planos têm um comprimento médio de cinco/seis metros. Eu acho ridículo este tipo de considerações e não acredito nelas, mas parece que são justas. Se, por exemplo, tenho cem planos num filme, vou ter um filme de quinhentos ou seiscentos metros de comprimento. Portanto, com quatrocentos planos vou chegar a um filme de quase dois mil metros, ou seja de comprimento médio.

Bazin: Está a pensar utilizar este filme também para o circuito comercial cinematográfico?

Renoir: Ainda não sei. Mas vou tentar projectá-lo para um público cinematográfico normal. Parece-me que a TV, hoje, tem uma certa importância, por ter oferecido ao público a possibilidade de aceitar filmes "exibidos" de maneira diferente. Com "exibidos" quero dizer, não apenas concebidos para benefício da máquina de filmar; ou seja, a máquina de filmar

não vai fazer mais planos, sujeitando-se à vontade do realizador ou do operador. Se a máquina fizer os ditos planos, será por mero acaso, como acontece quando por vezes há planos das actualidades que me entusiasmam.

Bazin: Mas não acha que a televisão levanta um problema clássico, técnico, o da qualidade e da pequenez da imagem no televisor? Para os filmes da TV americanos realizados em grande série, os realizadores têm imperativos categóricos de guião, os actores devem caber num enquadramento ideal, de maneira a assegurar à imagem uma visibilidade constante. Não o assustam todos estes imperativos?

Renoir: Não, porque o método que gostaria de aplicar será uma mediação entre o americano e o dos filmes franceses. Acho que, ao seguir e respeitar os imperativos americanos da televisão, se corre o risco de fazer um filme dificilmente aceitável para os espectadores do grande ecrã. Mas se tornarmos mais flexíveis estas técnicas, podemos chegar a uma nova técnica cinematográfica que pode ser extremamente interessante. Acredito que tudo depende do ponto de partida, da nossa fé, da fórmula. O cinema de hoje ensinou-me – e o Roberto também poderá confirmá-lo – que a sua religião é a máquina de filmar. Temos uma máquina instalada sobre um tripé, sobre uma grua, que é exactamente como o altar do deus Baal. À sua volta agitam-se os grandes sacerdotes: o realizador, os operadores, os assistentes. E estes grandes sacerdotes levam meninos em holocausto para esta máquina e atiram-nos ao lume. E a máquina de filmar está lá, imóvel ou quase, e, quando se mexe, fá-lo seguindo as indicações determinadas pelos grandes sacerdotes e não pelas vítimas.

Vou tentar ir mais longe com as minhas teorias, vou procurar dar à máquina de filmar apenas um direito: o de gravar unicamente aquilo que acontece. É tudo. E chega. Por isso, evidentemente, são necessárias muitas câmaras, porque uma só máquina não pode estar em todo o lado. Não quero que o movimento dos actores seja determinado pela máquina. Quero que o movimento da máquina seja determinado pelos actores. Portanto trata-se de trabalhar como um operador de actualidades. Quando os operadores de actualidades filmam o discurso dum homem político, ou um evento desportivo, não pedem a um atleta para arrancar exactamente dum ponto que lhes convenha. Eles é que têm de se desenrascar para filmarem o atleta onde este corre e não noutro lugar. Consideremos os acidentes: quando nos mostram tão bem uma catástrofe, um incêndio, com as pessoas a empurrarem-se, e os bombeiros, os operadores têm de se mexer muito para nos oferecerem um espectáculo grandioso, pois este espectáculo majestoso não foi ensaiado em função da máquina de filmar. A máquina trabalhou em função do grandioso espectáculo; é isto que eu gostaria fazer.

Rossellini: Acho que as afirmações de Renoir destacam o verdadeiro problema do cinema e do espectáculo da TV. Até agora, de facto, não houve

só autores de cinema, mas autores diferentes que se reuniram e juntaram as suas ideias para depois traduzirem e gravarem estas ideias sobre película, e o trabalho cinematográfico, a maioria das vezes, era secundário. Pelo contrário, o autor de cinema é aquele que sabe exprimir em termos pessoais tudo aquilo que consegue observar – mesmo que acidentalmente – e é isto que dá valor à sua obra.

