

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Alcino Leite Neto

Errância e construção do espaço no cinema moderno

Uma leitura da obra de Roberto Rossellini

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Alcino Leite Neto

Errância e construção do espaço no cinema moderno

Uma leitura da obra de Roberto Rossellini

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Doutor Nelson Brissac Peixoto

SÃO PAULO

2007

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

BANCA EXAMINADORA

RESUMO DE PESQUISA

Este trabalho examina o modo de construção do espaço cinematográfico na obra de Roberto Rossellini e a função da errância dos personagens no sistema de comunicação de seus filmes. A partir da reflexão de Gilles Deleuze em *Cinema I – A Imagem-movimento* e *Cinema II – A Imagem-tempo*, apoiada na filosofia bergsoniana do tempo e na teoria peirceana dos signos, esta dissertação analisa como a deriva e a perambulação do personagem no espaço diegético dos filmes constituem um elemento decisivo para o rompimento com o realismo clássico, a fundação das formas modernas do cinema e a abertura da linguagem audiovisual para um campo novo de expressão. Diretor ainda pouco estudado no Brasil, Rossellini ganha importância e atualidade para o cinema nacional no momento em que este se volta com tanta ênfase para o documentarismo, o filme de viés social e as experimentações artísticas que mesclam o legado cinematográfico com a novidade das mídias digitais. A análise da obra de Rossellini, na perspectiva deleuziana, permite demonstrar como a captação da “realidade” em seu cinema é parte de um sistema complexo de linguagem, que nada tem de intuitivo ou improvisado. Este sistema é constituído de verdadeiras “cartografias mentais”, que resultam de uma reflexão elaborada a respeito dos ambientes e de sua transformação em linguagem e signos cinematográficos. Na obra rosselliniana, a figura do personagem errante, à deriva em espaços cuja totalidade se fragmentou ou se desumanizou, aponta para a busca de um novo elo do homem com o mundo, de um novo vínculo do cinema e das mídias audiovisuais com a realidade.

PALAVRAS-CHAVES: Rossellini, neo-realismo, Deleuze, errância, espaço, modernidade.

ABSTRACT

This dissertation examines the construction of the cinematographic space in the work of Roberto Rossellini and the role of the wandering of the characters in the communication system of films. With basis on the considerations of Gilles Deleuze in *Cinema I – Movement-Image* and *Cinema II – The Time-Image*, we shall analyse the manner by which the perambulation and drifting of the character in the films' diegesis consist in a decisive element of rupture with classic realism, the foundation of the modern forms of cinema and the opening of audiovisual language to a new field of expression, starting from the cinematographic signs. Although Rossellini is a not much studied director in Brazil, he gains importance and contemporaneity in national cinema at a moment in which our cinema emphasises documentaries, films with a social trait and the artistic experiments which blend the cinematographic heritage and the novelty of digital medias. The analysis of Rossellini's work from a deleuzian perspective allows us to demonstrate how the grasp of "reality" in his cinema is part of a complex language system, not in the least intuitive or improvised. This system is made up of real "mental cartographies", resulting from an elaborate reflection on the environments and their transformation into cinematographic language and signs. In the rossellinian work, the figure of the wandering character, adrift in spaces which have been totally fragmented or dehumanised, points out to the search of a new relation between man and the world, a new link which joins the cinema and the audiovisual medias with reality.

KEY WORDS: Rossellini, neorealism, Deleuze, wandering, space, modernity.

ÍNDICE

I - INTRODUÇÃO.....	p. 7
II - ARTE E PENSAMENTO DO ESPAÇO EM ROSSELLINI	p. 19
II.1 - O cinema na encruzilhada entre ação e visão.....	p. 20
II. 2 - Visões da natureza e da cidade	p. 31
II.2.1 - A paisagem negativa	p. 31
II.2.2 - O desafio do espaço público	p. 37
II.2.3 - Cidades fechadas e mortas: linhas de fuga	p. 39
II.3 - A explosão dos espaços interiores	p. 49
II.3.1 - Família e errância	p. 49
II.3.2 - Estrangeiros no mundo	p. 62
II.4 - Três figuras da errância: a criança, a mulher e a multidão	p. 70
II.4.1 - A criança e o novo cinema	p. 70
II.4.2 - A mulher e o “drama ótico”.....	p. 74
II.4.3 - A multidão itinerante	p. 78
III - CONCLUSÃO	p. 82
IV - FILMOGRAFIA	p. 93
V – BIBLIOGRAFIA	p. 97

I - INTRODUÇÃO

Em *Fragments de uma autobiografia*, Roberto Rossellini conta a respeito da estranheza causada em Ingrid Bergman por seu método de filmar. Habituada aos estúdios hollywoodianos, em que a câmera registrava calculadamente os movimentos dos atores, conforme uma *mise-en-scène* tradicional e metódica, Bergman reclamou com Rossellini:

“_ Você sempre me diz para andar!”.

Ao que o diretor respondeu:

“_ É isso mesmo, ande. Se você andar, posso acompanhá-la com a câmera.”

Da anedota pessoal, Rossellini extrai a seguinte reflexão em sua autobiografia:

“O que realmente me interessava era o personagem; e o personagem deveria viver em um certo contexto que eu queria descobrir com ele. Para a pobre Ingrid, isto queria dizer longas horas de caminhada”¹.

Rossellini já caracterizara de maneira parecida o seu modo de filmagem, em artigo publicado em 1955:

“Habitualmente, no cinema tradicional corta-se uma cena do seguinte modo: plano geral, e se define o ambiente, se descobre um indivíduo, se aproxima dele; plano médio, plano americano, primeiro plano, e se

¹ ROSSELLINI, Roberto, *Il Mio Metodo*. Venezia: Marsilio Editori, 1987, p. 102.

começa a contar a sua história. Eu procedo de maneira oposta: um homem se posta e, graças à sua posição, descobrimos o ambiente em que ele se encontra. *Começo sempre com um primeiro plano, depois o movimento da câmara acompanha o ator e descobre o ambiente*².

Rossellini pode não ter seguido à risca a ordem de planificação exposta acima, mas é certo que jamais deixou de descumprir esta necessidade interior de seu cinema de estar sempre ao lado do personagem, descrevendo o ambiente em que ele se move no momento mesmo em que o contexto vai se revelando ao protagonista³.

Mas que contexto, ou que ambiente, é esse? Inserindo Rossellini na corrente neo-realista, Pasolini observa que ele promoveu a redescoberta da vida cotidiana da Itália, uma vez abolida a retórica fascista. “Ele estava ali, fisicamente presente, quando a máscara cretina caiu. Foi um dos primeiros a ver a pobre face da verdadeira Itália”, escreve⁴. A observação de Pasolini reúne dois aspectos importantes a respeito do cinema rosselliniano.

Primeiramente, temos, nesse imediato final da Segunda Guerra, a revelação de uma outra realidade, que Gilles Deleuze descreveria como “dispersiva e lacunar”. Em segundo lugar, encontramos um cinema que se faz contra a retórica fascista, com o compromisso de “restituir a liberdade ao espectador”, como diz Rossellini, a respeito de *Alemanha Ano Zero*:

² ROSSELLINI, Roberto, “Il Mio Dopoguerra”, in “Cinema Nuovo”, a. IV, n. 70, 10/11/1955, p. 346, citado por BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del Cinema Italiano – Dal Neorealismo al Miracolo Economico 1945-1959*. Vol. 3. Roma: Editori Riuniti, 2001, p. 416. Grifo meu.

³ Alain Bergala fala da recusa de Rossellini de assumir um “olhar demiúrgico”, tal como o de Orson Welles, “investido de plenos poderes sobre as criaturas e a enunciação”. Ao contrário, preferiu sempre “acompanhar” os seus personagens. In: BERGALA, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Crisnée (Belgique) : Editions Yellow Now, 1990, p. 56.

⁴ PASOLINI, Pier Paolo, “L’Anno del Generale della Rovere”, in: *Saggi sulla Letteratura e sull’Arte*. Milano: Mondadori, 1999, vol. 2, pp. 2238-2241.

“Sofríamos de uma doença atroz após todos aqueles séculos que viram uma civilização suceder a outra. Por força da sedução e da eloquência a propaganda havia adquirido proporções gigantescas. Era então importante restituir a liberdade ao espectador, fornecer-lhe informações que não traíssem a própria moral, sem imposições de qualquer tipo”⁵.

Pode-se dizer, contudo, que estes elementos caracterizam todo o primeiro neo-realismo, e não apenas Rossellini. É fator comum aos principais diretores italianos do imediato pós-guerra o esforço de buscar a imagem de um país que ficou encoberta pela propaganda fascista e revelar instantâneos da catástrofe social que emergiu ao final da Segunda Guerra.

Os diretores também compartilham a crença no olhar realista, a espontaneidade do registro fílmico, a atração pelo cinema direto e documentário, feito fora dos estúdios, em relação com o ambiente das ruas, o emprego de não-atores em representações dramáticas e um desejo de apreensão detida dos contextos materiais em que os personagens estão imersos. Sem falar, ainda, no desafio comum a todos eles, mesmo aos marxistas, que é a composição de um novo humanismo a partir dos fragmentos deixados pela tragédia coletiva.

A situação do pós-guerra provoca seus efeitos sobre a narrativa e a linguagem do neo-realismo. A Liberação da Itália pelas forças aliadas significa ao mesmo tempo a desmontagem dos laços criados pelo sistema da propaganda de Mussolini, trazendo à luz a série de conflitos sociais represados pelo fascismo, além de outros novos, provocados pelo fim da Guerra. Descobre-se uma realidade traumatizada, não-coesa,

⁵ ROSSELLINI, Roberto, *Il Mio Metodo*. Venezia: Marsilio Editori, 1987, p. 11.

fragmentada, opaca, de difícil apreensão e compreensão, da qual o homem emerge como figura impotente diante de um conjunto de fatos que são superiores à sua ação e que o arrastam em sua corrente incontrolável.

O cinema neo-realista reflete a respeito desta realidade complexa, quebrando a estrutura do realismo clássico _centrado na psicologia e na autonomia individuais_, deixando o acontecimento se infiltrar na imagem com aquilo que ele tem de incomensurável, abrindo fissuras na ação para revelar a impotência do sujeito, sua estupefação moral, sua fadiga psicológica e, ao mesmo tempo, a sua liberdade incondicional.

Curiosamente, este cinema do impasse do sujeito e da crise da ação está repleto de personagens incansáveis, que andam ou correm de um lado a outro, vagando por cidades e pelo campo, que estão em permanente movimento, em contínua agitação, mesmo no interior das casas e dos edifícios. O neo-realismo é rico de protagonistas erráticos e agitados _sejam eles desempregados, vagabundos, artistas itinerantes, prostitutas, boas-vidas, crianças, peregrinos_, que deixarão profunda marca no imaginário do cinema moderno.

Seria fastidioso citar toda a galeria de personagens errantes do cinema neo-realista. Mas cumpre aqui recordar alguns deles. Em De Sica, a deriva dos personagens pelo ambiente urbano é um elemento primordial a todos as suas primeiras obras do pós-guerra, como em *Sciuscià* (1945-46), com seus jovens delinquentes transitando por Roma, *Ladrões de bicicleta* (1948), sobre a busca que pai e filho empreendem pela cidade, e *Umberto D* (1951), sobre a instabilidade que acomete a vida de um aposentado. Em Fellini, célebres personagens deambulatórios dominam os filmes, como os jovens provincianos de *Os boas-vidas* (1953), o casal de artistas itinerantes em *A estrada da vida* (1954), a

prostituta de *As Noites de Cabíria* (1957) e tantos outros mais. Pasolini inicia sua carreira cinematográfica com histórias de personagens à deriva entre o centro e a periferia de Roma, como em *Accatone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Mas a perambulação é também relevante para constituir os filmes-parábolas *O evangelho segundo São Mateus* (1964) e *Gaviões e Passarinhos* (1966). Em Antonioni, a errância se transforma em tema capital dos filmes _como em *O Grito* (1957) e *O Eclipse* (1961)_ , e seus protagonistas estarão substancialmente à deriva em um mundo de “paisagens desumanizadas, espaços vazios, dos quais se diria terem absorvido os personagens e as ações, para deles só conservar a descrição física, o inventário abstrato”, como define Deleuze⁶.

É certo que o cinema neo-realista não foi o primeiro a se interessar pela perambulação de personagens ou por figuras à deriva. O burlesco americano é todo ele marcado por tipos errantes, de que o vagabundo Carlitos é o exemplo mais notório. Também a vanguarda francesa é pródiga a respeito, como nos primeiros filmes de René Clair e Luis Buñuel _que, aliás, jamais abandonará o interesse por perambuladores e peregrinos⁷. Os gêneros clássicos hollywoodianos igualmente se interessaram pela errância de personagens, particularmente o western⁸. Haveria toda uma história da deambulação no cinema a ser escrita.

Existe uma larga diferença, porém, entre as figuras da errância no cinema anterior ao neo-realismo e as que este apresenta em seus filmes.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 14.

⁷ Charles Tesson examinou este aspecto da obra de Buñuel, sobretudo a partir do contraste entre *Simão do Deserto* e *Nazarin*. In: TESSON, Charles. *Luis Buñuel*. Paris : Editions de l’Etoile/Cahiers du Cinéma, 1995, pp. 175-180.

⁸ A esse respeito, ver : ASTRE, Georges-Albert, e HOARAU, Albert-Patrick, *El Universo del Western*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, p. 97. Ed. original: *Univers du Western*, Paris, Editions Seghers, 1975.

Em *Cinema I – A imagem-movimento* e *Cinema II – A imagem-tempo*, Deleuze localiza o neo-realismo italiano como um momento revolucionário, na encruzilhada entre o que chama de *imagem-ação* e *imagem-tempo*. “Foi primeiro na Itália que se deu a grande crise da imagem-ação”, diz ele em *Cinema I - A Imagem-Movimento*⁹. E completa, em *Cinema II - A Imagem-Tempo*: “O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. Talvez isso seja tão importante quanto a conquista de um espaço puramente ótico na pintura, ocorrida com o impressionismo”¹⁰.

Para Deleuze, o neo-realismo não apenas cria uma imagem nova da cidade (como conjunto de espaços indeterminados), mas também introduz no filme uma nova forma de “perambulação” do personagem _marcada pela incerteza dos encadeamentos entre uma ação e outra e pelo acaso dos encontros.

A perambulação neo-realista indica o afrouxamento das situações sensório-motoras características do antigo realismo _baseada na ação-reação dos personagens em um meio determinado_ e permite o surgimento de situações ótico-sonoras, que são aquelas que não se exprimem mais estritamente em termos de movimento, mas se abrem

⁹ Op. cit., p. 258.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema II - A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 11. Deleuze assim define a “imagem-movimento”: “conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros”. Ela preserva os laços sensório-motores entre as ações e os planos, dando ao filme uma continuidade, segundo a lógica causal. A “imagem-tempo” é aquela que, ao suprimir os elos de causalidade entre as ações e os planos, permite à duração manifestar-se na imagem: “extravasa as relações e não se deixa mais exprimir em termos de movimento, mas se abre diretamente sobre o tempo” (idem, *Cinema I – A Imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p 266).

diretamente para a experiência do tempo e da duração, transformando assim o próprio personagem em espectador, o deambulador num visionário:

“Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação”¹¹.

Além de incitar ao surgimento de imagens ótico-sonoras puras, a perambulação neo-realista também se dá num outro tipo de plano (ou quadro) que aquele do cinema clássico. O neo-realismo cria um novo plano, o do cinema moderno, aberto e descontínuo. Não é apenas a filmagem em ambientes naturais que contribui para a novidade do movimento, mas também a compreensão que este tem do extracampo (espaço off) _por meio do qual os filmes afrontam ininterruptamente o conjunto do plano constituído, denunciando a sua incompletude e forçando a sua abertura.

A perambulação ela mesma é de um tipo inédito no cinema: é fruto de uma *movimentação aberta e fragmentada*, ou seja, em que os laços causais da narração se afrouxam, são suspensos ou interceptados por elementos e encontros aleatórios (Zavattini dizia que o neo-realismo é uma arte do encontro).

O personagem neo-realista atravessa um espaço que não é apenas pano de fundo ao seu drama: é parte intrínseca da arquitetura do drama e exercerá sobre ele peso igual ao de todos os demais elementos

¹¹ DELEUZE, Gilles, *Cinema II – A Imagem-tempo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p. 11.

convocados pela narração. “O espaço se intromete através da figura, abre fissuras no tecido da ação, requer mais tempo para ser olhado, alonga até mesmo a duração dos enquadramentos. A descoberta do cinema moderno é aquela de um espaço vivo que, vazio ou pleno, não se deixa reduzir a simples fundo, mas emerge espesso como o protagonista”, escreve Sandro Bernardi¹².

Mais ainda: este espaço pode ser uma das razões do próprio drama, se pensarmos, por exemplo, em *Paisà* e toda a sua estrutura narrativa “geopolítica” a respeito da Liberação progressiva da Itália pelos aliados. Este é um filme feito não apenas de pequenas histórias da guerra, mas da grande história da Segunda Guerra como drama coletivo vivido no solo nacional (fragmentado) da Itália.

O neo-realismo, porém, abole toda grandiloquência em relação ao tratamento do espaço _é uma de suas outras oposições à propaganda fascista. Eis porque não teme _e, aliás, prefere_ filmar em ambientes marginais, desolados, “espaços quaisquer, câncer urbano, tecido desdiferenciado, terrenos baldios que se opõem aos espaços determinados do antigo realismo”, como diz Deleuze¹³.

Jean Douchet observa que Rossellini muda a própria natureza do espaço cinematográfico, que perde a característica de conquista e de futuro que têm no filme americano. Com seu cinema, o espaço é liberado ao “presente do acontecimento que uma câmera de atualidades registra, que os personagens experimentam e que o espectador, testemunha do acidente, observa”. O espaço é transformado em “campo de visão”, segundo Douchet. Nele, conforme o crítico, os personagens não têm

¹² BERNARDI, Sandro. *Il Paesaggio nel Cinema Italiano*. Venezia : Marsilio Editore, 2004, p. 46.

¹³ Idem. *Cinema I – A Imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 260.

mais o controle físico de sua conduta, perdem o objetivo e entram “numa espécie de errância”¹⁴.

A errância dos personagens é o que permite que o filme introduza nas imagens um campo de indistinção entre o objetivo e o subjetivo, o físico e o mental, “como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade”, como escreve Deleuze¹⁵.

Todos os primeiros filmes de Rossellini contém uma reflexão forte sobre a errância e o espaço, seja a trilogia da guerra, formada por *Roma, Cidade Aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha Ano Zero* (1947), seja a chamada trilogia da solidão¹⁶, composta por *Stromboli – Terra de Deus* (1949), *Europa 51* (1952) e *Viagem à Itália* (1953).

É sobre esses seis filmes que trata o trabalho a seguir, cujo intuito é examinar a questão do espaço no cinema rosselliniano, tal como ele se configura no plano cinematográfico, e a errância do personagem neste plano. Os três primeiros filmes deslançam a “revolução rosselliniana” e têm a característica de serem dramas ambientados durante ou imediatamente após a Segunda Guerra. Os três últimos são as principais obras do diretor com a atriz Ingrid Bergman, sua mulher na época, realizados no período da Reconstrução italiana e da modernização do pós-guerra.

Como veremos no decorrer deste trabalho, o personagem rosselliniano está em deslocamento e aflita movimentação no exterior, nas ruas e nos campos, mas também no interior das casas. Às vezes são pessoas que perderam suas moradias e vivem de empréstimo, agrupadas

¹⁴ DOUCHET, Jean, *Nouvelle Vague*. Paris : Cinémathèque Française/Hazan, 1998, p. 125. Grifo meu.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema II - A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pág. 16.

¹⁶ Nome atribuído por Gianni Rondolino, cf. BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del Cinema Italiano – Dal Neorealismo al Miracolo Economico 1945-1959*, Vol. 3, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 421.

caoticamente; outras vezes, são indivíduos que vivem às escondidas ou estão apenas de passagem.

Rossellini injeta dentro das casas uma mobilidade patética, que questiona a própria clausura e o distanciamento do interior burguês em relação a vida coletiva. Mesmo um distante mosteiro de franciscanos é subitamente surpreendido pela visita de capelões forasteiros, que colocam em xeque os preconceitos religiosos, como no quinto episódio de *Paisà*.

Não é apenas um protagonista a cada vez que erra, corre ou foge nos filmes de Rossellini. Frequentemente, o diretor mostra a deriva de um grupo inteiro de personagens. A multidão surge em constante agitação nos filmes, movendo-se para todo canto, perpassando o plano em todas as suas dimensões (em Rossellini a multidão raramente aparece no fundo da cena, mas com mais frequência no meio dela, em desordem) — imagem que é tanto mais forte quando se pensa nos espetáculos da massa organizada promovidos pelo fascismo e pelo nazismo.

Ecoando a definição célebre de Pasolini (“Apenas o que é mítico é realista, e apenas o que é realista é mítico”), Bernardi aponta que o neo-realismo não é apenas a descoberta da realidade, é também a descoberta de que “atrás da realidade existe um novo mito”¹⁷.

Na cartografia rosselliniana, o personagem vai de um canto a outro no espaço diegético, mas também do presente à história, da atualidade ao mito, no campo da significação. Os dramas podem ocorrer entre as ruínas da História (a Berlim de *Alemanha Ano Zero* ou a Pompéia de *Viagem à Itália*) ou em meio a acidentes naturais (vulcões, grutas, montanhas, pântanos etc.), de onde emergem vestígios de um

¹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 76-77.

mundo arcaico (pré-humano) ou manifesta uma força sobre-humana, que desafia e interpela o “humano”.

Existe, por outro lado, uma cartografia de aprisionamento, reclusão e demarcações perigosas _ou ameaçadoras_ do espaço nos filmes de Rossellini. Em *Roma Cidade Aberta*, por exemplo, a cidade ocupada por nazistas é toda ela uma armadilha, bem como a Florença do episódio de *Paisà*. Em *Stromboli*, o personagem vivido por Ingrid Bergman sai de um campo de concentração para viver numa ilha inóspita, em que está igualmente aprisionada.

Mesmo aprisionado num determinado espaço, o personagem rosselliniano é capaz de atos de liberdade _seja para lutar por sua vida, seja para terminar com ela. A liberdade é, sempre, um dos principais temas do diretor, e todo o seu cinema parece um esforço para encontrar a forma exata de conseguir flagrar e descrever esses atos de liberdade _mesmo na sua dimensão trágica, como o fuzilamento de Pina (Anna Magnani), no meio da rua, em *Roma Cidade Aberta*.

O personagem de Rossellini também vive uma palpitante expectativa, buscando aqui e ali uma saída para seu drama, que vai pouco a pouco se avolumando, até o insuportável, até que tenha uma “revelação” ou experimente um “milagre”.

É preciso ponderar a dimensão religiosa da obra de Rossellini, que chegou a afirmar, por exemplo, que *Stromboli* trataria da luta entre um personagem e Deus _para, mais tarde, minimizando a dimensão religiosa do filme, dizer que ele aborda a incapacidade de uma mulher de escapar de um labirinto (mais uma imagem espacial) que o mundo formou ao seu redor.

O “milagre”, em Rossellini, não pode ser compreendido tão-somente na órbita do sagrado _como se deduziu muitas vezes, dada a simpatia do diretor pelo catolicismo. Ele é a impregnação do filme por

algo que é da ordem do irrepresentável, e está relacionado à confrontação do personagem com os seus próprios limites. É quando ele quebra a couraça individual e desfaz a cadeia de clichês circundante¹⁸ que o personagem se depara com algo prodigioso, um vislumbre do real, que o faz resgatar a crença no mundo.

Escreve Deleuze: “O fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade. É o vínculo do homem com o mundo que se rompeu. Por isso, é o vínculo que deve se tornar objeto de crença: ele é o impossível, que só pode ser restituído por uma fé. A crença não se dirige mais a outro mundo, ou ao mundo transformado. O homem está no mundo como numa situação ótica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença. Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo”¹⁹.

Foi o que fez Rossellini, pioneira e visionariamente, no limiar do cinema moderno.

¹⁸ “Mais que de uma civilização [atual] da imagem, para Deleuze, se deve falar de uma civilização do clichê, na qual a idéia age como palavra de ordem, na qual os poderes tendem a ocultar a imagem ‘plena’ da coisa, impondo aquilo que deve interessar na imagem, ocultando alguma coisa, subtraindo nela aquilo que não se deve perceber”, escreve a pesquisadora Katia Rossi, em: ROSSI, Katia. *L’estetica di Gilles Deleuze – Bergsonismo e fenomenologia a confronto*. Bologna: Edizioni Pendragon, 2005.

¹⁹ DELEUZE, Gilles, *Cinema II – A Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 207.

II – ARTE E PENSAMENTO DO ESPAÇO EM ROSSELLINI

II.1 – O CINEMA NA ENCRUZILHADA ENTRE AÇÃO E VISÃO

Uma fórmula clássica diz, a fim de caracterizar a importante novidade do cinema italiano do pós-Segunda Guerra, que o neo-realismo tirou os filmes do estúdio e os levou para as ruas²⁰. Embora a idéia se aplique àquele momento histórico da produção italiana e internacional, dominada por filmes produzidos em estúdios, ela não chega a ser suficientemente precisa. É sabido que o cinema, desde os seus primórdios, filmou em ambientes naturais e fez da cidade um cenário privilegiado, bastando aqui lembrar das obras das vanguardas francesa e russa.

No entanto, há um modo de ver a cidade e de filmar as personagens no espaço urbano que é próprio dos filmes italianos do pós-guerra e faz do neo-realismo um dos acontecimentos artísticos centrais do século 20.

Uma das coisas que primeiramente chama a atenção no cinema de Rossellini é a variedade dos lugares em que ele filma, a quantidade de locações convocadas para a ficção, a disposição do diretor em se movimentar pelo espaço, à maneira de um documentarista, interessado tanto pelo centro como pelas margens das cidades, tanto pelos ambientes banidos quanto pelos lugares celebrados (por exemplo, a Catedral de São Pedro, no final de *Roma Cidade Aberta*, mas vista da periferia; ou a

²⁰ “Se a crise e a guerra determinaram indiretamente os questionamentos de [Orson] Welles, na Itália seu efeito foi direto: destruição dos estúdios e do cinema fascista. Em *Paisà*, 1946, Rossellini reparte de um certo grau zero do cinema: pouco material, atores não profissionais, as ruas, as paisagens e os lugares existentes assim como os acontecimentos vividos, dos quais a imagem não se separa senão para se tornar a marca e o traço”, in: ISHAGPOUR, Youssef . *Le Cinéma*. Paris : Flammarion, Paris, 1996, p. 61.

Galeria Uffizi, no episódio de Florença, de *Paisà*, mas esvaziada das obras de arte).

Incansável, Rossellini filma na cidade e no campo, no pântano e na montanha, na ilha e na planície, no fundo das grotas e à beira dos vulcões... Num filme como *Paisà*, feito de seis diferentes episódios, cada um deles se passa em uma região diferente da Itália _a própria filmagem implicou para a equipe numa viagem desde o Sul (Sicília) do país até o Norte (vale do rio Pó). Em *Viagem à Itália*, ambientado na região de Nápoles, os personagens atravessam vários espaços heterogêneos (estrada, mar, museu, sítios arqueológicos, vulcão, hotéis de luxo, villas, províncias). Em *Alemanha Ano Zero*, situado apenas em Berlim, Rossellini multiplica os espaços da cidade, explorando as ruas, os prédios decaídos, os cemitérios etc., enquanto seu personagem principal faz um elo entre lugares muito díspares _todos eles marcados por uma mesma visão: a das ruínas.

A multiplicidade de locais acentua o caráter abrangente e observador do olhar da câmera e a importância dos espaços para o filme. Mas estes espaços não estão lá por acaso ou para cumprir uma simples função cenarística ou documentária. Cada filme é construído tendo em vista uma *cartografia mental ou conceitual* dos ambientes, que determina a função dos locais em razão das preocupações do diretor na obra e, por sua vez, influi na própria concepção desta obra. Em Rossellini, há sempre um pensamento sobre o espaço que define e organiza a relação dos personagens com os lugares concretos e fragmentados e é parte necessária do dispositivo formal e intelectual dos filmes.

Não é à toa que os primeiros filmes do diretor têm no título o próprio nome dos locais em que ele os realiza. Assim, o espaço “Roma” é a base para *Roma, Cidade Aberta*; “Alemanha” ou “Berlim”, para

Alemanha Ano Zero; a ilha “Stromboli”, para o filme do mesmo nome; “Europa”, para *Europa 51*; e o espaço “Itália”, para *Viagem à Itália*²¹.

Os títulos dos filmes costumam também conter acréscimos ou subtítulos que buscam precisar a idéia da obra, evitando que ela caia em generalizações. “Roma” não será uma idéia genérica se está acompanhada do complemento “cidade aberta” _que define um espaço-tempo preciso: o da ocupação da cidade pelos nazistas. “Alemanha” virá com o acréscimo de “Ano Zero”, que indica o fim de um processo ou o início de outro, um índice de anulação ou de recomeço, em vista dos desastres da guerra. “Stromboli” terá o subtítulo “Terra de Deus”, graças ao qual se precisa a abordagem espiritual deste filme. “Europa” conterà, por sua vez, o acréscimo da data: “51”, com o que Rossellini acentua a sua idéia de fazer principalmente o diagnóstico de uma época determinada. Mesmo *Viagem à Itália*, título vagamente lírico, que parece não conter nenhum acréscimo de conceito, de fato guarda em si mesmo a sua substância intelectual, se lembramos que o filme é também um comentário à superfluidade da experiência turística.

Os títulos já indicam o dispositivo crítico das obras, mas é na própria matéria fílmica que a cartografia mental vai finalmente se formalizar. Em *Roma, Cidade Aberta*, a preocupação de Rossellini será mostrar como a dominação territorial nazista não pode impedir a visão livre dos resistentes, que se opõe à imagem planificada da cidade que têm os invasores, em seu plano de vigilância, como veremos no capítulo seguinte.

Paisà apresenta uma das mais complexas construções de espaços-conceitos em Rossellini. Cada episódio tem a sua própria racionalidade a respeito do ambiente e da situação do personagem neste

²¹ *Viagem à Itália* é a tradução literal do título italiano do filme, que adotamos neste trabalho, no lugar do nome mesquinho e enganoso que ele recebeu no Brasil: *Romance na Itália*.

ambiente. O conjunto dos episódios é, ele mesmo, uma reflexão sobre o território político italiano, tal como ele começa a se reconfigurar no processo de Liberação, a partir das relações estabelecidas com este novo elemento cultural que é a presença americana.

A palavra “paisà” tem raiz dialetal (provém de “paese”, cidade) e é empregada para designar “uma pequena cidade”. Rossellini a utiliza simultaneamente como caracterização dos vários locais que aborda em cada um dos episódios e como alusão à Itália, cujo isolamento e provincianismo seriam afetados pela experiência moderna norte-americana no final da guerra. Em suas partes e na totalidade, o filme é a constituição de um mapa conceitual a partir do qual o diretor reflete sobre o confronto entre o arcaísmo e a modernidade, o local e o estrangeiro, o espaço fechado e o aberto.

Em *Stromboli*, a ilha que funciona como ambiente primordial da narrativa é também uma “paisagem mental” (reorro aqui à expressão de André Bazin, ao falar de *Viagem à Itália*²²), à medida em que se configurará como nova prisão à protagonista e acabará por indicar a ela a sua própria limitação existencial (e espiritual, na perspectiva rosselliniana).

Rossellini afirma que o filme é sobre o antagonismo do personagem com Deus²³. A ilha é o lugar em que ele materializa este antagonismo. A protagonista vive seu drama como um conjunto de desafios que lhe são colocados e embates que deve enfrentar _com os habitantes da ilha, com cidade (e sua forma labiríntica), com os elementos naturais (a terra, o mar e o fogo) e consigo mesma (e seu

²² “É Nápoles ‘filtrada’ pela consciência da heroína, e se a paisagem é pobre limitada, é porque esta consciência de burguesa medíocre é ela mesma de uma rara pobreza espiritual. A Nápoles do filme não é no entanto falsa (...), mas é uma *paisagem mental*, ao mesmo tempo objetiva como uma pura fotografia e subjetiva como uma pura consciência”. In: BAZIN, André. *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris : Les Éditions du Cerf, 1962. Vol. IV, p. 156. Grifo meu.

²³ ROSSELLINI, Roberto. Op. cit., p. 75.

confinamento físico e espiritual). Ela atravessará uma série de “provas” antes de ter a “revelação” _ou, se preferirmos, resgatar a crença na vida.

Os filmes de Rossellini, portanto, dispõem de um “pensamento cartográfico” muito definido, elaborado a partir de um plano geográfico-histórico preciso, por meio da qual o diretor constrói o seu pensamento. São filmes cujas narrativas não se poderia, suponhamos, transferir para um outro local ou uma outra época sem destruir o seu centro nevrálgico.

Os filmes se fazem à medida que o diretor reflete sobre um determinado contexto concreto (histórico e geográfico) e a inserção da personagem nesse contexto _e também sobre o modo de a personagem ver o lugar e ver a si própria em um tal lugar.

Eis o que permite dizer que o cinema de Rossellini _que nada tem de intuitivo ou improvisado, como costumam pensar críticos apressados_ é por excelência espacial, organizando tanto a narrativa como a razão de ser de uma cena ou do filme inteiro a partir do ambiente, de diferentes ambientes, e tendo um pensamento muito particular a respeito do espaço _da percepção do espaço físico à reflexão sobre o espaço político_, bem como do modo de captação do espaço pelo cinema.

É certo que de maneira geral o cinema, como ressaltou Rohmer, deveria ser compreendido como uma arte do espaço²⁴. Mas em Rossellini esta arte ganha um caráter singular, uma vez que seu cinema é o momento de desestruturação do realismo clássico.

²⁴ Em seu artigo “O cinema, arte do espaço”, publicado com o seu nome verdadeiro (Maurice Schérer), em 1948, em *La revue du cinéma*, Rohmer, aliás, dirá sobre Rossellini: “O mérito de Rossellini em *Paisà* é de ter se baseado o menos possível em efeitos de montagem e evitado um despedaçamento excessivo em planos _despedaçamento que parece contudo se impor quando se opera com fragmentos tomados da realidade. Isso exige, em contrapartida, mesmo numa arte tão realista, uma certa riqueza de expressão espacial, mas num sentido muito diferente daquele da deformação plástica. A própria escolha do assunto aqui é primordial: os temas do soldado negro envolvido pelo pequeno ‘malandro’, a travessia do Arno, os partisans errando na planície do Pó, correspondem a uma obsessão cuja simples presença confere à anedota a eficácia de um mito”. In: *La Revue du Cinéma*, n. 14. Paris: Gallimard, juin 1948, pp. 3-13. Grifo meu.

O espaço determinado do realismo clássico (por exemplo, o do western americano, que contém um pensamento forte sobre o ambiente) abriga um meio que influi na ação do personagem, transformando-a _e sobre o qual o próprio personagem pode agir, transformando por sua vez este meio²⁵. O espaço indeterminado, “qualquer”, de Rossellini é aquele em que os vestígios da ação sensório-motora que ainda restam no neo-realismo encontram dificuldades para se prolongar num meio ou numa situação _abrindo este espaço para imagens subjetivas, em que “a personagem não age sem se ver agir”²⁶, ou para situações ótico-sonoras puras (desligadas de qualquer ação).

Rossellini fala de sua indisposição para filmar o que chama de “passaggi cronachistici”, ou seja, as cenas corriqueiras, em forma de crônica, que ajudam a engendrar o drama e estabelecer seus nexos lógicos (isto é, produzir a causalidade da narrativa):

“Eu não me sinto bem senão ali onde eu posso evitar o nexo lógico. E permanecer nos limites previsíveis da história, enfim, é para a suprema fadiga”²⁷.

Essa sua característica, Rossellini a vê como um “limite” de sua criação, de onde ele deduz que sofre de uma “incompletude” da linguagem.

Em outras palavras, ele reclama de não conseguir fazer o antigo realismo, mas apenas este que dispõe, para ele incompleto, mas que, justamente por causa dessa incompletude, vai colocar em xeque o sistema de representação clássica e desencadear o cinema moderno.

²⁵ DELEUZE, Gilles, *Cinema I – A Imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 178.

²⁶ Idem, *Cinema II – A Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 15.

²⁷ ROSSELLINI, Roberto, *Il Mio Metodo*. Venezia: Marsilio Editori, 1987, p. 91.

Os “fragmentos” rossellinianos (bem como os de Orson Welles, em outros parâmetros) são a resposta do cinema às críticas que a cultura e a filosofia do século XX fazem à idéia de totalidade e do sujeito como princípio de si mesmo.

A quebra do “nexo lógico” (na expressão de Rossellini) tem a ver tanto com o rompimento da estrutura dramática do filme, do sistema da representação clássica, da psicologia tradicional da personagem, quanto com a decomposição da idéia totalizadora e determinada do espaço.

O espaço rosselliniano é *fragmentado*, no sentido de não respeitar rigorosamente a organização realística clássica da imagem, e por isso mesmo é *aberto*, ou seja, como se não pudesse ser contido no plano, extravasando-o e indicando sempre a incompletude da imagem.

Nos planos, a continuidade do espaço é freqüentemente truncada, seja pelos enquadramentos imprevistos, seja pelos cortes abruptos, seja pelos falsos-raccords²⁸ ou ainda pelos movimentos da câmera, que se inspiram em parte na urgência e imediatez que caracteriza os filmes de atualidades ou os documentários. Quando uma certa continuidade formal do espaço parece assegurada pelo plano-sequência²⁹ (como nas imagens finais de *Alemanha Ano Zero* ou *Stromboli*), então é porque a

²⁸ O “raccord” é a técnica e a forma de ligação entre os planos, que no cinema clássico busca ser invisível ao espectador, “apagando” as diferenças e as rupturas, a fim de produzir a continuidade da narrativa, do espaço e da visão. O “falso-raccord” não respeita as regras de ligação clássicas, deixando emergir, de maneira mais ou menos enfática, a descontinuidade entre os planos. Uma boa definição de “falso raccord” foi feita por AUMONT e MARIE: “Na linguagem dos técnicos, o falso-raccord é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação. (...) Em uma perspectiva mais abstrata, Gilles Deleuze propôs ver no falso-raccord um princípio que assegura a preeminência do todo sobre suas partes (ao contrário do raccord ‘verdadeiro’) e também o lugar do ‘aberto, que escapa aos conjuntos e a suas partes’. Com isso, o falso-raccord é para ele um instante de atualização, no filme, das virtualidades ou das potencialidades do fora-de-quadro”, in: AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2ª. ed., 2006, p. 116. Para BERGALA, a utilização do falso-raccord em Rossellini tem a ver com a questão da alteridade: “Como relacionar o que é outro?”, pergunta. Ele vai mais longe e afirma que o falso-raccord é um “raccord ontológico”, no artigo “Faux raccords”, in: BERGALA, Alain e NARBONI, Jean (org.). Roberto Rossellini. Paris: Editions de l’Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990, pp. 56-60.