Renoir: Disseste o essencial. O autor do filme não é de modo nenhum um coordenador, não é de modo nenhum o senhor que decide, por exemplo, a maneira como há-de correr um funeral. O autor de cinema é precisamente o homem que se encontra perante um funeral imprevisto, e acontece que o morto, em vez de estar no caixão, começa a dançar, que a família, em vez de chorar, começa a correr em todas as direcções; cabe-lhe a ele, e aos seus colaboradores, apanhar tudo isto e a seguir, na sala de montagem, criar uma obra de arte.

Rossellini: Não só na sala de montagem. Porque não sei se de facto hoje a montagem é assim tão essencial. Acho que temos de começar a ver o cinema de forma muito diferente e temos de nos livrar quanto antes de todos os tabus. O cinema, no princípio, era uma descoberta técnica e sacrificava-se tudo à descoberta técnica, até a montagem. Depois, mais tarde, no cinema mudo, a montagem adquiriu um significado preciso visto que representava a linguagem. Depois do cinema mudo, herdámos este tabu da montagem, embora a montagem tivesse perdido completamente o próprio sentido. É portanto na filmagem que o realizador pode verdadeiramente revelar o seu espírito de observação, a sua moral, a sua visão particular das coisas.

Renoir: Tens razão. Antes, quando falava de montagem, era por conveniência de expressão. Queria, de facto, falar de escolha, como faz, por exemplo, Cartier-Bresson quando, depois de ter feito cem fotografias dum acidente, escolhe três delas; e estas três são mesmo as melhores.

Bazin: Como chegaram à televisão que, aliás, tem pouca consideração entre os intelectuais?

Renoir: Cheguei à televisão porque me aborreci extraordinariamente durante as recentes projecções de muitos filmes. Pelo contrário aborreci-me menos a assistir a alguns espectáculos da TV. Tenho de dizer que os espectáculos televisivos que mais me entusiasmaram foram algumas entrevistas na televisão americana. Parece-me que a entrevista confere à televisão um primeiro plano que muito raramente encontramos no cinema. O primeiro plano, no cinema, é um primeiro plano reconstruído, um primeiro plano que pode dar resultados magníficos. Alguns grandes momentos do cinema talvez venham destes primeiros planos realizados em condições prefabricadas, em condições reconstruídas. Ou seja, chama-se uma actriz,

instalamo-la no seu ambiente, preparamo-la até que ela ganhe uma expressão admirável. Foi esta espécie de expressão artificial que deu origem aos mais belos momentos do cinema.

Ao dizer artificial, não estou a fazer uma crítica, porque sabemos que, apesar de tudo, o que é artístico é artificial. A arte é necessariamente artificial. Assim sendo, já que usufruímos durante trinta anos deste tipo de cinema, se calhar poderíamos passar a algo de diferente. Vi na América espectáculos de TV excepcionais. A TV americana, a meu ver, é admirável. Extremamente rica. Não porque seja melhor e os seus homens tenham mais talento de que em França, ou noutros lugares, mas simplesmente porque numa cidade como Los Angeles há dez canais que funcionam 24 horas por dia. Provavelmente, perante uma tal variedade de escolha, há boas possibilidades de encontrar coisas excepcionais, embora o conjunto da escolha não seja bom.

Lembro-me, por exemplo, de certos interrogatórios feitos por ocasião de processos políticos, com deputados que interrogavam e gente que respondia. De repente, tínhamos num primeiríssimo plano, roubado à teleobjectiva, uma personagem humana na sua integridade. Esta personagem humana tinha medo. Tinha medo do deputado. E este medo notava-se. Ou havia um tipo insolente que insultava o senhor que o interrogava. Havia outro que era irónico, outro que não ligava. De repente, lia-se o rosto destes homens, televisionados na teleobjectiva com cabeças que enchiam todo o ecrã. Ficava-se a conhecer essa gente. Em dois minutos sabíamos quem era; achei este facto absolutamente apaixonante; talvez um espectáculo igual fosse indecente, porque seria quase uma indiscrição, mas esta indecência aproxima-se muito mais do conhecimento do homem do que muitos filmes.