²⁹ O “plano-sequência” exhibe uma sequência inteira, sem corte, ou seja, sem que a câmera tenha sido desligada para registrar diferentes momentos da cena e estes momentos tenham sido, posteriormente, montados, criando continuidade. Para Bazin, o plano-sequência era um acréscimo de realismo ao filme, já que não picota o “real” filmado. Mas a reflexão moderna de cinema discute se não haveria uma montagem interna ao plano-sequência.

personagem já não está numa “passagem cronística” do filme, mas se encaminha para uma outra dimensão da imagem, para além do realismo propriamente dito.

O espaço é contínuo porque foi deixando de ser estritamente narrativo ou mimético, para se tornar um ambiente intensivo, em que se tornam indiscerníveis o ambiente realístico da narração, o campo de visão subjetivo do personagem e o espaço mental ou conceitual do filme.

A seqüência paradigmática deste processo é a do final de *Alemanha Ano Zero*. Rossellini conta que, de fato, foi ela o seu principal interesse ao realizar o filme. Diz ele:

“Será uma deficiência minha (...) mas devo confessar que um episódio que não é de capital importância me enfastia, me cansa (...). Eu não me sinto seguro senão no episódio decisivo. E *Alemanha Ano Zero*, se devo ser sincero, nasceu exatamente do episódio do menino que vaga sozinho através das ruínas. Toda a parte precedente (do filme) não me interessava minimamente”³⁰.

O que se passa nesse episódio é que o espaço em que o garoto perambula já não pode ser unicamente descrito como um ambiente de sua ação ou um cenário de fundo de seu drama. As ruínas de Berlim, que ele observa e perscruta *são a própria visão da personagem* do intolerável, daquilo que supera a sua ação.

A criação dos campos de visão subjetivo dos personagens exige do diretor uma câmera atenta simultaneamente ao que existe no ambiente e ao modo como a personagem será confrontada com este ambiente. Eis porque Rossellini concede ao movimento de câmera uma grande desenvoltura e uma função crucial _seja nos planos de curta duração, seja em seus famosos planos-sequências.

³⁰ ROSSELLINI, Roberto. Op. cit., p. 89

Mesmo em ambientes fechados e espacialmente restritos, sua câmera está sempre em movimento, como se a composição da cena não dependesse só de um ângulo de visão do ambiente e da atuação dos atores, mas de uma *atenção móvel* da objetiva.

O movimento da câmera, no plano da captação da imagem do ator, diz também respeito à relevância que Rossellini dá ao movimento e ao gesto naturais para a expressão do personagem, mais que às modulações psicológicas baseadas na interpretação tradicional.

Vale a pena transcrever o trecho de uma entrevista de 1979, em que ele fala sobre a mobilidade dos personagens em *Roma Cidade Aberta*:

“Pergunta: Em *Roma Cidade Aberta* quase todos falam muito velozmente e se movem bastante. De repente acontece alguma coisa: Anna Magnani é morta, quase sem que sejamos advertidos. É isso mesmo que você quer dizer?

Rossellini: Sim, creia. Se faço uma brusca mudança, consigo então obter um auge dramático”³¹.

Os gestos dos personagens rossellianos, muitas vezes, não surgem como resultado de uma progressão dramática, como no cinema tradicional. Eles podem conter algo de brusco e imprevisível. Outras vezes, se uma situação, por sua gravidade dramática, demanda uma atenção contínua, a câmera acompanha a personagem meticulosamente, mas sem dar margem para que o impasse psicológico se manifeste de outra maneira que não seja pela captação externa dos gestos _e uma certa disposição do gesto no espaço.

³¹ ROSSELLINI, Roberto. Op. cit., p. 412.

A câmera de Rossellini, como as personagens, está portanto em constante movimento. É uma câmera itinerante, intranquila, sem estabilidade. É graças à ela que o diretor pode abarcar um maior número de espaços complexos em seu filme, ou num só espaço um maior número de perspectivas. É também graças à atenção móvel dessa câmera que ele pode captar cada nuance do movimento do personagem, inclusive as suas irrupções gestuais mais inesperadas _que dirão muito mais da sua subjetividade fragmentada e impenetrável.

A respeito das interrelações entre gesto do personagem e espaço cenarístico, Bazin fez uma análise pioneira. Falando de *Paisà*, ele escreve, que não é o plano, “ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa”, mas sim o “fato” que concede unidade à narrativa a este filme. Como “fato”, o crítico entende um “fragmento de realidade bruta, em si mesmo múltiplo e equívoco, cujo ‘sentido’ se capta apenas a posteriori”, graças a outros fatos com os quais “o espírito estabelece relações”.

Cada “imagem-fato” implica num “fragmento da realidade anterior ao próprio sentido”, razão pela qual “toda a superfície da tela deve apresentar uma igual densidade concreta”. Por isso mesmo, diz o crítico, “a conduta dos atores cuidará de jamais dissociar sua interpretação do cenário ou da interpretação de outros personagens”. Para Bazin, tudo isso ocorre porque “o homem ele mesmo não é senão um fato entre outros ao qual nenhuma importância privilegiada será dada a priori”³².

Bazin foi um dos primeiros a perceber que os filmes de Rossellini, marcados pela interpretação humanística, estabelecem, porém, uma nova posição para o homem no cinema. Assim como a idéia de

³² BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Les Éditions du Cerf, 1962, pp. 33-34.

totalidade deixa de vigorar para o diretor, que revela uma realidade fragmentada e incompleta, da mesma maneira, em seu cinema o sujeito deixa de ocupar um lugar central e autônomo, em torno do qual o “mundo” se organizaria, e se torna apenas um dos elementos de um contexto maior, que o abarca e o suplanta _em relação ao qual ele mais vê do que age.

II.2 – VISÕES DA NATUREZA E DAS CIDADES

II.2.1 – A PAISAGEM NEGATIVA

Além de ser um diretor marcadamente urbano, que criou para o cinema moderno uma nova imagem das cidades e, mais do que isso, transformou-as em parte estruturante de seus filmes, Rossellini também foi um cineasta da natureza, como se pode constatar em *Paisà*, *Stromboli* e *Viagem à Itália*, dentre outros filmes analisados neste trabalho.

O interesse que ele tem pela natureza, no entanto, está longe da visão pictorialista ou ilustrativa. Quando ela aparece em suas obras, não surge como mero pano de fundo, mas se implica no drama e afeta os personagens de maneira crucial, como se o filme devesse englobar não apenas elementos psicológicos e morais, mas também outros, de ordem natural.

O próprio Rossellini, ao ser indagado numa entrevista se seu cinema era político, deu a seguinte explicação, que ajuda a entender as implicações que a natureza traz para os seus filmes:

“A política faz parte dessas milhares de coisas que nos envolvem; ela é importante, não o nego, mas a moral, a geografia e a meteorologia são também importantes, tudo é importante. (...) Se você coloca um asno num lugar que ele não conhece, a primeira coisa que ele vai fazer será rolar na

terra para se impregnar de seu odor, das moscas, da poeira que tem sobre ele a fim de compreender o que é. Eu sou parecido com o asno, eu quero rolar na terra um pouco por toda parte e ter a sensação de tudo”³³.

É esta observação interessada do ambiente que faz com que a natureza, no cinema rosselliniano, adquira um papel relevante, quando não perturbador, como a reivindicar a sua parte na narrativa. A natureza nunca comparece nos filmes como um acréscimo documentário ou pitoresco às imagens. Ela carrega uma força expressiva essencial ao filme e pode mesmo passar da pura condição de objeto sensível à de objeto do pensamento.

Como ocorre na escolha que Rossellini faz do ambiente urbano _optando por espaços marginais da cidade, lugares “quaisquer” e “desdiferenciados”_, ele prefere da natureza os locais desolados, rudes e selvagens. Cria verdadeiras *paisagens negativas* que colocam em questão, por um lado, o bucolismo e o exotismo (como em *Stromboli*), e, por outro, desafiam os clichês turísticos relacionados ao ambiente natural (como em *Viagem à Itália*), impregnando o lugar de uma força desafiadora, que interpela o personagem. A negatividade da paisagem se expressa naquilo que ela tem de colossal e terrível, quando não de anti-social e caótico.

Duas visões da natureza ressaltam na obra de Rossellini comentada neste trabalho: a do mar e da montanha _e junto desta o vulcão. Podemos remontar o gosto por estas paisagens ao romantismo, a partir da análise que Yvon Le Scanff faz a respeito da relação entre a experiência do sublime e a paisagem romântica:

³³ “L’homme dans l’histoire”, entrevista a Barbara Schultz, em *Film Culture*, nº 52, primavera 1971. In: APRÀ, Adriano (org.). *Roberto Rossellini – La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001, p. 70.

“O mar e a montanha (...) são paisagens que foram inventadas ou reinventadas no século 18, e elas tendem a suplantar a hegemonia estética do campo e da planície na sensibilidade ocidental, ao mesmo tempo em que o sublime começa a concorrer com o Belo nas teorias do gosto”.

O mar e a montanha estão fortemente presentes em *Stromboli*, sendo ambos a expressão tanto dos limites físicos impostos à protagonista Karin, em seu confinamento na ilha, quanto de uma potência sobre-humana que afetará o personagem.

No mar, ao assistir a pesca do atum, que é uma atividade corriqueira para os habitantes da cidadela, o que vai se apresentando a ela, pouco a pouco, é uma imagem “horrível” (ela dirá), como se o mar de repente abrisse a sua superfície plácida para revelar a maquinação violenta da natureza. Na montanha, ela terá que se confrontar com o vulcão, que expelle sobre a superfície do mundo o que a natureza regurgita em suas entranhas.

Seria necessário todo um estudo a respeito da natureza em *Stromboli*, de que anotamos aqui apenas alguns aspectos. É evidente que a montanha é um contraponto ao mar, na história de Karin. A montanha aproxima do céu, do etéreo e do sublime, enquanto o mar recorda o caos natural, a vida orgânica e selvagem. “Parece que, aos nos elevarmos acima da convivência dos homens, deixamos por lá todos os sentimentos baixos e terrestres e que, à medida que nos aproximamos das regiões etéreas, a alma contrai alguma coisa de sua inalterável pureza”, escreve Rousseau a respeito das montanhas, em *Julie ou la Nouvelle Héloïse*³⁴.

Rossellini, no entanto, evita o idealismo romântico. Na montanha que encaminha à purificação e ao sublime também existe um vulcão, que, no lugar mais alto, remete ao mundo mais baixo.

³⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou la nouvelle Héloïse*. Première partie, Lettre XXIII. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tomo I, 1959, p. 78.

“O que é uma cratera, senão a borda por excelência entre estes dois abismos simétricos que são o fundo do céu e o fundo da terra?”, escreve o crítico Georges Didi-Huberman³⁵. Karin, portanto, mesmo quando se aproxima do mais alto, precisa sofrer o impacto deste “baixo absoluto” que o vulcão comunica, precisa sujar-se das cinzas e da poeira, tem que se confrontar com o fundo da terra antes de se deparar com a “revelação” e o fundo do céu.

É tentador, por outro lado, comparar as agruras de Karin e a geografia de Stromboli com o *Purgatório* de Dante, situado também numa ilha montanhosa. Jacques Le Goff descreve assim o aspecto da criação dantesca:

“O Purgatório não é subterrâneo. Está ao nível da terra sob o céu estrelado. Um velho sábio da Antigüidade, Catão da Útica, recebe-os [a Dante e Virgílio] porque é o guarda do Purgatório. Este é uma montanha cuja parte inferior é uma antecâmara, um lugar de espera onde estão na expectativa os mortos que ainda não são dignos de entrar no Purgatório propriamente dito. A montanha ergue-se no hemisfério sul, ocupado, segundo Ptolomeu, que segue Dante, por um oceano deserto impenetrável para os homens”³⁶.

Le Goff ressalta que o Purgatório é “montanha muito alta, muito escarpada, muito penosa de escalar”³⁷, um espaço por excelência da purgação e da purificação, conforme escreve Dante:

“e canterò di quel secondo regno
dove l’umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno” (Canto I, 4-6)³⁸.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Éditions de Minuit, 2002, p. 75.

³⁶ LE GOFF, Jacques. O nascimento do Purgatório. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 295-396.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 399.

Curiosamente, como na seqüência em que a coletividade da ilha de Stromboli reunida no mar começa a entoar cantigas populares, também na obra dantesca ocorre uma “cena” em que um grupo de almas cantam juntas, em uníssonos, o salmo CXIII *In exitu Israel de Aegypto* (“que se cantava na Idade Média enquanto se transportavam os mortos de sua casa para a igreja e depois para o cemitério”, explica Le Goff³⁹):

“Da poppa stava il celestial nocchiero,
tal che faria beato pur descripto;
e piú di cento spirti entro sediero.

‘In exitu Israel de Aegypto’
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto” (Canto II, 43-48)⁴⁰.

Entre *Stromboli* e o *Purgatório* há correspondências suficientemente fortes para serem omitidas. O périplo de Karin poderia mesmo ser entendido como feito de sucessivas passagens: do inferno do campo de prisioneiros colaboracionistas para o purgatório de sua vida na ilha _até a iluminação miraculosa e redentora que atinge no alto do vulcão, como se lhe fosse indicada, senão a salvação, ao menos uma saída. Mesmo a vida rude e claustrofóbica da pequena comunidade, em casas de pedra e submetida constantemente à fúria do vulcão, pode ser pensada à luz do livro de Dante.

³⁸ “E eu cantarei o segundo reino/onde o espírito humana se purifica/ e se torna digno de subir ao céu”, em tradução literal. DANTE. *La divine comédie – Le Purgatoire*. Introdução e tradução: Jacqueline Risset. Paris: Flammarion, 1992, edição bilíngue italiano/francês, p. 17.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 399.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 26. “Na popa estava o celestial barqueiro/ em seu rosto inscrita a beatitude,/ e mais de cem espíritos estavam ali sentados/ ‘*In exitu Israel de Aegypto*’/ cantavam todos juntos em uníssonos/ e o que mais nesse Salmo está escrito”, tradução literal.

Mas tornar essa comparação central é esquematizar demais o filme e submetê-lo a um regime de metáforas que ele não comporta. A analogia permite apenas demonstrar a riqueza de referências e reflexões que *Stromboli* suscita.

Viagem à Itália não é menos rico em seu tratamento da paisagem. Pode-se dizer que o espaço natural está sujeito a duas “visões”. Ele é, aos olhos do casal e particularmente o de Katherine, um espaço turístico _que contém todos os clichês devidos a essa condição. No entanto, este mesmo lugar-clichê guarda uma potência geológica ou histórica que, redespertada, é capaz de remeter os personagens para fora de si mesmos, fazendo com que percebam a sua fraqueza ao mesmo tempo em que se deparam com a força do tempo e da natureza.

É assim que o vulcão Vesúvio, que se avista folcloricamente da varanda da “villa” onde vive o casal, será como que o cenário da seqüência em que Katherine e Alexander de repente deixarão emergir ressentimentos guardados no subterrâneo de sua memória conjugal.

A visita de Katherine ao alto do Vesúvio, quando ela assiste o prodigioso efeito de ionização (o sopro da fumaça de um cigarro numa cratera provoca uma onda de fumaças por todo canto), a faz imergir numa névoa apocalíptica, ao mesmo tempo sensualista e infernal.

Apesar da visita ao vulcão, *Viagem à Itália* é um filme cujas imagens tendem não para o alto, a montanha e o celestial _como *Stromboli*_ , mas para o subterrâneo, o fóssil e o arqueológico. Enquanto o primeiro isola a protagonista numa paisagem quase a-histórica, o segundo coloca os protagonistas num espaço denso de história _super-histórico_, que é Nápoles e a região mediterrânea (e não é à tôa que o tio de Alexander, que lhe deixou a “villa” de herança, se chamava Homer).

II.3.2 – O DESAFIO DO ESPAÇO PÚBLICO

O modo como Rossellini filma as cidades constitui uma das principais novidades de seu cinema. Ele lança sua câmera e seus atores às ruas de cidades concretas, sem intenção de controlar a vida cotidiana que de fato se manifesta no local e deixando que esta seja captada pelo filme. Eis porque em *Alemanha Ano Zero*, por exemplo, filmado logo após a derrota de Berlim, pessoas alheias ao filme atravessam a cena e até olham para a câmera sem que isso se configure para Rossellini como um problema ou um defeito na narração fílmica.

É como se o dispositivo ficcional não fosse incompatível com o registro aleatório e/ou documentário que porventura ocorresse durante as filmagens fora do estúdio _sendo ambos fragmentos de uma mesma realidade que o filme está abordando ao lançar o seu olhar sobre um determinado espaço, que é principalmente um espaço público, como assinala Gian Piero Brunetta a respeito do neo-realismo em geral:

“A descoberta da dimensão cotidiana exige (...) uma relação normativa entre a câmera e o espaço circundante e uma programática renúncia, da parte do diretor, a marcar, de modo claro, a sua presença. *O espaço do neo-realismo é um espaço público*, no qual captamos e podemos reconhecer o drama de todos e onde não existe mais um olho privilegiado que submeta todos os elementos da realidade a um programa visual pré-constituído”⁴¹.

⁴¹ BRUNETTA, Gian P. *Storia del cinema italiano – Vol. 3 - Dal neorealismo al miracolo economico – 1945-1959*. Roma: Editori Riuniti, 2001, p. 369. Grifo meu.

Dessa forma, as cidades para Rossellini são sempre um espaço público, o lugar por excelência onde dramas particulares vão se relacionar entre si e com um drama maior, vivido coletivamente. Assim como as paisagens, as cidades também não são um pano de fundo, cujo objetivo seria acentuar a dramaticidade de histórias particulares. Elas são parte intrínseca do próprio drama, como ocorre nos filmes da trilogia da guerra: em *Roma Cidade Aberta*, a questão do filme é como a vida de cada um é afetada pela ocupação da cidade ou pelos esforços de libertação; no episódio *Florença*, de *Paisà*, trata-se de implicar duas histórias particulares no conjunto da disputa que é travada na cidade entre resistentes e fascistas; em *Alemanha Ano Zero*, o garoto, além de viver sua tragédia pessoal, é quase como um “guia” da câmera em seu intuito descrever e analisar a situação dos alemães após a rendição.

Na chamada trilogia da solidão, as coisas se passam um tanto diferentemente. Agora, temos um personagem que se destaca da situação coletiva, e vive a sua história como um confronto com uma comunidade. Em *Stromboli* vão-se opor o drama dos habitantes da ilha e aquele da estrangeira Katherine; em *Europa 51*, todo o esforço da personagem Irène será o de escapar de seu isolamento burguês para encontrar um espaço perpassado pela experiência popular (como a fábrica onde resolve trabalhar); e em *Viagem à Itália* os espaços públicos da região de Nápoles acentuam na inglesa Katherine seu sentimento de estranheza e distanciamento do mundo.

A cidade, porém, permanece presente nestes filmes como um mundo coletivo distante e provocador para as protagonistas, desafiando a reclusão delas em si mesmas, pressionando a sua subjetividade até o ponto em que esta possa se romper e abrir-se para o exterior e o diverso.

II.3.3 – CIDADES FECHADAS E MORTAS: LINHAS DE FUGA

Uma das mais fortes construções de cidade como espaço coletivo e espaço conceitual está no filme *Roma Cidade Aberta*.

“Cidade aberta” é a expressão militar que indica, durante uma guerra, a situação de uma cidade que abandonou seus esforços defensivos contra um provável invasor, rendendo-se a este antes de um ataque. A ocupação da cidade pelas forças invasoras é feita sem confronto guerreiro, com o consentimento das autoridades que a dirigem, e o controle político e militar local passa a ser realizado pelo novo ocupante desta cidade.

Foi esta situação que ocorreu a Roma, declarada “cidade aberta” em 1943 pelo governo fascista e ocupada pelas forças de Hitler até 1944. O filme *Roma, Cidade Aberta*, realizado em 1944/45, foi ambientado justamente neste período, mostrando a luta da Resistência italiana contra a ocupação nazista.

A ocupação pelo inimigo promove uma demarcação dos espaços da cidade e do tempo cotidiano. Os locais são vigiados e controlados, cercados e espionados. O toque de recolher delimita o horário em que se pode percorrer as ruas. Se a cidade se torna “aberta” da perspectiva do invasor, da perspectiva do ocupante esta mesma cidade se configura como “fechada”, pois os movimentos e as atividades de seus habitantes estão circunscritos pelas regras de ocupação definidas pelos nazistas.

“A gripe nesses tempos é a única que gira (pelas ruas)”, diz uma das personagens. A frase, que soa humorística em meio à tragédia do filme, explicita as restrições impostas aos personagens. A Roma de Rossellini, portanto, é espacialmente uma “cidade fechada”, e todo o

filme se baseará no conflito entre a busca de espaços de liberdade pelos personagens e o controle dos lugares pelos ocupantes nazistas.

Apesar das restrições, os romanos se movimentam sem parar pelas ruas. Eles andam sozinho, aos pares, em grupos, conversando, conspirando, fugindo... A cidade “fechada” pelos nazistas está impregnada do movimento “livre”.

Em contraste com a agitação “diabólica” dos romanos, o comandante nazista, por sua vez, nunca sai de sua sala. “Toda noite faço um longo passeio por Roma sem sair de meu escritório”, diz ele ao colaboracionista italiano, mostrando as fotos de suspeitos que passa o tempo a consultar. Ele nunca será mostrado fora de seu bunker claustrofóbico, cujas janelas foram tampadas com tijolos _em contraposição à função das janelas para os romanos: gretas por onde eles conseguem ver a chegada dos nazistas e, portanto, antecipar fugas e táticas.

Para o comandante de Hitler, o controle da cidade segue um esquema de racionalização da vigilância. Logo no início do filme, ele mostra ao colaboracionista um mapa de Roma que divide a cidade em 14 áreas, segundo um plano que “permite o rastreamento de grande massa de homens com o mínimo de militares”. A visão que os nazistas têm de Roma é burocrática, abstrata (a dominação do conjunto), unidimensional, como no mapa. É a mirada do ocupante, ao passo que os romanos multiplicam perspectivas de visão justamente porque seu olhar é aquele da liberdade, da busca pelos espaços de liberdade.

Para Jacques Rancière, o chefe da Gestapo, Bergmann, e sua colaboradora, Ingrid⁴², são dois tipos de “metteur-en-scènes” no bunker nazista _na sala da esquerda, o nazista dirige o local da tortura; na da

⁴² É uma estranha anedota o fato de Rossellini ter vindo a se casar, anos mais tarde, em 1949, com a sueca Ingrid Bergman, cujo nome agrupa os dois prenomes dos chefes nazistas.

direita, Ingrid dirige um “salão de espelhos, com quadros e piano, décor de estúdio para um filme hollywoodiano sobre uma Berlim de Lili Marlene”. A traição de Marina, que denuncia o seu amante da Resistência em troca de drogas, seria, para Rancière, sinal da recusa da personagem em mudar de mise-en-scène, em sair da sala de espelhos onde é bajulada pela nazista Ingrid e se “lançar na rua, no vazio, na liberdade”⁴³.

A disposição em filmar a “rua” como espaço onde se precipitam atos de liberdade é o que leva Rossellini a utilizar a partir neste filme grandes planos de conjunto, com frequência em plongée (vistas de cima para baixo).

É por meio deles que o diretor consegue, primeiramente, explicitar para o espectador a cartografia da ocupação e a luta da Resistência. Mas esses planos não têm apenas uma função descritiva ou narrativa.

O plano geral em plongée da cidade é, já no início do filme, o ponto de vista dos resistentes e dos romanos seus partidários. Na primeira seqüência, é do alto (de uma janela) que a mulher avista a chegada dos nazistas em seu prédio. É do alto ainda (outra janela) que Pina (Anna Magnani) vê a ocupação da rua em que vive. O plano geral em plongée, portanto, é feito potencialmente do lugar onde estão os oprimidos e pode se identificar com a visão que eles têm da rua, do espaço em baixo.

É como se as ruas estivessem demarcadas ou ocupadas, mas não o alto, ou seja, a visão desde o alto, a visão tática em perspectiva. O olhar em plongé do filme indica assim a autonomia da visão em relação ao espaço.

⁴³ RANCIÈRE, Jacques, “La chute des corps”, artigo publicado em: BERGALA, Alain e NARBONI, Jean. *Roberto Rossellini*. Paris: Editions de l’Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990, p. 70-81, posteriormente editado em RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil, 2001, pp. 165-185.

Ainda nesta seqüência inicial, quando o resistente foge para o terraço do prédio, ele é perseguido por um nazista. Este nada encontra no terraço e, então, decide mirar a rua lá embaixo. Mas, ao fazê-lo, ele vê apenas um espaço vazio: o quintal da embaixada espanhola (e franquista; do que deduz que o resistente não poderia fugir por ali). Ao entrar no prédio ocupado pelos nazistas, o padre consegue ver o deslocamento dos nazistas na parte baixa da escada, mas estes não conseguem perceber os movimentos do padre no alto. É do alto de uma ponte que, também, os resistentes farão o seu maior ataque aos nazistas, atirando contra caminhões que passam numa estrada embaixo.

O olhar tático em perspectiva está reservado aos resistentes _como se a racionalização da cidade pelo esquema da dominação impedisse os nazistas de enxergar os subterfúgios do espaço, aqueles onde prolifera a resistência coletiva.

Os dispositivos rossellinianos que recorrem a diferentes planos geográficos e campos de visão também são importantes em certos episódios de *Paisà* que abordam diretamente o conflito bélico na Segunda Guerra.

No primeiro episódio deste filme, passado na Sicília, trata-se, para os americanos, de ocupar uma região dominada pelos nazistas. A seqüência começa, justamente, com o encontro de uma tropa americana com os habitantes de um vilarejo italiano, reunidos numa igreja. Inicialmente, o diretor não destaca nenhum protagonista daquele coletivo de pessoas que trava um diálogo suspeito e confuso. Paulatinamente, no entanto, do conjunto, Rossellini vai isolando alguns personagens que viverão o drama central do episódio.

Um grupo de soldados, conduzido por uma jovem italiana, vai em busca de uma trilha que os conduza para fora da cidade. Ao se aproximarem de um penhasco à beira-mar, os americanos encontram ali

um castelo em ruínas. Todo o episódio será marcado pelas perspectivas de visão (e de vigilância) que se pode obter de dentro do castelo, e deste a partir do exterior.

O desenlace trágico do episódio, com a morte da jovem siciliana e de um soldado americano, ocorre porque este, mesmo estando no alto do castelo, não pôde ver os nazistas que à noite espreitavam o local, ao passo que eles puderam enxergá-lo, lá da parte baixa onde se escondiam, no momento em que acendeu imprudentemente o seu cigarro. Os demais americanos, ao retornaram à velha fortaleza e encontrarem seu companheiro morto, pensarão que foi a jovem que o alvejou, mas a câmara mostrará logo em seguida a garota sendo morta pelos alemães e lançada num penhasco.

Todo o episódio, passado à noite, se constitui destes descuidos, equívocos e parcialidades da visão, bem como de uma impressão sombria e funérea do espaço. O velho castelo dependurado no alto do penhasco é como um labirinto, com suas reentrâncias, corredores e ocos, que se abre tanto para o sublime do oceano à noite quanto para o sinistro buraco onde será jogado o cadáver do americano.

O castelo é propriamente um *locus horridus*, uma paisagem terrível, que não desagradaria aos escritores góticos, como Anne Radcliffe. “Nas representações do romance gótico, a verticalidade é essencialmente assumida pela figura arquitetural do castelo que organiza vertiginosamente o horror natural em paisagem terrível. O que diz Bachelard a propósito da função do terror do rochedo na paisagem é também verdadeiro naquilo que concerne a este ‘bloco de abismo’ que é o castelo do gênero negro. É o romance negro, com efeito, que impôs o tema emblemático do castelo, da fortaleza gótica inexpugnável, fora do

mundo e lugar infernal da exploração do mal”, escreve Yvon de Scanff, em uma análise sobre a paisagem romântica⁴⁴.

Este primeiro episódio de *Paisà*, com sua geografia de ruínas, estranhamente “expressionista”, capaz de tantos perigos e armadilhas, introduz bastante bem o filme, cujo objetivo principal como um todo é narrar o encontro e os desencontros entre americanos e italianos, no processo da Liberação. “Parece o castelo de Frankenstein”, diz um soldado ao ver o local. Para Rossellini, o castelo como que sintetiza a imagem da velha Europa, e o encontro que ali ocorre entre a camponesa italiana e o leiteiro americano que virou soldado funciona como a primeira contraposição deste filme entre a esperança de um novo tempo e a dificuldade de escapar à tragédia da história.

No quinto episódio do mesmo filme, ambientado em Florença, e considerado um dos mais bem realizados de *Paisà*, as relações entre plano da rua e alto dos prédios, espaço e olhar, visibilidade e invisibilidade se complicam ainda mais. Como no primeiro episódio, este começa com uma descrição geral de uma parte da cidade de Florença que já foi liberada pelos americanos, mostrando a população nas ruas, em agitada movimentação. Aos poucos, o diretor aproxima-se de dois personagens, uma enfermeira e um homem, que serão os protagonistas da história.

O episódio narra a travessia perigosa que este homem e esta mulher empreendem por uma outra parte de Florença, que continua sitiada pelos nazistas e os fascistas. Ele quer encontrar a sua família. Ela, o seu amado, que é um líder da Resistência. Para tanto, os dois precisam

⁴⁴ LE SCANFF, Yvon. *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 2007, p. 45. O autor contrasta o *locus amoenus*, o local ameno, cultivado na literatura clássica, com o *locus horridus*, o local terrível, que tanto inspira a imaginação romântica: “A palavra *horridus* significa com efeito, em sentido próprio, ‘erizado’ ou ‘rugoso, áspero’; mas no sentido figurado, ela adquire rapidamente em latim o sentido de ‘selvagem’, ‘rebarbativo’ e depois ‘terrível’, ‘que faz estremecer’. (...) O *locus horridus*, enquanto paisagem erizada, é caracterizada por uma hiperbólica verticalidade, por uma selvageria natural que o situa fora da lei (...)”. Idem, *ibidem*, p. 6-7.

atravessar uma área perigosa da cidade. Eles o fazem através de telhados, pulando muros, percorrendo quintais desabitados e cruzando ruas vazias, controladas pelos alemães.

O percurso inteiro é marcado por passagens rápidas e nervosas por locais históricos de Florença (como a região do Duomo, a Galeria Uffizzi etc.). Em certo ponto, a dupla encontra um grupo de ingleses, cujo general, em vez de avançar à luta, está contemplando com um binóculo, sentado num jardim, um campanário criado por Giotto. O componente irônico da seqüência diz respeito ao despauério da atitude de turista deste general, em plena guerra. Em outra cena, um velho combatente italiano da guerra de 1918 também aparece de binóculos, observando os ataques, a fim de registrar os locais de onde estariam vindo os tiros dos fascistas.

As duas cenas, um tanto anedóticas, são no entanto essenciais ao diretor para explicitar que Florença, além de um campo de batalha, também se tornou um campo de visão, um espaço em que ver ou ser visto é uma questão de vida ou morte. Não à tã, Jean Douchet compara o campo de visão em Rossellini, “metaforicamente” (diz ele), a um “campo de tiro”⁴⁵.

Como em *Roma Cidade Aberta*, é freqüentemente do alto (em plongée) que o casal vê as tropas nazistas se movimentando pela cidade e pesquisa os locais por onde poderá passar. Não há confrontação direta dos fascistas ou dos alemães com a Resistência, mas apenas o espoucar de tiros vindos de não se vê onde, da parte do invisível da imagem. Enquanto o casal atravessa Florença, numa corrida contínua, o espectador se depara com vistas da cidade, sem compreender porém de onde pode partir um ataque, em que ponto mora o perigo. Os fascistas atuam no espaço “off”, de fora do plano, escondidos nos prédios, e não

⁴⁵ In: DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris: Cinémathèque Française/Hazan, 1998, p. 153.

serão nunca mostrados, exceto ao final, quando um grupo deles for capturado pela Resistência.

Uma das principais invenções cinematográficas do episódio é que a tensão nas cenas resulta muito mais do conflito de pontos de vista e das demarcações espaciais da cidade (o alto e o baixo, o longe e o perto, o visível e o invisível etc.) do que propriamente da ação, de uma confrontação guerreira, do embate corpo a corpo. O casal corre sem parar, passando por ruas e monumentos vazios, prédios onde as pessoas estão escondidas, pontos ocupados pela Resistência, territórios visados pelos fascistas, conseguindo traçar uma linha de fuga⁴⁶ nesse espaço “visualmente minado”, num ato radical de liberdade _que parece ser, essencialmente, o que Rossellini deseja registrar neste episódio notável.

Buscar uma linha de fuga dentro de um espaço fechado de cidade também será a preocupação da protagonista de *Stromboli*. Esta personagem, a estrangeira Karin, conseguiu sair de um campo de prisioneiros, onde estava trancafiada por colaboracionismo, graças a um casamento que arrumou com um pescador da ilha de Stromboli. É para a ilha que ela se muda com o marido, e lá vai encontrar prisão pior ainda, pois está enjaulada pelo casamento e encurralada pelo mar, de um lado, e por um vulcão, de outro.

A própria cidadela onde Karin vai habitar se apresenta a ela como um labirinto, uma cidade-fóssil, feita de construções rústicas de pedra, encravadas em rochedos, dos quais as casas mal se distinguem.

Rossellini filma o lugar exatamente como um labirinto, mais uma vez por meio de plongées que registram as movimentações hesitantes da personagem pela cidade, onde tudo parece morto ou congelado no tempo. A câmera também acompanha o vagar perdido de

⁴⁶ “A fuga para a frente é um grande tema rosselliniano e seus filmes são freqüentemente ‘artes da fuga’”, escreve Serge Daney no artigo “La première fois”, in: BERGALA, Alain e NARBONI, Jean. *Roberto Rossellini*. Paris: Editions de l’Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990, p. 89.

Karin pelas ruas, sua ação frustrada para encontrar uma saída ou algo que fazer, até o ponto em que a imagem mergulhará na indiscernibilidade entre o objetivo e o subjetivo.

Todo o filme se constituirá da visão truncada de Karin em relação ao lugar onde vive. Sua incapacidade de compreender os caminhos da cidadela, e mesmo de entender o que ocorre em partes dela, corresponde ao seu desligamento do espaço coletivo, ao seu afastamento da comunidade que habita o local. “Sou diferente de vocês, sou de uma outra classe”, ela diz. Apenas quando galgar, grávida, a montanha do vulcão e, esgotada de si mesma, tiver lá uma revelação, a cidade como um todo entrará em seu campo de visão.

Em *Viagem à Itália*, pode-se dizer que, a princípio, há apenas uma cidade no filme, Nápoles, onde se manifesta uma vida coletiva turbilhonante, complicada, ainda mais para o olhar estrangeiro da protagonista inglesa, que não se reconhece ali e a tudo estranha. Seus trajetos pela cidade se dão sobretudo na privacidade de seu carro, de onde ela avista os habitantes, que lhe parecem estranhos e incômodos, ou vê imagens que reiteram suas fantasias (por exemplo, quando ela vislumbra nas ruas uma série de mulheres grávidas). Separada da vida coletiva, Nápoles é para a protagonista simplesmente um ambiente turístico, que impregna a sua subjetividade e é impregnada por ela.

Existe, porém, outra cidade que Katherine e seu marido percorrem no final do filme: Pompéia. É a primeira vez que o casal deixa a couraça do carro e os ambientes fechados (hotel, restaurante, villa, a sofisticada ilha de Capri...) para andar juntos por uma cidade _ainda que esta seja uma cidade morta.

As ruínas de Pompéia de repente se apresentam a eles como uma prodigiosa visão que lhes permite enxergarem a si próprios em sua transitoriedade existencial. O arqueológico subitamente emerge no

tempo atual da narrativa, presentificando a violência da catástrofe antepassada e fazendo com que o casal, em sua breve travessia pelas ruínas, vislumbre o intolerável do Tempo. Esta visão é que os levará a quebrar a redoma individual e a se abrirem, posteriormente _em outra cidade, desta vez viva, e em meio a uma multidão agitada_ ao milagre do reencontro com o diverso e com a dimensão afirmativa do presente.

II.3 – A EXPLOSÃO DOS ESPAÇOS INTERIORES

II.3.1 – FAMÍLIA E ERRÂNCIA

Tema muito significativo nos primeiros filmes de Rossellini e que, no entanto, recebeu até agora pouca atenção da crítica é o da família _menos a sua formação e a sua preservação do que a sua crise e o seu desmoronamento. Este tema também tem sua importância para uma análise da questão do espaço e da errância na obra do diretor.

Assim, em *Roma Cidade Aberta*, um dos principais núcleos dramáticos do filme _que já foi comparado a uma estrutura coral, devido à multiciplidade de personagens⁴⁷ _ é a história da personagem de Pina (Anna Magnani), que está grávida e prepara na primeira parte da narrativa o seu casamento. Fora isso, é ela que administra, como mãe solteira e em meios às agruras da guerra, a casa em que vive com um filho e a irmã. Em *Paisà*, o episódio que se passa em Florença consiste na busca de uma mulher por seu amado, ao lado de um homem que procura sua mulher e seu filho. Em *Alemanha Ano Zero*, toda a trama se constitui a partir da tragédia familiar de Edmund, ao lado do pai doente, da irmã e do irmão nazista que se esconde da polícia.

Com a trilogia de Ingrid Bergman não ocorre diferentemente. *Stromboli* é, em primeira instância, a história de um casal num primeiro

⁴⁷ Ver THOME, Rudolf. “Filmographie commentée”, in: BERGALA, Alain e NARBONI, Jean. *Roberto Rossellini*. Paris: Editions de l’Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990, p. 106.

estágio da vida familiar. Em *Europa 51*, tudo se passa a partir do abismo que se abre na vida de uma mulher depois da morte de seu filho. E *Viagem à Itália* é, antes de mais nada, a narrativa de uma crise conjugal.

Em todos os filmes, é evidente o comentário à crise da figura paterna _e masculina. O pai ora é inexistente ou ausente, levando com que a mulher assuma o papel regulador na família (*Roma Cidade Aberta*), ora é um personagem decrépito, que já não tem forças para impor sua autoridade (*Alemanha Ano Zero*).

Na órbita do casal, como nos filmes da trilogia bergmaniana, os personagens masculinos centrais parecem estar muito aquém da complexidade que define as protagonistas femininas, sendo eles mesmos incapazes de entenderem os dramas interiores que afetam suas mulheres.

Num mundo convulsionado, a fratura e a desagregação que atingem a família também são os fatores que impedem que ela se feche na esfera privada, obrigando-a a se abrir à vida social. O meio pobre do qual provêm alguns personagens e as condições provocadas pela guerra fazem com que famílias diferentes vivam em um mesmo apartamento ou amontoadas em edifícios onde é difícil criar refúgios para a privacidade, como em *Roma Cidade Aberta* e *Alemanha Ano Zero*.

A família, que já não possui inteireza, também tem dificuldades de manter o seu isolamento e a sua discrição, características que marcam a formação tradicional burguesa desde ao menos o século 19, como observou Michelle Perrot⁴⁸.