Rossellini: Também gostava de fazer algumas observações a propósito disso. Na sociedade moderna o homem tem uma necessidade enorme de conhecer o homem. A sociedade e a arte moderna destruíram por completo o homem. O homem já não

existe e a televisão ajuda a reencontrar o homem. A TV, como arte nova que é, teve a ousadia de ir à procura do homem.

Bazin: Houve também uma altura em que o cinema parecia uma arte que ia à procura do homem, em particular na época dos grandes documentários, na época de Flaherty.

Rossellini: Mas eram poucos os que iam à procura do homem. A maioria da gente fazia tudo o que era necessário para que o homem fosse esquecido. Fatalmente, o público era levado a esquecer o homem. Mas hoje, no mundo moderno, o problema do homem coloca-se profundamente, dramaticamente. A TV, de repente, oferece uma imensa liberdade. É preciso tirar proveito desta liberdade. O público da televisão é completamente diferente do público do cinema. O público do cinema tem a psicologia das massas. A televisão dirige-se a dez milhões de espectadores que são dez milhões de indivíduos, um a seguir ao outro. O discurso torna-se portanto infinitamente mais íntimo, infinitamente mais persuasivo. Tu sabes quantos insucessos tive na minha vida, na minha carreira cinematográfica; ora bem, apercebi-me de que os espectáculos que tinham fracassado por completo entre o público eram aqueles de que mais gostávamos no laboratório, na sala de projecção, quando só havia dez ou quinze pessoas. É uma mudança total. Aquilo que se vê numa pequena sala de projecção, com quinze pessoas, tem um significado diferente de quando se vê numa sala cinematográfica com duas mil pessoas.

Renoir: Posso corroborar a tua afirmação. Eu também vivi a mesma experiência pessoal. Se começássemos a contar os insucessos, fazendo um concurso, não sei qual dos dois ganharia.

Rossellini: Ganho eu, ganho eu à vontade...

Renoir: Não sei. Sou mais velho do que tu...e portanto ganho-te facilmente. Seja como for, vejamos, por exemplo, um filme como *The Diary of a Chambermaid*. Este filme foi extremamente mal recebido pelo público americano por uma simples razão: era um drama, apresentado com o título *The Diary of a Chambermaid*. A gente pensava: "*The Diary of a Chambermaid* com Paulette Goddard vai ser muito divertido". E depois, como a gente não se divertia nada, ficava descontente. Nos primeiros anos da TV uma empresa televisiva comprou o filme, que ainda hoje é solicitado pelo público da televisão. Enfim, graças à televisão este filme deu-me muito, o que demonstra que me enganara. Pensara realizar um filme para o cinema e acabei por fazer, sem o saber, um filme para a televisão.

Rossellini: Eu fiz uma experiência no cinema com *Una Voce Umana*. Queria insistir nessa possibilidade de o cinema penetrar até ao fundo das personagens. Hoje, na televisão, encontram-se experiências como esta.

Bazin: Parece-me que ambos abordaram o cinema com um espírito diferente. Você, Renoir, para reencontrar esse espírito da "commedia dell'arte" que sempre o seduziu; e você, Rossellini, para regressar às suas preocupações, que lhe valeram o título de promotor do neo-realismo italiano.

Rossellini: Já não me lembro quem me disse uma coisa que me impressionou profundamente: Vivemos numa época de invasões bárbaras. Vivemos numa época em que os homens têm conhecimentos cada vez mais profundos, mas apenas sobre um tema, e são completamente ignorantes em relação a tudo o resto. E isto provoca-me uma profunda angústia. Regresso ao documentário porque quero tentar apresentar novamente os homens aos homens. Quero sair deste rígido estado de especialização para regressar a um conhecimento mais amplo que permita fazer sínteses, porque afinal é isso mesmo que interessa.

Bazin: O senhor filmou ao mesmo tempo *India 58* e alguns documentários para a televisão. Acha que estes documentários influenciaram *India 58*?

Rossellini: Quando estava a realizar o filme, divertia-me menos. Quando filmava os documentários, ia à descoberta dum mundo preciso e no filme tentei resumir a experiência que tinha feito. Eram duas coisas que se completavam perfeitamente.

Renoir: Poderia sintetizar assim a minha posição e a do Roberto: Roberto é o continuador da pura tradição francesa, que é a tradição da procura humana. Eu tento ser italiano e reencontrar a "commedia dell'arte".

Rossellini: Esforço-me por pôr de pé uma indústria que nos dê a possibilidade não só de fazer um filme, mas muitos produtos. Começando a fazer muitas produções, contribui-se de alguma maneira para formar o gosto do público. Ajuda-se o público a entender certas coisas. É extremamente difícil para mim, hoje, encontrar um argumento. Não sei de que hei-de falar, não consigo encontrar uma história, porque já não há heróis na vida; há somente mais heroísmos insignificantes. Falta o ímpeto extraordinário e entusiasmante do homem que se arroja numa aventura qualquer. Mas talvez, afinal, este homem e este ímpeto existam no mundo. Aquilo que vou tentar fazer é uma investigação; uma pesquisa sobre o estado dos homens contemporâneos, em todo o mundo, e de cada vez que se encontrarem argumentos dramáticos, exaltantes, quando se encontrarem heróis, passar-se-á a um nível superior do filme temático.

A primeira fase é a investigação; a investigação há-de ser sistemática, observar os homens, estabelecer uma espécie de índice. Imaginem tudo aquilo que há no mundo, toda a música folclórica a gravar; imaginem as exigências da rádio, das empresas discográficas: muitíssimas. Quando forem ao Peru, ao México, ao Haiti, encontrarão muitas coisas que vos darão a

¹ Transmitidos na televisão em dez episódios de meia hora, em duas edições ligeiramente diferentes em França e em Itália nos primeiros meses de 1959 com o título, respectivamente, de *J'ai fait un beau voyage* e *L'India vista da Rossellini*. O filme *India 58* depois estreou em Itália com o título *India*

possibilidade de viver, de pagar a iniciativa e, ao mesmo tempo, de ser independentes do grande capital.

Renoir: Acho, Roberto, que há uma outra razão para explicar o interesse que demonstrámos em relação à televisão. Talvez seja porque a técnica do cinema perdeu hoje a sua importância. Quando entrei no cinema, era necessário antes de mais conhecer muito bem a própria profissão e dominar as suas técnicas. No princípio não se sabia como realizar uma dissolvença cruzada em laboratório. Era preciso fazê-la com a máquina de filmar e isso significava ter uma ideia exacta do momento em que as cenas iam terminar para fazer essas dissolvenças durante a filmagem, tinha de ser naquele momento porque depois já não se podia mudar. Hoje a técnica é tão avançada que praticamente um realizador perderia tempo, se no *set* se ocupasse dos problemas técnicos. O realizador é hoje um autor extremamente parecido com um autor de teatro, com um autor literário. Os tapetes de Arrás da rainha Matilde, em Bayeaux, são mais bonitos do que os Gobelins modernos. Porquê? Porque a rainha Matilde não tinha alternativa e dizia: "Ah! Não tenho vermelho, vou usar o castanho; não tenho azul, vou usar uma cor parecida com o azul". Ela era obrigada a contraste crus, a contraposições violentas, era obrigada a lutar continuamente contra as imperfeições e isso fazia dela uma grande artista. A grande facilidade da técnica torna a arte mais rara, porque o artista já não dispõe das vantagens resultantes das dificuldades da técnica, mas ao mesmo tempo já não se sente limitado pela dificuldade técnica e pode aplicar a própria fantasia inventiva a diferentes formas. Hoje, na verdade, se eu conceber uma história para o cinema, é uma história que também dá para o teatro, ou para um livro, ou para a televisão; a invenção torna-se uma especialização, quando anos atrás a especialização era a material. E acho que isto implica uma grande mudança.

Todas as artes, as artes industriais (e, afinal de contas, o cinema é uma arte industrial) foram grandes no começo e depois degradaram-se com a perfeição. Há pouco falei dos tapetes de Arrás, mas é evidente que o mesmo vale para a cerâmica. Há uns anos também eu trabalhei com a cerâmica, tentei reencontrar a antiga simplicidade técnica, e reencontrei-a, mas artificialmente; e foi essa a razão pela qual me dediquei a uma profissão que era verdadeiramente primitiva: o cinema, no seu início. O meu primitivismo na cerâmica era um primitivismo artificial, porque eu recusava-me a utilizar os aperfeiçoamentos da técnica da cerâmica e limitava-me, voluntariamente, a fórmulas mais simples. E isto não era autêntico, era uma construção intelectual. O que acabo de dizer faz muito sentido no ramo da cerâmica. O meu pai, que trabalhou com cerâmica, explicou-me que se chegou a pintar um vaso com todas as cores inimagináveis, tal como se pinta sobre tela ou papel. Já não há cerâmicas, acabou-se tudo. A cerâmica existia quando tinha a disposição cinco, seis cores, quando possuía uma paleta limitada e técnicas complicadas.