No plano espacial, esse questionamento se dá nos filmes por uma constante “abertura” do espaço privado para o que lhe é exterior, pela

⁴⁸ “Principal teatro da vida privada, a família no século XIX fornece-lhe seus personagens e papéis principais, suas práticas e rituais, suas intrigas e conflitos. Mão invisível da sociedade civil, ela é ao mesmo tempo ninho e núcleo”, no capítulo “Os Atores”. Em: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*. Vol. 4, p. 91). Sobre a função do pai, ela escreve, no mesmo livro: “Figura de proa da família e da sociedade civil, o pai domina com toda a sua estatura a história da vida privada oitocentista. O direito, a filosofia, a política, tudo contribui para assentar e justificar sua autoridade”. No capítulo “Figuras e Papéis”, op. cit., p. 121.

“invasão”, coabitação e convergência entre diferentes núcleos familiares, e também pela evasão constante dos personagens para o “fora” da casa e da família, para a rua. Em muitos sentidos, as situações dos filmes contrariam aquela compreensão a respeito da importância da “casa”, conforme expressa num curioso comentário de Kant, que vale a pena citar:

“A casa, o domicílio, é a única barreira contra o horror do caos, da noite da origem obscura; encerra em suas paredes tudo que a humanidade pacientemente recolheu ao longo dos séculos; opõe-se à evasão, à perda, à ausência, pois organiza sua ordem interna, sua civilidade, sua paixão. Sua liberdade desabrocha no estável, no contido, e não no aberto ou no infinito. Estar em casa é reconhecer a lentidão da vida e o prazer da meditação imóvel. (...) A identidade do homem é portanto domiciliar; e eis por que o revolucionário, aquele que não possui eira nem beira, e portanto nem fé nem lei, condensa em si toda a angústia da vagabundagem (...). O homem de lugar nenhum é um criminoso em potencial.”⁴⁹

Dos personagens rossellinianos já não se pode dizer que a sua “identidade” seja “domiciliar”, pois a situação histórica em que vivem já não lhes permite nem o “estável” nem a “lentidão da vida”, muito menos “o prazer da meditação imóvel”. Esses personagens são como que empurrados para fora de seus ambientes e para fora de si por situações que lhes são superiores e que os impulsionam a um estado de permanente movimentação e fragmentação da intimidade, mesmo nos interiores que habitam.

O trânsito dos personagens na escadaria e nos corredores do prédio em que vive Pina, em *Roma Cidade Aberta*, não é menos atribulado do que as andanças que eles empreendem nas ruas. No

⁴⁹ KANT, Immanuel, citado por EDELMAN, Bernard. *La Maison de Kant*. Paris: Payot, 1984, pp. 25-6.

entanto, é nesse prédio que eles resguardam a liberdade que já não possuem no espaço público da cidade dominada pelas forças de Hitler. O local é sobretudo um campo de resistência coletiva à Ocupação _um lugar onde as famílias falam o que pensam e escondem os partigiani.

Uma das seqüências centrais do filme será justamente a invasão desse prédio pelos nazistas, filmada detalhadamente como uma expropriação do resto de liberdade que o local preserva, mas também como um esforço de seus habitantes para preservar o “segredo” da liberdade contido no lugar.

Toda a seqüência tem uma impressionante orquestração dos elementos espaciais, feita a partir de contrastes entre o interior (o prédio) e o exterior (a rua), o alto (o terraço, onde os meninos esconderam as armas) e o baixo (o esgoto, por onde fogem os partigiani), a escadaria e as portas dos apartamentos _o que permite, ao mesmo tempo, criar contrapontos entre os sucessivos momentos de invasão pelos nazistas e as subseqüentes tentativas de ocultação, fuga e resistência realizadas pelos romanos.

Igualmente importante é a movimentação dos personagens por esses espaços, guiados pela tensão e o medo. Enquanto a maioria dos moradores é levada para a rua pelos soldados, ficando ali circunscrita e incapaz de qualquer ação, o padre e o menino percorrem o prédio esvaziado para esconderem as armas, encenando uma falsa extrema-unção num velho a fim de ludibriar os nazistas. O teatro doméstico _ao qual não falta um aspecto burlesco_ serve como ato de resistência política dentro de um quarto, ao passo que uma tragédia explode em plena rua, quando Pina é fuzilada ao correr na direção de seu amante partigiano, levado pelos nazistas.

Ocorre que, nesse filme, como em outros do mesmo período do diretor, não há divisão clara entre o que é privado e o que é público,

entre o que é drama íntimo e o que é experiência coletiva, entre o que é subjetivo e o que é histórico e social _e as seqüências em questão sintetizam bastante bem isso.

A corrida do personagem de Pina pela rua, ao se desvencilhar do aglomerado de pessoas à porta do prédio, é filmada sobretudo do ponto de vista dos que se encontram presos no caminhão nazista, o que enfatiza o gesto de liberdade que de repente irrompe num espaço de dominação totalitária. E também acentua a impotência que o gesto carrega, o impasse da ação e a dimensão intolerável do fato _o que, na dimensão formal, se dá com uma série de movimentos em falsos-raccords, na fragmentação do espaço e na imagem que reproduz o estilo jornalístico das atualidades, como se o tempo narrativo mergulhasse no registro puro do presente imediato.

Em *Paisà* persistem as questões sobre o privado e o público, a inaptidão para se produzir a clausura e o distanciamento numa realidade devassada pela história. As histórias dos seis episódios do filme se passam, majoritariamente, em espaços abertos _seja da cidade, seja do campo. Mesmo os dramas íntimos se darão em geral a céu aberto, em meio aos acontecimentos e ao movimento das ruas, como se também em *Paisà* não fosse possível separar as questões íntimas (quando elas são colocadas pelo filme) da experiência coletiva do final da guerra e do processo de Liberação.

Exceção à regra é o episódio situado num mosteiro da Emília-Romana, em que a narrativa se dá sobretudo entre as quatro paredes do local. Mas, ainda aqui, se impõe o tema de um ambiente cujo isolamento é rompido por forças externas _quando chegam ao mosteiro três capelões das forças aliadas, de diferentes credos (inclusive um protestante e um judeu), para espanto e escândalo dos monges católicos, que são obrigados a tolerar os “proscritos”. O trânsito dos monges pelo interior

do mosteiro é, então, afetado pela presença dos capelões estrangeiros, entrando todos numa atribulada movimentação entre corredores e portas dos claustros que indica o processo conturbado de reconhecimento, recusa e aceitação do outro. Até no espaço mais recôndito e “santo”, que ficou alheio à guerra, a História de repente faz sua entrada _e é isso que interessa a Rossellini filmar.

Alemanha Ano Zero retoma, de maneira muito mais aguda que em *Roma Cidade Aberta*, a questão da ruína do espaço privado _o filme começa aliás com travellings sucessivos de prédios destruídos. Ele também faz da crise da família e da paternidade um de seus temas centrais.

A começar que seu foco é principalmente uma família alquebrada ao final da guerra em Berlim, despossuída inclusive de sua própria intimidade. O pai doente, o filho ex-nazista, a irmã e Edmund _menino de 12 anos que é o personagem principal do filme_ vivem com outras quatro famílias em um apartamento, cujo dono questiona intermitentemente a respeito do momento em que os parentes do garoto deixarão o lugar.

Edmund transita entre essa “casa” e uma outra, mais luxuosa, onde estão alcovitados um bando de nazistas, inclusive seu ex-professor, que lhe sopra nos ouvidos teorias sobre a necessidade de sacrifício dos mais fracos em prol de uma raça de senhores soberanos.

O contraste é evidente entre as duas casas, sendo ambas de alemães. A primeira é um apartamento superpovoado de um prédio popular, de algum modo semelhante, embora muito mais deteriorado, ao local onde se passam as principais cenas de *Roma Cidade Aberta*.

A imagem inicial que temos desta casa já é a de um espaço coletivo, vazado pela questão pública. Quando Edmund abre pela primeira vez a porta da casa, ele encontra na sala um aglomerado de seus

habitantes em torno do controlador de luz elétrica, que lhes questiona o consumo excessivo de energia.

As seqüências seguintes no mesmo apartamento mostrarão a dificuldade de as famílias ali reunidas constituírem um ambiente privado, onde possam ter suas conversas reservadas sem serem interrompidas _como ocorre, aliás, no abrir e fechar constante de portas e no deslocamento de personagens de um cômodo a outro, situação mostrada por meio de uma montagem bastante precisa.

A câmera, por sua vez, em constante movimento, acompanha cada flexão dos personagens, relacionando os locais como um *continuum* espacial, como se as portas nada significassem. A fim de terem uma conversa privada, que não seja ouvida pelos vizinhos, a irmã e o irmão precisam se refugiar no banheiro. O que não impede, porém, que as famílias “fofoquem” a respeito dos problemas das outras, em particular os da família de Edmund, cujo irmã se prostitui à noite com americanos. Salvadas as diferentes circunstâncias, a moça vive a mesma situação da irmã de Pina, em *Roma Cidade Aberta*, que se prostitui com alemães.

A segunda casa, aquela onde vive o professor de Edmund, é uma mansão decaída de dois pavimentos, num bairro de classe alta. Ali vivem pessoas ociosas, que se percebe claramente serem da alta burguesia e da elite nazista _e Rossellini, não por acaso, mostra primeiramente nesta casa um casal e sua filha. A situação em que vivem, porém, não é diferente da dos pobres do apartamento de Edmund, já que estão igualmente afetados pela miséria do pós-guerra e pela impossibilidade de sustentarem a privacidade.

Ao final da guerra em Berlim, não são apenas as ruas que se encontram em destroços, com seus esqueletos de prédios bombardeados, mas também o interior das casas e da vida familiar. Eis por que a maioria das seqüências se passa nestas mesmas ruas, que Edmund percorre

incessantemente, seja à procura de trabalho, seja para vender pequenas coisas, enfim: para arrumar meios de subsistência a sua família.

Edmund está sempre saindo de sua “casa”, às pressas, como se não pudesse ali ficar ou nela encontrar um pouso estável. Também na rua essa estabilidade não é possível, daí a sua contínua errância, que Rossellini filma com a câmera na maioria das vezes à altura do menino, de quando em quando acompanhando-o em travellings que ampliam o seu drama interior. O que não significa que o diretor busque criar empatia emocional do espectador com o personagem. Bazin já ressaltara que, neste filme, “a originalidade profunda de Rossellini é ter recusado deliberadamente todo recurso de simpatia sentimental, toda concessão ao antropomorfismo”⁵⁰.

Essa errância é pontuada ou por momentos de solidão e introspecção ou por encontros fortuitos, como aquele em que revê, pela primeira vez no filme, o seu antigo professor, em uma praça pública, dominada por uma fonte com esculturas neoclássicas gigantescas de cor negra. Rossellini faz questão de enquadrar uma dessas estátuas de jovens apolíneos às costas do professor homossexual. Mais uma vez, não se trata de uma locação arbitrária, como não será também nenhuma outra no filme. Como se sabe, a referência ao classicismo greco-romano é um dos componentes da estética hitleriana _e o fato de as estátuas estarem ainda intactas demonstra a resistência do espírito nazista.

A respeito disso, o pesquisador Louis Dupeux escreve em *História cultural da Alemanha – 1919-1960*:

“As preferências [arquitetônicas] do Führer e da maior parte de seu séquito orientavam-se para (...) a arquitetura política neoclássica _e é fundamental frisar que essa opção se fazia acompanhar de uma espécie de reabilitação da

⁵⁰ BAZIN, André. *Qu'est-ce Que le Cinéma. Vol. III – Cinéma et Sociologie*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1961, p. 30.

grande cidade (execrada pelos velhos *völkisch* e outros pessimistas culturais enquanto centro de modernização, de massificação e de revolução). Hitler, por sua parte, considerava a grande cidade indispensável localização do Poder político, o centro a partir do qual a dominação e a Cultura podiam ser irradiadas. (...) A arquitetura encarna também a vontade de *sobrepular-se* que caracteriza o Regime, mas que, por outro lado, deve muito a determinados traços de caráter do próprio Führer. É daí que lhe vem a famosa mania do recorde e do colossal (...). Por fim, a arquitetura deve ser o testemunho da *duração*: não estacionar na História, conforme afirma Fest, porque Hitler pensa em termos de ciclos históricos e sonha desde já com a grandeza das *ruínas* de seu Reich de 1.000 anos. Por isso, é que são empregados materiais duráveis: o granito, o mármore e o tijolo”⁵¹.

Seria importante analisar em detalhes o pensamento arquitetônico em *Alemanha Ano Zero*, o interesse de Rossellini pela ambientação nessas ruínas que não esperaram mil anos para se fazerem. Não apenas a praça neoclássica onde passa Edmund, mas outros locais simbólicos do poder nazista não estão no filme por acaso. A errância do menino permite ao diretor apresentar paulatinamente a impregnação do espaço urbano pelo passado nazista, como ocorrerá na seqüência em que Edmund vende a soldados americanos um disco com um discurso de Hitler, tocado numa vitrola, no Reichstag destruído. O diretor mostra então, em travelling, um plano geral da cidade vista do alto, enquanto as imprecações do Führer ressoam em voz “off” sobre as ruínas dos prédios.

Esta seqüência tem como contraponto aquela em que, durante a caminhada final de Edmund, o som de um órgão de igreja se espalha pela rua, esta também filmada em plano geral, mas agora ao nível do chão. Ambas retiram o filme do puro registro realístico, suspendendo a

⁵¹ DUPEUX, Louis. *História cultural da Alemanha – 1919-1960*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992, pp. 208-209. Grifos do autor.

narrativa, transformando o aleatório em imagem mental e ampliando-lhe assim o sentido para além da estrutura melodramática.

Que as duas seqüências aconteçam nas ruas não é de se estranhar, neste filme em que Berlim destruída é ao mesmo tempo espaço narrativo e conceitual. Por meio do som “off”, Rossellini cria uma situação óptico-sonora (para além da ação propriamente dita), em que ecoam duas formas de apelo, um de destruição (no caso do disco com a voz de Hitler), outro de redenção (no caso do órgão da igreja), ao ponto de paralisar os personagens, o que de fato acontece _ao contrário de outras cenas de rua, em que os figurantes movimentam-se sem parar, nestas eles aparecem estacionados, como que parcialmente congelados na imagem.

São duas situações puramente ótico e sonoras, “nas quais o personagem não sabe como responder”, mas onde ele “ganha em vidência o que perde em ação ou reação”, escreve Deleuze: “ele VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se ‘o que há para se ver na imagem? (e não mais ‘o que veremos na próxima imagem?’)⁵²”.

A rua é um exílio interminável para Edmund, que não consegue se fixar na cena doméstica. É na rua que ele encontra um pouco de distância das pressões familiares, mas é ali também que ele sucumbe ao peso da História _das quais a casa reflete apenas uma pequena parte, se comparada à destruição coletiva e às tensões expressas no espaço urbano como um todo.

Uma das qualidades do filme consiste, justamente, em tentar captar os movimentos interiores mais intensos do seu pequeno protagonista *em espaço aberto*, e não apenas entre quatro paredes. São as

⁵² DELEUZE, Gilles. *Cinema II – A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 61

longas caminhadas de Edmund pela cidade, marcadas pela introspecção, que abrem o filme à “vacilação do sentido”, de que fala Barthes⁵³.

Por repetitivas que sejam as perambulações do personagem, por intensas que sejam as imagens da cidade destruída, há algo que escapa ao espectador nessas errâncias. Quanto mais afrontamos Edmund, mais este se torna impenetrável ao sentido que buscamos dar ao seu drama. A detida observação do garoto feita pelo filme, enquanto ele percorre o ambiente catastrófico das ruas, ora “dissolvem” a sua interioridade, expondo-a como parte de uma situação coletiva, ora tornam esta interioridade irreduzível e resistente à interpretação, colocando-nos, em meio à multidão, diante do insondável de sua consciência, como observou Bazin:

“No entanto, os primeiros planos, que dão o ritmo dessa caminhada interminável, não nos revelam jamais outra coisa que um rosto preocupado, reflexivo, inquieto talvez, mas por que motivo? (...) Apenas o ato final nos dará retrospectivamente a chave”⁵⁴.

A tragédia de Edmund pode suscitar muitas leituras, mas de imediato percebe-se o quanto o filme é avesso à interpretação psicanalítica _o que não a tornaria, porém, impossível. Encerrar o assassinato do pai pelo garoto e subsequente suicídio de Edmund numa visada edipiana é, não obstante, reduzir em demasia a dimensão de seu drama.

Rossellini é o primeiro a evitar a interpretação psicanalítica ou psicológica, explicando a história de seu personagem e de sua família na

⁵³ A propósito de Antonioni, no texto “Caro Antonioni...”. In: BARTHES, Roland. *Inéditos - Vol. 3 – Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 240-249. Na conclusão deste trabalho, volto a Barthes.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 31.

perspectiva social da “educação”. Assim ele resume *Alemanha Ano Zero*:

“Neste filme conta-se a história de um garoto, e procurei mostrar aonde pode levar a educação. É um garoto crescido e educado em uma escola nazista, que se encontra diante de um grave problema familiar: um pai que morre de fome, doente, um irmão que se esconde em casa depois de ter combatido até o fim. O garoto, para tentar resolver o problema da fome, pensa que seja normal e até heróico acabar com o pai que se tornou inútil a fim de salvar a vida do irmão, que ao menos combateu. Este garoto não encontra cumplicidade ao seu redor, todos são contra ele, e, quando busca confessar, conta sobre o que fez com um certo orgulho, porque se comportou de fato como um bom alemão”⁵⁵.

A partir da observação de Rossellini, pode-se entender o por quê de um professor assumir tal importância em *Alemanha Ano Zero*. Este filme centra-se numa catástrofe familiar, mas está atento principalmente aos resultados trágicos de uma ideologia _transmitida inclusive pela educação. A história de Edmund é resultado da pedagogia niilista do nazismo e do projeto suicida embutido na máquina de guerra que Hitler havia colocado em campo.

É esta dimensão suicidária do totalitarismo fascista que Deleuze e Guattari analisam em *Mille Plateaux*, recorrendo a Paul Virilio:

“O totalitarismo é conservador por excelência. No fascismo, entretanto, trata-se de uma máquina de guerra. E quando o fascismo constrói para si um Estado totalitário não é mais no sentido de uma tomada de poder por um exército de Estado, mas, ao contrário, no sentido da apropriação do Estado por uma máquina de guerra. Uma estranha observação de Virilio nos dá a pista: no fascismo, o Estado é muito menos totalitário do que *suicidário*.

⁵⁵ ROSSELLINI, Roberto. *Il mio metodo*. Veneza: Marsilio Editori, 1987, p. 197.

Existe, no fascismo, um niilismo realizado. É que, diferentemente do Estado totalitário, que se esforça por colmatar todas as linhas de fuga possíveis, o fascismo se constrói sobre uma linha de fuga intensa, que ele transforma em linha de destruição e abolição puras. É curioso como, desde o início, os nazistas anunciavam para a Alemanha o que traziam: núpcias e morte ao mesmo tempo, inclusive a sua própria morte e a dos alemães”⁵⁶.

A morte, a decadência e a destruição formam o “cenário” por onde transita Edmund. Já na primeira cena do filme, ele surge trabalhando como coveiro num cemitério. A segunda seqüência, faz-nos deparar, em plena rua, com um cavalo morto, que uma multidão ataca a fim de roubar a carne do animal. Por todo canto, Edmund encontra ruínas e desconsolo.

Certamente, suas errâncias são ao mesmo tempo a busca de escapatórias àquele ambiente mortuário: as crianças que ele vê brincando na rua, a turma de pequenos delinquentes com os quais se envolve, a pequena namorada, os jogos solitários pela cidade... Vida e morte tensionam o personagem, uma disputando com a outra _até a predominância da mais intensa linha de fuga niilista, de que falam Deleuze/Guattari. Eis por que as últimas cenas do filme ocorrem dentro de um prédio destruído, de paredes vazadas, em que o “fora” penetra o “dentro”, e vice-versa, cujos cômodos Edmund percorre como se brincasse, urdindo ao mesmo tempo a sua morte.