O mesmo se aplica ao cinema; as pessoas que realizaram os primeiros

filmes americanos ou suecos ou alemães – essas primeiras obras tão boas – não eram, com certeza, todos grandes artistas, aliás muitos deles eram artistas medíocres. E mesmo assim os filmes deles eram bons. Porquê? Porque a técnica era difícil: aqui está. Em França, depois do período majestoso, depois de Méliès, Max Linder, temos filmes que não valem nada. Porquê? Porque éramos intelectuais, porque queríamos fazer filmes de arte, queríamos realizar obras de arte. Na verdade, a partir do momento em que nos sentimos intelectuais, deixando de ser artistas manuais, corremos um grande perigo. Se hoje, eu e o Roberto, nos dedicamos à televisão, é porque a televisão está num estágio técnico primitivo que talvez possa dar aos autores o espírito do cinema primordial, quando todas as realizações eram boas.

André Bazin, «Cinema e Televisione. Incontro con Renoir e Rossellini» in Adriano Aprà (organizado por), *Roberto Rossellini. Il Mio Metodo*, Marsilio Editori, Veneza, 1987, pp. 159-168, originariamente publicado in « Cinéma et Télévision. Un entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini » in *France-Observateur*, 4 de Julho de 1958, pp. 16-18.

Traduzido por Paolo Balirano



Roberto Rossellini: La Prise du Pouvoir par Louis XIV



Cahiers: Nas últimas entrevistas que deu aos Cahiers, pareceu-nos ter notado em si um certo azedume, tanto em relação ao mundo como em relação à arte actuais.

Roberto Rossellini: Não tenho qualquer azedume. Em qualquer cultura e em qualquer civilização, a arte teve sempre um papel importante: o de dar significado do período histórico que se vivia, e um significado que fosse acessível a todas as pessoas. De Giotto a Homero, era assim: o verdadeiro sentido das coisas. Para além de qualquer preocupação didáctica. Hoje em dia, a arte perdeu esse papel, parece-me. Todas as artes.

Cahiers: Surpreendeu-nos bastante, há alguns anos, quando falou em abandonar o cinema de ficção para se dedicar a um cinema didáctico. Vendo *La Prise du Pouvoir par Louis XIV*, parece que todas estas distinções são vãs. Talvez seja um filme didáctico mas é antes de mais um admirável filme de ficção.

Rossellini: Deve-se sempre tentar – como se diz em francês: o fermento... - «fermentar» as coisas que existem num tema. Não quer dizer apenas «fermentar» relações passionais ou sexuais. O meu filme é um exemplo disso. É de um rigor histórico absoluto: um ensaio sobre a técnica de um golpe de Estado. Podemos fazer «fermentar» a emoção sobre um assunto deste género porque se trata de uma façanha humana.

Cahiers: Acha que houve, num determinado momento, uma ruptura na sua obra?

Rossellini: Não sei. Isso não me interessa. O que me interessa é ser coerente comigo mesmo enquanto for vivo. O passado não me interessa. Não se deve viver de rendimentos.

Cahiers: Não será o ponto comum de todos os seus filmes uma atitude de paciência? Espera que as coisas se revelem. É isso, para si, o neo-realismo?

Rossellini: Não gosto muito de classificações, porque conduzem ao esquecimento total daquilo que classificam. O importante, o que é? É descobrir os homens tal como eles são. É a coisa mais comovente do mundo. Ou seja, partir sem nenhuma ideia preconcebida.

Cahiers: Não tinha uma ideia preconcebida de Luís XIV?

Rossellini: Conhecia um pouco. É tudo. Quando se tem uma ideia preconcebida, faz-se a demonstração de uma tese. É a violação da verdade, e é também a violação da educação.

Cahiers: Pode-se definir o seu cinema como um cinema da atenção?

Rossellini: Sim, da atenção, da constatação. Quando olhamos para um ser humano, o que é que temos? A sua inteligência, o seu desejo de agir e também as suas imensas fraquezas, a sua pobreza. No fim de contas, é por isso que as coisas se tornam grandiosas. Em miúdo, fiquei extremamente impressionado quando soube que Napoleão, no cerco de Toulon, tremia como uma vara verde. Um oficial, que estava ao pé dele, disse-lhe: «Mas tu estás a tremer de medo!» E Napoleão respondeu-lhe: «Se tu tivesses o medo que eu tenho, já terias desertado». É esta dupla medida que me sensibiliza no homem. Esta gama extremamente alargada. É um ser pequeno, perdido, idiota, ingénuo. E faz coisas grandiosas.

Cahiers: Aborda Luís XIV como antes abordou S. Francisco de Assis. Pelo seu lado mais frágil, a sua timidez: parece uma criança.

Rossellini: O que é comovente é a fraqueza do homem. Não é a sua força. Na vida moderna, o homem perdeu todo o sentido heróico da vida. É preciso devolver-lho, porque o homem é um herói. Cada homem é um herói. A luta quotidiana é uma luta heróica. Para retratar isso, é preciso começar por baixo.

Cahiers: Como em *Il Generale Della Rovere*, que começa por ser um sujeito ignóbil e se transforma em herói?



Rossellini: Sim, morre como um herói. E isso é possível porque existe uma dose de loucura, bem-vinda, que o impele. Desejo sempre essa dose de loucura.

Cahiers: Em *Viaggio in Italia*, esse heroísmo vem do interior das personagens ou é antes uma força, uma espécie de graça, que os transforma?

Rossellini: Não vos posso responder. Para o fazer, era preciso que eu defendesse uma tese – e não é a palavra correcta, visto que na questão que colocam se trata de fé. A minha única resposta é a descoberta humilde do homem. É o meu ponto fixo, que se pode aproximar, identificar-se com o cristianismo...

Cahiers: A ideia de civilização parece ser também um outro ponto fixo para si.

Rossellini: O que me impressiona é que vivemos numa civilização aparentemente – e, do ponto de vista técnico-científico, realmente – desenvolvida, que o homem não acompanhou. Deve-se então pensar que esta civilização técnico-científica é má, ou foi o homem que não se soube adaptar a ela? O importante em ambos os casos, é voltar a dar a conhecer o homem, para que ele seja o juiz total.

Se a civilização não é o que devia ser, o homem deve ter consciência disso, e tomar todas as medidas para a alterar. Se o homem considera que é a civilização está bem assim, e que não precisa de correcções, então deverá tomar posse, dominá-la completamente.

Cahiers: No seu recente «Manifesto», dizia que pretendia re-situar o homem no seu horizonte. A «angústia moderna» não estará ligada à incerteza, ao facto das pessoas já não vislumbrarem este horizonte?

Rossellini: É isso. Façamos um exame rigoroso das coisas. A escola, para que serve? A escola dá-nos ideias gerais quando somos crianças. À medida que vamos crescendo, ou seja, à medida que o nosso poder de síntese aumenta, especializamo-nos. Vamos para a Universidade, sabemos todas as pontes, todos os pavimentos, todos os cálculos sobre o betão, mas não sabemos nada do resto. Somos diariamente invadidos pela informação, a imprensa, a rádio, a televisão, o cinema, e todas as formas de arte. O que é que nos dizem? Não nos dizem nada sobre o que é a nossa civilização. Falam-nos apenas da nossa angústia perante ela. Isto é uma constatação que se deve fazer. Já foi feita. Falemos de outra coisa. Até uma certa altura, até ao final do século XVIII, isto é, até ao momento em que o desenvolvimento técnico-científico adquiriu uma velocidade estonteante, a civilização, extremamente lenta no seu desenvolvimento, tinha bases muito concretas: havia a Bíblia, a história e a mitologia greco-romana. Toda a arte era um exercício sobre isto. No século XVIII, as coisas adquiriram um ritmo muito acelerado. O homem tornou-se mestre das forças naturais. Mas não teve

consciência disso. A arte não desempenhou o seu papel. Então, o que aconteceu? Ficámos sem horizontes, não compreendemos nada. Não sabemos para onde vamos. E daí a angústia.