⁵⁶ DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 281. Foi utilizada a tradução da ed. brasileira : *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia II*. São Paulo: Editora 34, 1995, vol. 3, p. 113. Grifo dos autores.

II.3. 2 – ESTRANGEIROS NO MUNDO

O confronto entre casa e rua, interior e exterior, é parte relevante de *Stromboli*, filme ambientado numa pequena comunidade. Todas as tentativas do casal para organizar o espaço doméstico são contrariadas seja pela ansiedade de Karin em escapar da ilha, seja pela fúria do marido, ou ainda pela ingerência dos habitantes do local. O “lar” do pescador e da estrangeira, que ela encontra quase em ruínas ao chegar na ilha, será sempre precário, incompleto, instável.

“Eu sou sua mulher, mas esta é a sua casa”, dirá Karin ao pescador. E a única tentativa que ela faz de arrumar a casa ao seu gosto, tentando criar um arremedo de lar burguês com o qual sonhava naquele ambiente rude e popular, acabará destruída pelo marido, que num gesto de fúria investirá contra a decoração.

O exterior exercerá sobre Karin um apelo mais forte do que as quatro paredes onde vive. Já no início do filme, ela ouve o choro de um bebê, o que a leva a sair para fora da casa, numa caminhada errante em que se perde entre os labirintos das moradias. Ela passará a maior parte de seu tempo à beira do mar e percorrendo as ruelas _acossada pelos olhares dos provincianos, que a impedem de ter qualquer privacidade.

De resto, a própria cidadela está sujeita a forças que a “exteriorizam”, fazendo com que seus habitantes sejam obrigados a sair do local. Ou por causa da miséria, que levou muitos deles a imigrarem para os Estados Unidos. Ou por causa do vulcão, cuja ameaça obriga a população inteira a se refugiar em barcos no mar, abandonando a ilha. Quando é levada junto com eles para um desses barcos, Karin fica pela primeira vez ligada ao conjunto da comunidade, com seus habitantes amontoados às dezenas nas embarcações. De alguma forma, é quando

ela pode compartilhar da fragilidade que constitui as vidas das pessoas naquela ilha, inclusive a dela própria.

Depois que retornam à terra, passada a ameaça do vulcão, a primeira fala do marido é: “Veja, nossa casa está salva”. Mas Karin lhe responde que não quer ficar mais na ilha, nem que seu filho (ela está grávida) nasça ali. A resposta de Antonio, o marido, é trancafiá-la em casa, de onde entretanto Karin escapa, para a fuga final que a levará ao alto do vulcão.

A fuga da casa e do povoado _seguida do périplo difícil na montanha_ é o que permitirá a Karin tomar distância de si mesma e abrir-se a uma nova experiência interior, vencendo o que Rossellini chama de “cinismo” da personagem⁵⁷.

Rancière relaciona a arrogância de Karin à sua condição de “filha do Norte que se entregou a um oficial da raça dos conquistadores” (ela foi presa por colaboracionismo), de estrangeira nesta ilha do Sul pobre e católico:

“A modéstia que Karin (...) deve aprender na sua confrontação com o Deus-vulcão, não é claro a força da resignação aos seus deveres domésticos, é a coragem de deixar toda morada para responder (...) à questão da criança por nascer. A esta mulher que veio do país dos conquistadores, pede-se não que se familiarize com os hábitos do país, mas que vá até o fim de sua condição de estrangeira, que leve por todos o testemunho desta condição que é a de todos”⁵⁸.

O rompimento com a vida doméstica e o “devir estrangeiro” do personagem também marcam *Europa 51*, em que a protagonista

⁵⁷ “Perché ho diretto Stromboli” (1950), in: ROSSELLINI, Roberto. *Il mio metodo*. Veneza: Marsilio Editori, 1987, p. 74.

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil, 2001, p. 182.

questiona o ambiente burguês onde vive e o próprio casamento, depois do suicídio do filho de 12 anos. O crítico Ángel Quintana ressalta as semelhanças deste filme com *Stromboli*:

“Como em *Stromboli*, um casal está confrontado com um terceiro fator exterior, que romperá com a unidade conjugal e levará a mulher à solidão. Agora não se trata de uma paisagem natural o que transformará o olhar [como em *Stromboli*], mas da paisagem político-religiosa de uma época concreta, a da Europa dos primeiros anos do milagre econômico”⁵⁹.

Não se pode dizer que a crise conjugal e familiar conduzirá todo este filme, mas é ela que desencadeia a trama e os problemas que advém do rompimento da personagem com o meio em que vive. Com efeito, para Irène Girard, personagem de Bergman em *Europa 51*, a vida doméstica perderá toda a importância depois da morte do filho, e será no mundo exterior que ela buscará um sentido para a sua existência.

Sentido, porém, que ela não encontra, em seus sucessivos confrontos com o mundo dos operários, do ativismo político, dos miseráveis e até dos delinquentes, e que Rossellini acentua no filme pelo incessante ir-e-vir da personagem, nesta sua deriva que não é apenas física, mas também moral e espiritual.

Liberta das amarras familiares, Irène transforma-se numa presença inquietante, que passa a questionar a estabilidade e a boa consciência de seu meio social _eis porque, finalmente, ela será internada pelo marido em um sanatório de doentes mentais, como numa prisão. É importante ressaltar como este processo de procura interior se dá no filme por meio de uma contínua exteriorização, de um afastamento da clausura familiar e de uma abertura irrefreável para o mundo.

⁵⁹ QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 131.

A implosão da vida conjugal e do ambiente doméstico, por fim, é o assunto de *Viagem à Itália*. O filme se inicia com o casal reunido no carro, mas ele irá se articular a partir de uma estrutura formal alternada e simétrica, como lembra Alain Bergala⁶⁰: o percurso de Alex, o marido, e o percurso de Katherine, a esposa.

Ou seja, reunidos numa mesma viagem, eles porém se dissociarão ao longo do filme, empreendendo caminhos separados porém paralelos, até que, ao final, voltem a ser reunidos, no “milagre” da reconciliação. As deambulações de um e outro, mas sobretudo a de Katherine, formarão etapas de uma “aventura” do olhar⁶¹, que é igualmente uma “peregrinação sentimental”⁶² ou uma viagem interior tendo por base a cidade Nápoles.

O casal de ingleses chega à Itália para resolver o destino de uma “villa” que o marido recebeu de herança de um tio. A viagem, contudo, resulta numa ruptura entre marido e mulher, que mergulham em seu próprio isolamento íntimo e numa série de errâncias _que, para ele, implica na busca de novas aventuras amorosas, e, para ela, em visitas turísticas pela região.

A viagem provoca a suspensão da relação conjugal, ao mesmo tempo que a “abertura” do casal para o mundo. A villa estrangeira não servirá de abrigo a eles, que se dispersarão um do outro pelas vizinhanças, muitas vezes dentro da “carapaça” (nas palavras de Bergala) de seus carros. Katherine, ela própria, terá que percorrer um longo périplo até que sua vida conjugal seja restaurada.

⁶⁰ BERGALA, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Crisnée (Belgique) : Editions Yellow Now, 1990, p. 24.

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 54.

⁶² Idem, *ibidem*, p. 58.

Este périplo inclui a visão da morte, tal como esta se configura a ela na caverna dos esqueletos, e ao casal, na visita às ruínas de Pompéia, quando um grupo de arqueólogos desencava do local um homem e uma mulher abraçados e petrificados. “A vida é tão curta”, diz Katherine ao marido, ao atravessarem as ruínas de Pompéia. Cena que suscita a seguinte análise de Bergala: “... o vazio desta cidade morta [Pompéia], deste *no man’s land* tão petrificado quanto o casal, reenvia musicalmente ao vazio de onde surge o casal de pedra. Eles são seus fantasmas [de Katherine e Alex] e os fazem passar por esta morte para que tenham uma chance de se tornarem outra vez humanos e vivos”⁶³.

Viagem à Itália se articula a partir de contrastes entre os interiores onde o casal frequentemente se enfrenta e se digladia (o carro, os quartos do hotel e da villa, o restaurante) e o mundo exterior onde eles erram na maior parte das vezes sozinhos, seja em busca de soluções para seus dramas íntimos, seja por simples hesitação ou por atividade turística.

Será por meio desta exteriorização contínua _na paisagem, no ambiente das ruas_ que o casal por fim quebrará a couraça com que se defendem um do outro, e ambos do mundo, abrindo-se à vida e superando por fim o sistema de culpabilização que os envolve. Escreve Bergala:

“Há um hiato irreduzível (que se mede em dezenas de séculos), fixado em signos erráticos, enigmáticos, desconexos, definitivamente fechados em si mesmos, e o tempo vivo, trêmulo, onde se passam as hesitações, o sentimento de incompletude, a vacuidade, o tédio, o inacabado, o contingente, com sua coorte de dúvidas e angústias, em resumo o presente vivido dos protagonistas e do espectador”⁶⁴.

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 62.

Uma espécie de resolução do conflito entre essas duas temporalidades ocorrerá ao final do filme, na conciliação do casal em meio a uma multidão que segue uma festa religiosa _e que, na visão rosselliniana, é como um milagre que atinge marido e mulher. Para Bergala, este será sobretudo um “milagre da locomoção”⁶⁵:

“In extremis, com efeito, quando o filme está a dois minutos do final, Rossellini vai tirar os dois ingleses arrogantes da carapaça de seu carro e lançar Katherine na multidão, como se lança alguém na água para obrigá-lo a nadar. (...) Serem carregados pela multidão funcionou como um turbilhão de vento que cria o vazio no seu centro, o olho do ciclone: não é senão depois de esvaziados de si mesmos, despossuídos de suas miseráveis bengalas imaginárias que eles estarão disponíveis enfim para a graça”⁶⁶.

De fato, Katherine está sempre em locomoção, mas raramente sai às ruas a pé e anda em meio à população. Está sempre fechada no carro (por onde observa o movimento na cidade) ou percorrendo, com guias, locais turísticos quase desertos _que são como que “clichês” de uma viagem napolitana, mas onde se sente protegida, até que as coisas comecem a interpelá-la. Também o marido prefere o carro ou as ruelas de Capri, ilha de freqüentação burguesa, enxergando os napolitanos comuns como “crianças” e “grosseiros”. Apenas no final do filme ambos descerão do seu veículo e enfrentarão a multidão, que aliás os carrega, com um torvelinho, na hora da procissão.

O contraste entre interior e exterior ganha ainda mais complexidade neste filme à medida que Rossellini expõe a dificuldade

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 35.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 42.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 71.

de as personagens saírem de sua própria “prisão” subjetiva. Ao ser indagado sobre *Viagem à Itália*, Rossellini afirmou, numa entrevista, tratar-se de um filme sobre a alienação⁶⁷. Em outro contexto, ele explica o que entende por isso: “Que coisa é alienação? É ser estrangeiro, ser estranho à realidade. É uma posição absurda. Não se deve ser estranho à realidade, mas participar desta. Se queremos mudar as coisas, é necessário tomar parte delas”⁶⁸.

A “alienação” dos personagens consiste em eles não participarem do mundo em que estão, de não se abrirem à realidade e ao outro (mesmo ao outro cônjuge), fechando-se na redoma egoísta de sua intimidade. Situação que o diretor explicita no filme, levando à excelência sua capacidade de construir cartografias mentais, em que coloca o realismo à serviço de uma observação intelectual.

Baseados numa “dialética” entre o interior e o exterior, os filmes de Rossellini analisados aqui enfatizam o modo como forças externas (a natureza, a guerra...) pressionam os personagens para fora de si mesmos, ao ponto de estes precisarem sair de suas couraças (individuais, de grupo ou de classe) e serem obrigados a enfrentar a vida social ou processos de transformação interiores ou coletivos que os modificam.

Essa atitude advém em boa parte como resposta à desmontagem operada pelo fascismo do espaço público _e também da infiltração da ideologia no campo da vida privada_, com o intuito de desligar o indivíduo do mundo e da experiência política, como observa Hannah Arendt:

⁶⁷ “Film Vecchi e Nuovi Orizzonti”, entrevista a Adriano Aprà e Maurizio Ponzi, in: ROSSELLINI, Roberto. *Il Mio Metodo*. Veneza: Marsilio Editori, 1987, p. 337.

⁶⁸ “Panoramica sulla Storia”, entrevista a Francisco Llinás e Miguel Marías. Idem, *ibidem*, p. 399.

“O governo totalitário, como todas as tiranias, certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir, através do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário como forma de governo é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento, e destrói também a vida privada. Baseia-se na solidão, na experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter”⁶⁹.

Os filmes de Rossellini também demonstram como é difícil ou impossível, em tempos tumultuados, construir elos particulares de família e de intimidade, na reclusão doméstica. Pelo que os personagens são lançados num estado de instabilidade física, que se manifesta na errância, e que os leva a sair fora de casa e a se defrontarem o tempo todo com o exterior, as ruas e a vida coletiva _e, por que não, com a História.

⁶⁹ ARENDT, Hannah. *O Sistema Totalitário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978, p. 588.

II.4 – TRÊS FIGURAS DA ERRÂNCIA: A CRIANÇA, A MULHER E A MULTIDÃO

Os personagens de Rossellini são afetados pelo “demônio da mobilidade”, como disse André Bazin. Mas não todos eles, e nem da mesma forma e com a mesma intensidade, no caso daqueles que o são. Em *Alemanha Ano Zero*, por exemplo, podemos perceber o contraste estabelecido pelo diretor entre as perambulações sem fim de Edmund e a gregariedade que atinge a sua família, com o pai doente, preso à cama, e o irmão escondido na casa. Também em *Roma Cidade Aberta*, como vimos, as errâncias constantes de alguns personagens pelas ruas se opõem à movimentação muito limitada do comandante nazista dentro de seu bunker sem janelas.

Do universo de seres errantes de Rossellini, destacamos neste capítulo três figuras _a criança, a mulher e a multidão_, sobre as quais comentamos a seguir.

II.4.1. A CRIANÇA E O NOVO CINEMA

Não se pode dizer que o neo-realismo foi o primeiro acontecimento da história do cinema a fazer de uma criança ou de crianças o protagonista de filmes. Já em Chaplin, que influenciaria sobremaneira os italianos no cinema, em especial Fellini e Cesare

Zavattini⁷⁰, a criança é um personagem determinante no filme *O Garoto* (*The Kid*, 1921), a história de um menino que perambula ao lado do vagabundo Carlitos.

A relação estabelecida entre Carlitos e o menino será particularmente interessante a um filme como *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio De Sica/Zavattini, por conter um desequilíbrio entre a previsível função adulta do personagem de Carlitos e a esperada função infantil do Garoto na narrativa. Neste filme, que é também sobre a errância de dois personagens, temos é uma espécie de reversão constante destas funções, fazendo com que muitas vezes a criança assuma o papel de adulto em decorrência da atitude “infantil” de Carlitos para com o mundo e as pessoas.

A maturação precoce do pequeno personagem de *Ladrões de Bicicleta*, que o permite auxiliar e apoiar o pai quando um desconsolo sem par toma conta deste, descende claramente das ambivalências que permitiram a Chaplin criar um de seus filmes mais tocantes e interessantes do ponto de vista dramático.

Para Deleuze, entretanto, a função da criança neo-realista não diz respeito à psicologia ou à agitação física que ela pode trazer aos filmes. Esta criança é importante porque, ao ser incapaz de agir sobre o mundo, ela conduz o filme a situações em que ver é mais importante do que agir:

“[O que constitui a nova imagem no neo-realismo] é a situação puramente ótico e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas. Já se chamou a atenção para o papel da criança no neo-realismo, especialmente

⁷⁰ “Sei muito bem que podemos fazer obras maravilhosas como as de Charles Chaplin”, disse Zavattini, frase que ressalta seu interesse em se inspirar na obra chapliniana. É um dos inúmeros comentários do roteirista e escritor a respeito da obra de Chaplin, pela qual ele guardava enorme admiração. In: ZAVATTINI, Cesare. *Opere – Cinema*. Milano: RCS Libri, 2002, p. 717. Sobre a influência de Chaplin em Fellini, basta lembrar a construção do personagem de Gelsomina em *La Strada*. Na época, por causa do filme, a atriz Giulietta Masina foi chamada por críticos de a “Chaplin feminina”, cf. KEZICH, Tullio. *Fellini – Uma Biografia*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1992, p. 199.

com De Sica (e, depois, na França, com Truffaut): é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir”⁷¹.

O fato de as personagens infantis neo-realistas _sejam as de De Sica, sejam as de Rossellini_ se locomoverem incessantemente não significa que elas “dominem” a realidade. Ao contrário, é esta que “domina” a criança, que não pode senão testemunhar as situações, sem forças para atuar sobre elas. E, contudo, em Rossellini, elas acabam tentando agir de alguma forma sobre o mundo _tomando decisões absurdas ou desmesuradas_, como o garoto de *Alemanha Ano Zero* que mata seu pai ou o grupo de meninos em *Roma Cidade Aberta* que explode uma central elétrica e esconde armas no terraço do prédio. Neste filme, porém, a imagem decisiva que ficará das crianças é a do final, em que elas assistem, impotentes, através de uma cerca de aço, ao fuzilamento do padre, e em seguida caminham, abatidas, pela periferia de Roma, tendo como pano de fundo uma vista geral da cidade.

Curiosamente, a turma de garotos de *Roma Cidade Aberta* inclui um menino com deficiência física, que precisa de bengalas para se locomover. Será ele, inclusive, o membro mais radical da turma, aquele que resiste a entregar ao padre, no alto do prédio, as armas que esconde para atacar os nazistas. O tema das bengalas reaparecerá em outro filme, *Viagem à Itália*, duas vezes. A primeira, com o personagem de uma amiga acidentada do casal; a segunda, no final, quando um aleijado ergue suas bengalas para o alto, como se houvesse sido curado milagrosamente durante a procissão. Em cada filme, os personagens com bengala exercem uma função diferente, mas sempre indicam uma problematização interna à obra a respeito da autonomia de movimento.

⁷¹ DELEUZE, Gilles, *ibidem*, p. 12.

Em *Roma Cidade Aberta*, o menino com bengalas não apenas enfatiza o gesto “heróico” dos garotos, como indica as limitações deste gesto, a dificuldade de agir e a “fratura” do esquema sensório-motor do filme.

Será em *Alemanha Ano Zero* que Rossellini levará às últimas conseqüências a função visionária⁷² exercida pela criança. O olhar impotente e a errância meditativa se instalam aí, por meio do menino Edmund, como a principal substância da obra, autorizando este a superar o realismo estrito em prol de um cinema que é capaz de extrair, em grande parte durante a própria deriva do personagem, uma outra intensidade das imagens, mais próxima do pensamento do que da narração.

A criança é não apenas o personagem cujo olhar testemunha uma situação intolerável, a respeito da qual não pode agir, mas é ainda a figura que conduz o outro _como um guia_ à visão do intolerável. É o caso do episódio de *Paisà* passado em Nápoles, em que o menino que erra pelas ruas da cidade levará finalmente o soldado americano ao local onde mora: as cavernas de refugiados de Margelina.

Diante daquela visão infernal de uma multidão aglomerada de maneira sub-humana nos subterrâneos da Terra, o soldado fugirá, horrorizado, como se fora atingido por uma terrível revelação. A história termina aí, após este impacto que afeta o soldado, como se nada mais interessasse contar, e nada do que foi contado tivesse mais importância do que esta visão, tanto mais forte por ser o soldado um negro, numa época em que a discriminação racial nos Estados Unidos tinha aspectos de filme de horror.

⁷² “Se trata de uma realidade que se tornou dispersiva e oscilante, ambígua, diante da qual o personagem passa de *ator* (no sentido literal daquele que age) a *visionário*, a um espectador deslocado, no momento em que mais que reagir _refletindo, analisando e avaliando_, ele observa, perscruta e indaga, registra”, in: ROSSI, Katia. *L’Estetica di Gilles Deleuze – Bergsonismo e Fenomenologia em Confronto*. Bolonha: Edizioni Pendragon, 2005, p. 268. Grifo da autora.

A criança neo-realista e rosselliniana terá vasta descendência no cinema posterior, que ora irá desdobrar a potência visionária desta figura do cinema italiano do pós-guerra (por exemplo, em *Os Incompreendidos*, de Truffaut, ou, mais tarde, em *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*, de Abbas Kiarostami), ora se dedicará muito mais a explorar o sentimentalismo que ela pode despertar. Infelizmente, esta tendência _desatenta ao questionamento dos clichês cinematográficos e à abertura a novas formas de visão que o olhar infantil possibilita_ foi predominante, inclusive no cinema brasileiro, como ocorre no recente *Central do Brasil*, de Walter Salles.

II.5.2 - A MULHER E O “DRAMA ÓTICO”

Se no cinema de Rossellini a criança é, por impotência motora, limitada em sua capacidade de ação, certos personagens femininos centrais, por sua vez, são afetados por um tipo de ação hesitante, que leva igualmente o filme a afrouxar os laços da percepção habitual e a transformar a mulher numa outra figura de “vidente”, na expressão deleuziana.

Essa ação hesitante desencadeia uma ansiedade deambulatória no personagem feminino, levando-o a se perder entre as coisas do mundo, ou, ao contrário, gera nele uma prostração física, que da mesma forma conduz o filme a um novo tipo de imagem, não relacionada à lógica causal da ação.

Embora os filmes da trilogia da guerra contenham sinais dessa transformação realizada na linguagem cinematográfica, ela é mais nítida

na trilogia da solidão, nas obras realizadas realizadas com Ingrid Bergman, que parecem todas elas dedicadas a elaborar, por intermédio da figura feminina, um outro parâmetro de percepção e significação no cinema.

Não por coincidência, os três filmes (*Stromboli*, *Europa 51* e *Viagem à Itália*), apesar da diferença entre os personagens, estão constituídos pela mesma estrutura narrativa: de repente, instala-se uma cisão entre a protagonista e o ambiente social onde se encontra. Seja porque é estrangeira e tem dificuldades para se acomodar a um novo ambiente (*Stromboli*), seja porque, acometida por um trauma, deixa de se reconhecer numa determinada classe social (*Europa 51*), seja ainda porque é simultaneamente estrangeira e vítima de uma ruptura conjugal que a lança na instabilidade psíquica (*Viagem à Itália*).

De todo modo, as três protagonistas entram em desacordo com os mundos que as cercam, fazendo-se estrangeiras ou estranhas a ele. Pelo que elas iniciam uma itinerância sem descanso nestes mesmos mundos que lhe são adversos, buscando saídas ao seu impasse _o que só vão encontrar ao final, como uma espécie de “milagre” ou “revelação”. Sendo assim, são todos os filmes marcados pela errância, pela circulação incessante das protagonistas, o que já foi observado por Alain Bergala: “Ingrid Bergman, em *Viagem à Itália*, como na maior parte dos *Bergman-films* de Rossellini, é um ser fundamentalmente deambulatório”⁷³.

A errância das protagonistas por um ambiente estrangeiro ou por um mundo que se faz estranho a elas permite a Rossellini não apenas construir narrativas em que a ansiedade do personagem se manifesta numa busca contínua por entre as coisas, mas também produzir um

⁷³ BERGALA, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Crisné: Editions Yellow Now, 1990, p. 42.

embaralhamento entre a descrição objetiva do mundo e a visão subjetiva do personagem _criando um campo de indeterminação na imagem entre real e imaginário, até o ponto de submeter o espaço diegético, realístico, às potências do sonho ou do pesadelo:

“Se a banalidade cotidiana tem tanta importância [no neo-realismo] é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (como na cena da empregadinha de Umberto D), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a torna insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo”⁷⁴.

É o que ocorre, por exemplo, em *Viagem à Itália*, nas perambulações de Katherine por Nápoles. A acentuação da crise conjugal e o isolamento da protagonista a imerge num processo de dispersão de si pelo ambiente “concreto”, levando-a a projetar neste ambiente os seus fantasmas. Assim, numa de suas errâncias, ela enxerga uma série de mulheres grávidas nas ruas, muito além do que permitiria a verossimilhança narrativa.

O filme não se importa em definir a distância entre subjetividade e espaço realista, misturando ambos. Ela é espectadora de seu próprio fantasma, assim como nós, os espectadores do filme, somos testemunhas da sua visão.

Toda a sua deriva por Nápoles conterà algo de alucinatório, como se ela fosse despertando camadas subterrâneas _arqueológicas_ de sua psique. O importante é que isso se passa em confrontação com o mundo, não fora dele, não permitindo que a imaginação possa abolir sua

⁷⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – A Imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 12.

contraparte na realidade. É justamente nesta confrontação que o personagem aprende a ver a si mesmo e ao mundo, como aponta Deleuze a respeito da protagonista de *Europa 51*:

“Seus olhos abandonam a função prática de dona-de-casa, que arruma as coisas e os seres, para passar por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo de um novo processo de Joana d’Arc: ela vê, aprendeu a ver”⁷⁵.

Nos percursos solitários, na busca que empreendem pelo mundo circundante, as protagonistas de Rossellini entram num processo de movimentação não-orientada, errática, que provoca a desconexão dos laços habituais da percepção e da ação, que é ao mesmo tempo um aprendizado da visão.

A deambulação feminina como “drama ótico”⁷⁶, ocasião privilegiada em que o cinema de Rossellini embaralha o subjetivo e objetivo, o espaço realista e a dimensão mental, criará sua mais alta descendência nos filmes de Michelangelo Antonioni, como nas longas errâncias das protagonistas de *A Noite* e *O Eclipse*. Antonioni leva a invenção rosselliniana a um patamar extremo, ao ponto de extinguir quase toda a atividade do personagem e reduzir o plano a um “inventário abstrato”⁷⁷.

⁷⁵ Idem, ibidem, p. 10.

⁷⁶ A expressão é de Claude Ollier, cit. por DELEUZE, Gilles. Idem, ibidem, p. 18.

⁷⁷ DELEUZE, Gilles. Idem, ibidem, p. 14.

II.4.3 - A MULTIDÃO ITINERANTE

A criança e a mulher atuam no cinema de Rossellini como figuras que, devido à sua limitação física ou à sua hesitação existencial, permitem que o diretor suspenda o sistema ação-reação do realismo clássico, e com ele também os nexos causais, abrindo o filme a uma nova temporalidade e à apresentação de imagens mentais.

É outra a função desta figura igualmente importante ao cinema rosselliniano: a multidão. Primeiramente, temos a sensação de que ela apenas ocupa os espaços com frequência tumultuados dos filmes, como um componente realista. Ao filmar em ambientes “naturais”, nas cidades e nas ruas, a multidão surge no filme *_naturalmente_* como fazendo parte dos locais. Ela aparece em seu trânsito habitual, às vezes não controlada pela direção, o que leva com que passantes cheguem mesmo a olhar para a câmera.

Esta circunstância, que Rossellini chega a preservar no filme, como se não lhe incomodasse a ruptura diegética que pode provocar um olhar “arbitrário” lançado ao espectador, faz-nos recordar das experiências do diretor como documentarista, no início de sua carreira⁷⁸. A multidão, portanto, muitas vezes pode surgir como parte deste olhar documentarista, quando é preciso retratar determinado ambiente. É o caso, por exemplo, das multidões de *Alemanha Ano Zero*, que transitam por Berlim em meio ao drama específico do filme.

⁷⁸ Rossellini iniciou sua carreira cinematográfica realizando documentários, como *Fantasia Sottomarina* e *Il Ruscello di Ripasottile*. No seu livro *Il Mio Metodo*, ele enfatiza que este traço documentarista continuou em *Paisà*, *Alemanha Ano Zero* e *Stromboli*. In: ROSSELLINI, ROBERTO. *Il mio metodo*. Veneza: Marsilio Editori, 1987, p. 88.

A multidão pode também surgir controlada pelo diretor, que recria sua movimentação ou a adapta ao filme, a fim de produzir um *efeito documentário*. É o que se passa, por exemplo, na cena da procissão final de *Viagem à Itália*. Num caso ou no outro, a multidão, porém, não se limita a ter uma razão ou um efeito documentários. Ela é parte importante do processo narrativo e do sistema intelectual do filme.

Na trilogia da guerra, particularmente em certos episódios de *Paisà* e em *Alemanha Ano Zero* como um todo, a multidão é *de onde se destacam* de repente os personagens, como se estes fossem sujeitos quaisquer, tomados ao acaso em meio ao turbilhão humano (no que o personagem errante de Rossellini distingue-se do “flanêur” baudelariano⁷⁹).

“Vemos e somos vistos, e o acontecimento nos confunde. A vida nos banha, nos arrasta, nos domina. Pois é incessantemente a história do primeiro que surge na rua, homem, mulher e criança, civil ou soldado, com os gestos de todo mundo e, como uma chama súbita, os gestos de ninguém, num país que caiu na armadilha.” Assim se referiu o poeta Paul Éluard a respeito de *Paisà*⁸⁰. Separados provisoriamente da multidão, os personagens se afastam e retornam a ela continuamente, a fim de indicar que eles de fato pertencem ao conjunto, como se o filme pudesse destacar qualquer outro personagem, que conteria uma história de igual interesse e dramaticidade.

Na trilogia de Ingrid Bergman, a multidão exerce um contraponto às protagonistas dos filmes, pressionando-as física e psicologicamente. É

⁷⁹ Walter Benjamin distingue o “transeunte” do “flanêur”, em sua seminal leitura da obra de Baudelaire: “[Na Paris de Baudelaire] havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o flâneur, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade”, in: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 50. Pode-se dizer que, na trilogia da guerra, o personagem rosselliniano é um transeunte como os outros do filme, que não dispõe do tempo nem da atitude da “flânerie”, pois está pressionado pela tragédia da história (da Segunda Guerra). Na trilogia de Ingrid Bergman, a deriva é menos fruto da “flânerie” do que de uma procura, de uma expectativa existencial.

⁸⁰ Citado por SADOUL, Georges. *Dicionário de Filmes*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1999, p. 298.

o que ocorre, por exemplo, na seqüência da irrupção do vulcão em *Stromboli*, em que Karin é obrigada a se abrigar num barco, no mar, junto com a população inteira da ilha. No caso, a multidão é sinônimo de comunidade, e esta será a única vez em que Karin se verá reunida necessariamente a esta comunidade, da qual ela sempre busca se apartar.

É o caso ainda da seqüência final de *Viagem à Itália*, em que o carro do casal é parado por uma procissão acompanhada por centenas de pessoas. Quando Katherine é carregada pela multidão, perdendo-se do marido, ele e ela despertarão de repente para o reencontro amoroso, como descreve Bergala:

“Serem carregados pela multidão funcionou como o turbilhão de vento que criou o vazio em seu centro, o olho do ciclone: não é senão esvaziados de si mesmos, despossuídos de suas miseráveis bengalas imaginárias, que eles estarão enfim disponíveis para a graça”⁸¹.

A multidão empurra os personagens para dentro de seu torvelinho, os engole, a fim de devolvê-los transfigurados. Em *Viagem à Itália*, ela é mais que uma “paisagem social”: é agente de transformação, que provoca um curto-circuito na subjetividade dos protagonistas.

Interessa ressaltar como a multidão nos filmes vive a agitação das cidades, expressando sua desordem. Rossellini não teme a confusão dos ambientes concretos das ruas onde se davam as filmagens, esta confrontação com o ambiente real que acentua a imprevisibilidade de seus filmes, bem como o fortuito das situações e dos encontros.

Existe aí, claramente, uma posição política, que consiste em devolver a realidade aos filmes depois da queda do fascismo, que buscou

⁸¹ BERGALA, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Crisé (Bélgica): Editions Yellow Now, 1990.

ocultá-la, ou senão domesticá-la, na forma da propaganda, contra a qual, como já vimos, Rossellini também inventa o seu novo cinema.

Examinando a relação dos totalitarismos com as massas modernas, Hannah Arendt analisa como estas “não acreditam em nada visível, nem na realidade da sua própria existência, não confiam nos seus olhos e ouvidos, mas apenas na sua imaginação, que pode ser reduzida por qualquer coisa ao mesmo tempo universal e congruente em si...”. Para Arendt, o que as massas se recusam a compreender “é a fortuidade de que a realidade é feita”. Com isto, elas se predispõem às ideologias, porque “estas explicam os fatos como simples exemplos de leis e ignoram as coincidências, inventando uma onipotência que a tudo atinge e que supostamente está na origem de todo acaso”:

“A propaganda totalitária prospera nesse clima de fuga da realidade para a ficção, da coincidência para a coerência. (...) A força da propaganda totalitária (...) reside na sua capacidade de isolar as massas do mundo real”⁸².

Para Rossellini, a presença da multidão nos filmes, com viés até documentário, é um modo de libertar a realidade do controle da propaganda, de devolver os personagens às ruas e também devolver ao povo à sua imagem e à sua realidade, com tudo que esta tem de incoerente, desorganizado, fragmentário e errante, no período do pós-guerra.

⁸² ARENDT, Hannah. *O Sistema Totalitário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978, pp. 445-447.

III - CONCLUSÃO

O pensamento sobre o cinema moderno nasce a partir de dois vetores essenciais: a obra de Orson Welles e a do neo-realismo, particularmente Rossellini. Os dois foram objetos privilegiados da reflexão de André Bazin, que pioneiramente enxergou na obra de ambos o surgimento de um cinema diverso daquele do realismo clássico, para o crítico em razão, sobretudo, das pesquisas de profundidade de campo do primeiro diretor e do princípio de “interdição da montagem” do segundo.

Tanto a profundidade de campo quanto a interdição da montagem seriam, para Bazin, instrumentos de acréscimo de realismo ao cinema _que, ao invés de mostrar um “real” já codificado e decifrado (como no cinema clássico), apresentaria um “real” marcadamente ambíguo, posto que a própria ambiguidade é um dado imanente da realidade.

Variados teóricos trataram posteriormente de se opor à interpretação baziniana, criticando-lhe o idealismo que permite identificar a imagem com a realidade, e até mesmo Deleuze o faz, na abertura de seu *Cinema II – A Imagem-Tempo*. O filósofo contesta a idéia de que o neo-realismo produzia um “mais de realidade” e se pergunta se o problema colocado por seus principais diretores não seria muito mais da ordem do mental do que do real.

O próprio Rossellini, enquadrado como um dos mestres do realismo no cinema, continuadas vezes se rebelou contra a categorização de seu cinema dentro da escola neo-realista. Numa de suas mais veementes reclamações, ele diz:

“O triunfo passageiro que tive com *Roma Cidade Aberta*, *Paisà* e, em menor escala, com *Alemanha Ano Zero* baseava-se num mal-entendido. Mil especulações foram feitas sobre o neo-realismo, de que eu era o suposto pai, tentando ver nele uma escola, um sistema, enfim, uma nova estética; é assim que a sociedade do espetáculo recupera o que a incomoda ou a comove além das normas que estabeleceu”⁸³.

A normatização crítica do cinema italiano do pós-guerra sob a etiqueta de neo-realismo tem uma evidente funcionalidade, ao permitir que se reúna predisposições e resultados comuns em diretores muito diferentes, mas ela também gera uma série de mal-entendidos. A começar do próprio nome, neo-realismo, que nos obriga de alguma forma a pensar o cinema de Rossellini no bojo de uma corrente cultural, em boa parte literária, que vigorou na Itália sobretudo ao final da Segunda Guerra.

O crítico Rinaldo Rinaldi alerta para os equívocos deste alinhamento da obra de Rossellini com o neo-realismo literário:

“Trata-se de um cinema antitradicional, mais próximo do ensaio, da série de anotações do que da narração, um cinema que nega qualquer parentesco com o romance (...). O conceito de realismo rosselliniano nada tem a ver com as etiquetas e as cristalizações que transformaram quase imediatamente o neo-realismo numa ‘maneira’: exatamente como a melhor literatura, mas muito longe de qualquer contaminação literária, o cinema de Rossellini é ‘realista’ porque desenvolve um filão efetivamente cognitivo. A curiosidade, a concretude não servem para uma reprodução documental achatada e nem para uma tradução fílmica da página escrita: ao contrário, pretende-se ‘obter o extraordinário por meio da pesquisa’, extrair das coisas ‘a inteligência das coisas’. O filme fornece um ‘algo mais’ de realidade, não reproduz objetos, mas produz o sentido das coisas”⁸⁴.

⁸³ ROSSELLINI, Roberto. *Fragments de uma Autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 98.

É preciso, porém, definir que “sentido” é este que aparece nos filmes de Rossellini. Em “Caro Antonioni...”, um ensaio-carta dirigido ao diretor por Roland Barthes, este compara a hipostasia do sentido com uma operação terrorista, identificando tal processo com o que “se chama de realismo”:

“Por isso, quando você [Antonioni] declara (numa conversa com Godard): ‘Sinto a necessidade de exprimir a realidade em termos que não sejam totalmente realistas’, está demonstrando um sentimento justo do sentido; não o impõe, mas não o abole. Essa dialética dá a seus filmes (vou usar de novo a mesma palavra) uma grande sutileza: sua arte consiste em sempre deixar o caminho do sentido aberto e como que indeciso, por escrúpulo. É nisso que você realiza com muita precisão a tarefa do artista de que nosso tempo precisa: nem dogmática nem insignificante”⁸⁵.

A Rossellini não interessa hipostasiar o sentido e, assim, operar um sistema (“terrorista”) de condução da consciência do espectador por meio do realismo _muito menos recorrer à retórica da verossimilhança para produzir “efeitos de real”. Ao contrário, ele é o antecessor que inspira de maneira crucial o próprio Antonioni, justamente por ter do realismo esta compreensão “dialética” (que “não o impõe, mas também não o abole”, como diz Barthes) e por sua capacidade de deixar a consciência do espectador livre para construir o(s) sentido(s). “Objeto

⁸⁴ RINALDI, Rinaldo. “O Novecento”, in: SQUAROTTI, Giorgio B. (org.), *Literatura italiana – linhas, problemas, autores*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nova Stella/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1989, pp. 556-557.

⁸⁵ “Caro Antonioni...”, In: BARTHES, Roland. *Inéditos – Vol. 3 – Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 243.

vivo do filme realístico é o ‘mundo’, não a história nem a narrativa”, disse Rossellini⁸⁶.

Hoje parece evidente, ao contrário do que desejava Bazin, que todo o realismo rosselliniano é uma construção, e o diretor se serve da manipulação tanto da realidade quanto do material filmado para produzir as obras. Mas ele constrói os filmes de tal modo que deixa “o caminho do sentido aberto e como que indeciso”, como diz Barthes, ou preservando a “ambiguidade imanente do real”, nas palavras de Bazin _um outro viés de sua interpretação a respeito do neo-realismo que sobrevive melhor às críticas que lhe são feitas.

Na concepção de Bazin, é preciso distinguir o realismo antigo daquele praticado por Rossellini e pelo neo-realismo: “O filme neo-realista tem um sentido, mas a posteriori, à medida que permite à nossa consciência passar de um fato para outro, de um fragmento de realidade ao seguinte, enquanto que o sentido é dado a priori na composição artística clássica: a casa já está no tijolo”.