Cahiers: Acredita nas ideologias como hipóteses de trabalho? Por exemplo, o marxismo como método de conhecimento histórico?

Rossellini: Não, é preciso conhecer as coisas fora de qualquer ideologia. Todas as ideologias são um prisma.

Cahiers: Acredita que se pode ver sem um desses prismas?

Rossellini: Eu, acredito. Se não acreditasse, não teria escolhido uma vida tão difícil. O ponto de partida é esse, e pode estar correcto ou completamente errado: ou se tem fé no homem, ou não se tem fé no homem. Se se tem fé no homem, então pode-se pensar que o homem é capaz de todo o bem possível. Se não se tem fé no homem, todo este discurso é inútil. Eu acredito que o homem é capaz de todo o bem possível – se souber.

Cahiers: Voltando aos seus filmes, *Viaggio in Italia* já exprimia isso. No início, as personagens não vêem nada do que se passa dentro delas e em seu redor. Então surge a angústia. Depois aprendem a ver.

Rossellini: Abriam os olhos. Eram seres respeitáveis. Eram um casal formado com a intenção de agir bem, de fazer bons negócios, de ter uma conta bancária, de ter uma vida decente. É um ideal muito difundido, não é verdade? Mas não eram seres humanos.

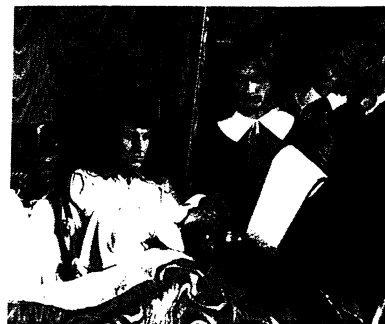
Cahiers: Diz isso agora, no entanto, quando os olhava, quando os filmava, não se sente que houvesse qualquer juízo seu. As suas personagens parecem totalmente livres.

Rossellini: Vou voltar ao que estava a dizer sobre as ideologias. Todas as ideologias têm um lado bom e um lado mau. Mas limitam-nos na nossa liberdade. E a liberdade é o centro e o motor de tudo. Chegar a uma descoberta sendo livre, é uma coisa formidável. Conseguir ser perfeito por conformismo não tem nada de heróico. E o que me interessa é dar esse sentido heróico à vida.

Se o homem tem uma capacidade, acredito que seja esta: a descoberta da moral. Vejamos o caso de Hitler: ele leva as pessoas a obedecer. Elas estão na moral porque obedecem. O perigo é grande. Se o homem é capaz de fazer uma escolha, então torna-se num homem. Mas esta escolha deve partir de uma liberdade total. Assumindo todo o risco dos erros, da aventura.

Cahiers: E também o risco de se perder?

Rossellini: É aí que se torna heróico. O que é um santo? É aquele que correu o risco de se perder. Está sempre à beira de se perder. Um pequeno passo em falso pode ser o colapso. A única faculdade que pertence ao



homem e a ele apenas, é a faculdade de julgamento. Todos os outros comportamentos do homem existem também nos animais, em estádios mais ou menos desenvolvidos: a obediência, o hábito, etc. O animal tem orientações que lhe vêm de um instinto ou por tropismos. Vai ao encontro de coisas que lhe são simplesmente convenientes, práticas. E a vida não deve ser apenas um facto prático. Hoje em dia, criámos este mito pragmático da vida. O que é feito da moral? É isso que é grave.

Cahiers: O heroísmo, para si, não é nunca um facto individual. Está ligado a uma aventura colectiva, à comunidade.

Rossellini: Cada individualidade deve harmonizar-se. Como? Através da tolerância. É uma virtude que nasce de uma enorme sabedoria. Ser tolerante, é sair da obediência para chegar a qualquer coisa que parte da nossa consciência. O que é grave no mundo actual, é que vivemos de classificações. A classificação não conduz à consciência, logo não conduz a esta necessidade heróica de nos aperfeiçoarmos.

Cahiers: Godard dizia de si que, indo ao extremo do realismo, reencontrava o teatro. No final de *La Prise du Pouvoir par Louis XIV*, a vida do rei transforma-se em puro espectáculo. Como a refeição do rei.

Rossellini: Sim, ele vive em representação. Vive para os outros, mas também para os dominar. Até essa cena final em que ele pede que o deixem sozinho e se desembaraça do fato. Então, ele redime-se. As suas conquistas conduziram-no à amargura. Fala do sol e da morte que não se vê. É a dúvida. Nesse momento, Louis XIV reencontra uma dimensão muito humana. O que lhe interessa a ele é que a amargura o conduz a um juízo. «Quero ficar sozinho e em repouso», diz. Já não tem qualquer orgulho, nesse momento. Ao despir-se, desfaz toda essa mascarada em que os outros, por estupidez, o soguiram. Livra-se de tudo. O que me agrada nesta personagem é a sua audácia absoluta: a cena com o alfaiate, por exemplo. Chega a ser insolente. Mas ao mesmo tempo apercebemo-nos da sua enorme timidez.

Cahiers: Ele luta contra si próprio.

Rossellini: Essa é a dupla medida que torna a personagem extraordinária.

Cahiers: É talvez a primeira vez na sua obra que se prende a uma personagem que parece incapaz de amar. Só Mazarin moribundo é capaz de uma imensa generosidade.

Rossellini: A personagem principal é um rei, e que exerce o poder. Por isso, o que é que queriam?... É um dado considerável, não?

Cahiers: Desde *Il Generale Della Rovere* que utiliza bastante o *travelling* óptico. Nos seus outros filmes, as personagens já eram seguidas pela câmara.

Rossellini: Sim, também. Antes do *travelling* óptico¹, seguir uma personagem era extremamente complicado. Agora, graças a essa técnica, posso fazer um filme como este, que é apesar de tudo longo, em vinte e quatro horas. E não chego a trabalhar seis horas por dia. Na ORTF, houve uma greve por causa das horas extraordinárias. Não podíamos trabalhar mais de cinco horas e meia por dia.

Cahiers: Quais foram as condições de trabalho na ORTF?

Rossellini: Deram-me uma liberdade total. Eu não queria vedetas, queria a pessoa certa. Deixaram-me fazer tudo o que queria. É uma coisa que já não existe no cinema.

Cahiers: Godard consegue essa liberdade trabalhando com pequenos orçamentos.

Rossellini: Sim, mas mesmo assim fica-se limitado a determinados temas. Mesmo com um orçamento pequeno não podemos sair desses temas que são sempre os mesmos. O cinema de autor, à excepção de Godard, Resnais, e alguns outros, já não existe.

Cahiers: O que é que pensa da maneira como influenciou o cinema italiano?

Rossellini: O novo cinema francês, sim, talvez o

¹ O mesmo que "Zoom". (N. O.)



tenha influenciado. Mas o novo cinema italiano, não. Com os jovens cineastas franceses, a minha relação foi muito calorosa e humana. Mas essa relação não existiu com os cineastas italianos. Se influenciei alguns cineastas italianos, foi através dos meus filmes, não houve contactos pessoais. Com os franceses, houve. A última vez que vi Truffaut disse-lhe que a minha filha tinha sido operada, e ele ficou preocupado. Foi uma coisa que me perturbou, que me comoveu. Depois disse-me: «Sabes, tu és uma pessoa da família». Esta é a grande conquista a fazer. Em Itália, nunca tive este tipo de relação calorosa.

Cahiers: Na sua obra, o lirismo tem sempre alguma coisa de fulgurante. Aguardamos e depois somos fulminados, iluminados.

Rossellini: Há pouco utilizou a palavra certa: a paciência. A paciência é também uma virtude! E depois vem a centelha.

Cahiers: O que é que pensa do público hoje em dia?

Rossellini: O público é de tal forma pouco respeitado que quando se sente profundamente respeitado fica desorientado.

"Roberto Rossellini: *La Prise du Pouvoir par Louis XIV*",
depoimento recolhido por Jean Collet e Claude-Jean Philippe,
in *Cahiers du Cinéma*, nº 183, Outubro 1966, pp. 16-19.

Traduzido por Barbara V. A.