Para Bazin, o artista realista tradicional (ele cita Zola, como exemplo) analisa a realidade e refaz dela uma síntese, adequando-a à sua concepção moral do mundo, ao passo que o diretor neo-realista apenas a filtra:

“O neo-realismo se recusa, por definição, à análise (política, moral, psicológica, lógica, social ou tudo o que quiserem) dos personagens e da ação deles. Ele considera a realidade como um bloco, não, é claro, incompreensível, mas indissociável. Por isso o neo-realismo é notadamente, quando não necessariamente antiespetacular (embora a espetacularidade lhe seja efetivamente alheia), ao menos radicalmente antiteatral, à medida que a interpretação do ator teatral supõe uma análise psicológica dos sentimentos e um expressionismo físico, símbolo de toda uma série de categorias morais.

⁸⁶ ROSSELLINI, Roberto. *Il mio metodo*, p. 86.

(...) Rossellini gosta de dizer que no princípio de sua concepção da mise-en-scène reside o amor não apenas por seus personagens, mas pelo real enquanto tal, e é justamente esse amor que lhe proíbe dissociar o que a realidade uniu: o personagem e seu cenário. O neo-realismo não define, portanto, uma recusa de tomar posição em relação ao mundo, tampouco de julgá-lo, mas supõe, com efeito, uma *atitude mental*; *é sempre a realidade vista através do artista, refratada por sua consciência, mas por toda sua consciência, e não por sua razão, sua paixão ou crenças, e recomposta a partir dos elementos dissociados*⁸⁷.

É importante, portanto, apontar na forma realista e na “atitude mental” de Rossellini esta diferença, que consiste em não organizar a realidade filmada conforme princípios apriorísticos, mas apresentá-la em bloco (ou diferentes blocos), com tudo que ela tem de truncado, de incompleto, de lacunar e fortuito, em suma, não impondo um sentido, mas mantendo este como um elemento flutuante *_em trânsito_* na consciência do filme e do espectador.

É certo que, na época do lançamento de seus primeiros filmes, Rossellini dava a impressão de se opor à manipulação sistemática operada pelo cinema clássico. No entanto, hoje percebe-se o quanto a montagem é importante na sua obra. Bergala cita os 465 planos de *Viagem à Itália* e se recorda da seqüência da fábrica em *Europa 51* tem a ver, no plano da edição, com o cinema russo dos anos 20 e 30, que tanto influenciou o primeiro longa-metragem do diretor, *La Nave Bianca*, feito em 1941:

“Rossellini, de fato, não recusa nem a montagem nem jamais recusou a ‘manipulação’ do real (transparências, trucagens óticas, falsos cenários, efeitos de zoom) cada vez que ele julgava que era a melhor maneira, e a

⁸⁷ “Defesa de Rossellini”. In: BAZIN, André. *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 312-313. Grifo meu.

mais direta, para o filme que ele estava fazendo, de aproximar-se daquilo que, para ele, naquele momento, era o essencial. (...) *A moral de Rossellini nunca foi aquela do meio: é justo, para ele, aquilo que dá do mundo, em um momento preciso, uma visão e uma consciência justas*”⁸⁸.

Ou uma “visão e uma consciência exatas”, que seria a outra tradução de “*justes*”, no texto de Bergala. Não se pode, portanto, atribuir um “mais de realismo” a Rossellini pela recusa da montagem ou das manipulações em seu cinema. Para ele, tanto o plano-sequência quanto a montagem podem e devem ser úteis, se eles permitem uma visão exata do “mundo” _que é um tanto diferente de se criar uma visão justa do mundo.

A análise deleuziana também ajuda a colocar o debate sobre o “realismo” de Rossellini em outro patamar. A partir de Bergson, ele distingue dos níveis de “reconhecimento” das coisas: o *reconhecimento automático ou habitual* (“a vaca reconhece o capim, eu reconheço meu amigo Pedro...”) e o *reconhecimento atento*, em que a percepção enfatiza certos contornos da coisa e extrai “alguns traços característicos”.

O primeiro reconhecimento se dá “num único e mesmo plano”, enquanto o segundo se passa “em diferentes planos”. No primeiro, percebemos da coisa uma imagem sensório-motora. No segundo, constituímos uma imagem ótica (e sonora) pura, “fazemos uma descrição”.

Enquanto a imagem sensório-motora retém da coisa o que se estende à reação de um personagem, a imagem ótica (e sonora), no “reconhecimento atento” da coisa, não se prolonga em movimento, mas cria novas relações entre “real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, atual e virtual”. Estes dois termos em

⁸⁸ BERGALA, Alain. “Faux raccords”, artigo publicado em BERGALA, Alain e NARBONI, Jean. *Roberto Rossellini*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990, p. 67. Grifo do autor.

relação são diferentes em natureza, mas “correm um atrás do outro”, refletindo-se um no outro, “sem que se possa dizer qual é o primeiro”, e confundindo-se ambos num mesmo “ponto de indiscernibilidade”.

Deleuze exemplifica seu raciocínio, recorrendo justamente a Rossellini:

“A tal ou qual aspecto da coisa corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a coisa passa por uma infinidade de planos e circuitos que correspondem a suas próprias ‘camadas’ ou aspectos. A outra descrição corresponderia outra imagem mental virtual, e inversamente: outro circuito. A heroína de *Europa 51* vê certos traços da fábrica, e acredita ver condenados: ‘pensei estar vendo condenados’. (Notaremos que ela não evoca uma mera lembrança, a fábrica não lhe recorda uma prisão, a heroína invoca uma visão mental, quase que uma alucinação)”⁸⁹.

Os circuitos vão se sobrepondo, e ao fazerem isso, apagam e criam um objeto, de modo a compor, ao mesmo tempo, camadas de uma mesma realidade física e “níveis de uma única e mesma realidade mental, memória ou espírito”:

“A ilha de Stromboli passa por descrições cada vez mais profundas, o porto, a pesca, a tempestade, a erupção, ao mesmo tempo que a estrangeira sobe cada vez mais alto na ilha, até que a descrição se perde em profundidade, e o espírito se quebra, sob uma tensão forte demais. Das encostas do vulcão enfurecido, a aldeia é vista bem embaixo, brilhando sobre o mar negro, enquanto o espírito murmura: ‘estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...’. Não há mais imagens sensório-motoras com seus prolongamentos, mas vínculos circulares muito mais complexos entre imagens óticas e sonoras puras por um lado, e, por outro, imagens vindas do

⁸⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema II – A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 61.

tempo ou do pensamento, sobre planos coexistentes em direito, que constituem a alma e o corpo da ilha”⁹⁰.

A partir de Deleuze vê-se como, em Rossellini, já não se pode colocar a questão do realismo da maneira esquemática como tem sido feita, uma vez que o que chamamos “realidade” em seus filmes resulta de um sistema de sobreposições de signos e formas de linguagem, que convocam tanto o objetivo quanto o subjetivo, tanto o real quanto o imaginário, tanto o descritivo quanto o reflexivo.

Deleuze aponta que, no período do pós-Segunda Guerra, “a alma do cinema” está a exigir “cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer os sistemas das ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentara até então”:

“Nós não acreditamos mais que uma situação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Também não acreditamos que uma ação possa forçar uma situação a se desvendar, mesmo parcialmente. Desmoronam as ilusões mais ‘sadias’. Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-respostas, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação. O realismo, apesar de toda a sua violência, ou melhor, com toda a sua violência que continua sendo sensório-motora, não dá conta deste novo estado de coisas”⁹¹.

Ao novo “estado de coisas” vai corresponder um novo cinema, em que as ações já não se prolongam em reações, e cujos filmes abrem caminho a “uma nova imagem pensante, a ser buscada mesmo para além do movimento”, nas palavras de Deleuze.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 62.

⁹¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema II - A imagem-tempo*, p. 31.

Para além do movimento, mas não para além do mundo. A obra de Rossellini elabora seu pensamento a partir de uma “dialética” entre o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo, o mundo e o cinema _criando um novo dispositivo cinematográfico para cujo funcionamento é importante a reflexão sobre o espaço, tanto o concreto, extra-fílmico, quanto o descritivo e o mental, construído no plano cinematográfico.

Para esta reflexão, o personagem errante é figura crucial. É a deriva do personagem pelo espaço que permite a Rossellini apresentar um ambiente, descrever um mundo e refletir sobre ele. Mais do que isso, a perambulação em seus filmes expressa a crise dos laços sensório-motores típicos do realismo clássico. O personagem rosselliniano erra pelo filme porque está numa situação à qual já não consegue reagir _sua reação, quando há, é sempre menor que a força dos acontecimentos. Assim, ele perambula por “espaços quaisquer”, “vazios” ou “desqualificados”, percorrendo puras situações óticas e sonoras, “indeciso sobre o que é preciso fazer”, diz Deleuze. Incapaz de agir, o personagem no entanto pode ver _eis por que nos filmes de Rossellini “o vidente substituiu o actante”⁹².

A experiência inaugurada por Rossellini causará forte impacto em seus conterrâneos, como Antonioni e Pasolini, mas também em diretores de outros países. Tanto a Nouvelle Vague francesa _responsável pela leitura mais generosa e precisa da sua obra_, quanto os cinemas novos que emergem nos anos 60 são devedores das possibilidades e reflexões cinematográficas abertas pelo diretor italiano.

Toda uma linhagem de diretores receberá o impacto da revolução rosselliniana, como Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, John Cassavettes, Andrei Tarkovski e, mais recentemente, Gus Van Sant, sem falar em

⁹² Idem, *ibidem*, p. 323.

novos e relevantes diretores orientais, como o iraniano Abbas Kiarostami e o chinês Jia Zhang-ke⁹³.

Esses diretores desenvolverão em seus filmes um conjunto de personagens à deriva _os flâneurs de Godard, os migrantes místicos de Glauber, o stalker de Tarkovski, os hesitantes de Kiarostami, os andarilhos de Jia Zhang-ke_, por meio dos quais vão diagnosticar os variados modos de desterritorialização que marcam a sua época.

Seus personagens _fatigados ou ansiosos_ percorrerão os espaços como que procurando linhas de fuga à *civilização do clichê* que se erigiu para dar coesão ao mundo disperso, sem totalidade e sem transcendência _mundo no qual o homem não acredita mais, como escreve Deleuze:

“Perguntamo-nos o que mantém o conjunto neste mundo sem totalidade nem encadeamento. A resposta é simples: o que faz o conjunto são os clichês, e nada mais. Apenas clichês, clichês por todo lado... (...) São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre os outros no mundo que o cerca. Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente. Para que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior”⁹⁴.

⁹³ Tanto a questão do afrontamento com a realidade, à maneira de Rossellini, quanto a visão crítica do dispositivo cinematográfico e do sistema de representação, à maneira de Antonioni, determinam os filmes de Kiarostami e do jovem e talentoso Zhang-ke. Em ambos, também a reflexão sobre o espaço é um fator determinante à criação das obras, bem como os personagens deambulatórios, muito presentes nos filmes dos dois diretores, como se pode constatar em *E a vida continua* (1992) e *Através das oliveiras* (1994), de Kiarostami, e em *The world* (2004) e *Still life* (2006), de Zhang-ke. Sobre a questão do real em Kiarostami, ver: ISHAGHPOUR, Youssef. *Kiarostami – Le réel, face et pile*. Belval: Les Éditions Circé, 2007.

⁹⁴ Idem. *Cinema I - A imagem-movimento*, pp. 255-256.

O cinema de Rossellini é uma problematização da dificuldade do homem atual em estabelecer vínculos com este mundo que se transformou numa cadeia de “clichês”. Esta questão não foi esgotada pelo diretor, uma vez que não exclusivamente pertence apenas à sua obra, mas à nossa época, moderna, pós-moderna ou hipermoderna. Ela ganha tanto mais relevância quando a cultura se depara agora com um novo regime de imagens midiáticas e virtuais e uma crescente virtualização da vida, inclusive com uma “second life” na internet, candidata, se não a substituir o mundo concreto, a ser o espaço privilegiado de realização de potencialidades.

Rossellini busca quebrar a cadeia de clichês do antigo realismo para remeter o espectador de volta ao mundo concreto e histórico. O pensamento do espaço em seus filmes e a errância do personagem fazem parte desse esforço de descobrir as virtualidades e potências deste próprio mundo _não de um mundo substituto. “Restituir a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno”, escreve Deleuze⁹⁵.

Por meio da deriva do personagem, os melhores diretores do cinema moderno refletem sobre os modos de relação do sujeito com o mundo _o sujeito objetificado e o mundo desumanizado_, e também sobre a maneira de o cinema indicar um novo vínculo do homem com a vida.

⁹⁵ Idem. *Cinema II - A imagem-tempo*, p. 207.

IV - FILMOGRAFIA

Filmes dirigidos por Roberto Rossellini analisados neste trabalho:

ROMA, CIDADE ABERTA (*Roma, Città Aperta*, 1945)

Produção: Excelsa Film

Roteiro: Sergio Amidei, Federico Fellini e Roberto Rossellini, a partir de um argumento de Sergio Amidei e Alberto Consiglio

Diretor de fotografia: Ubaldo Arata

Direção de arte: Rosario Megna

Montagem: Eraldo Da Roma

Música: Renzo Rossellini

Duração: 100 minutos

Intérpretes: Aldo Fabrizi (don Pietro Pellegrini), Anna Magnani (Pina), Marcelo Pagliero (Giorgio Manfredi), Francesco Grandjacquer (Francesco), Vito Annichiarico (Marcello, filho de Pina), Nando Bruno (Agostino, o sacristão), Harry Feist (major Fritz Bergmann), Maria Michi (Marina), Giovanna Galletti, Carla Rovere, Eduardo Passarelli, Carlo Sindici, Joop Van Hulzen, Amalia Pelegrini e Alberto Tavazzi.

PAISÀ (*Paisà*, 1946)

Produção: OFI com a colaboração de Rod E. Geiger para a Foreign Film Production

Roteiro: Sergio Amidei, com a colaboração de Federico Fellini, Klaus Mann, Roberto Rossellini, Alfred Hagnes, Marcello Pagliero (não creditado: Vasco Pratolini, para o episódio de Florença)

Diretor de fotografia: Otello Martelli

Montagem: Eraldo Da Roma

Música: Renzo Rossellini

Assistente de direção: Federico Fellini

Duração: 122 minutos

Intérpretes:

- I. *Sicilia*: Carmela Sazio (Carmela), Robert Van Loon (Robert), Carlo Pisacane (um camponês), Benjamin Emanuel, Raymond Campbell, Merlin Berth, Mats Carlson e Leonard Penish (soldados americanos)
- II. *Nápoles*: Dots M. Johnson (o soldado negro), Alfonsino Pasca (o menino), Pippo Bonazzi
- III. *Roma*: Maria Michi (Maria), Gar Moore (Gar), Lorena Berg (sra. Amalia)
- IV. *Florença*: Harriet White (Harriet), Renzo Avanzo (Massimo), Gigi Gori (um partigiano), Gianfranco Corsino (outro partigiano), Giulietta Masina
- V. *Emília-Romana*: Bill Tubbs (Bill Martin, o padre católico), Owen Jones (capitão Jones), Elmer Feldman (capitão Feldman) e com a participação dos monges franciscanos do convento de Maiori (Salerno)
- VI. *Vale do Pó*: Dale Edmons (Dale), Cigolani (Cigolani), Robert Van Loel (o alemão), Alan e Dane (dois soldados)

ALEMANHA ANO ZERO (*Germania, Anno Zero*, 1947)

Produção: Roberto Rossellini para Tevere Film com a colaboração de Safdi (Berlin) e a Union Générale Cinématographique (Paris)

Roteiro: Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, com a colaboração de Max Colpet, segundo um argumento de Roberto Rossellini, reelaborado a partir de uma idéia de Basilio Franchina

Diretor de fotografia: Robert Juillard

Cenários: Roberto Filippone

Montagem: Eraldo Da Roma

Música: Renzo Rossellini

Duração: 79 minutos

Intérpretes: Edmund Meschke (Edmund), Ernst Pittschau (o pai), Franz Krüger (o irmão), Barbara Hintz (Eva), Werner Pittschau (Karlheinz), Eric Gühne (o professor), Alexandra Manys (Chrystal), Baby Reekvell (Joe), Ingetraud Hinze (Eva, irmã de Edmund), o conde Franz Treuberg (o general von Laubniz), Hans Sange, Hedi Blankner

STROMBOLI (*Stromboli, Terra di Dio*, 1949)

Produção: Berit (Bergman-Rossellini-Italia), Film/RKO

Roteiro: Roberto Rossellini, Art Cohn, com a colaboração de Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Renzo Cesana, com o tema religioso inspirado por Félix Morlion

Diretor de fotografia: Otello Martelli

Montagem: Jolanda Benvenuti

Música: Renzo Rossellini

Duração: 107 minutos (versão americana: 81 minutos)

Intérpretes: Ingrid Bergman (Karin Bjorsen), Mario Vitali (Antonio Mastrostefano), Renzo Cesana (o padre), Mario Sponza (o vigilante do farol) e os habitantes de Stromboli

EUROPA 51 (*Europa 51*, 1952)

Produção: Carlo Ponti e Dino De Laurentiis

Roteiro: Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi, a partir de uma história de Roberto Rossellini, Massimo Mida, Antonello Trombadori com a colaboração de Federico Fellini, Tullio Pinelli, Diego Fabri e Antonio Pietrangeli

Fotografia: Aldo Tonti

Cenários: Virgilio Marchi

Montagem: Jolanda Benvenuti

Música: Renzo Rossellini

Duração: 110 minutos

Intérpretes: Ingrid Bergman (irene Girard), Alexander Knox (George, seu marido), Sandro Franchina (Michel, seu filho), Ettore Giannini (Andrea Casati), Giulietta Masina (Giulietta, apelidade Passerotto), Teresa Pellati (Ines), William Tubbs (professor Alessandrini), Giancarlo Vigorelli (o juiz), Marcella Rovena, Maria Zanoli, Alfred Browne, Gianna Segale e Eleonora Baracco

ROMANCE NA ITÁLIA (*Viaggio in Italia*, 1953)

Produção: Roberto Rossellini por Sveva Film/Adolfo Fossataro por Junior Films/Alfredo Guarini por Italia Film S.G.C. Les Films d'Ariane/Francinex (Paris)

Ajudantes de produção: Marcello d'Amico e Mario del Papa

Roteiro: Roberto Rossellini e Vitalia Brancati, com a colaboração de Antonio Petrangeli

Fotografia: Enzo Serafin

Cenários: Piero Filippone

Montagem: Jolanda Benvenuti

Música: Renzo Rossellini

Duração: 85 minutos

Intérpretes: Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alexander Joyce), Paul Muller (Paul Dupont), Maria Mauban (Marie, a moça com a perna engessada), Anna Proclemer (a prostituta), Leslie Daniels (Tony Burton), Natalia Rey (Natalia Burton), Tony La Penna (Bartolo), Jackie Fost (Judy), Lyla Rocco (sra. Sinibaldi) e Bianca Maria Cerasoli (amiga de Judy)

Foram utilizadas, para este trabalho, cópias dos DVDs dos filmes lançadas no Brasil pela Versátil Home Video, São Paulo, s/data.

V - BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire*. Paris: Éditions Payot/Rivages, 2002.

_____ *Profanations*. Paris : Éditions Payot/Rivages, 2005.

AMENDOLA, Gandomenico. *La città postmoderna – Magie e paure della metropoli contemporanea*. Roma: Editori Laterzi, 2000.

ANTONIONI, Michelangelo. *The architecture of vision: writings and interviews on cinema*. Org. Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi. Nova York: Marsilio Publishers, 1996.

_____ *Blow up. El Grito. Las amigas. La aventura*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

_____ *Il grido*. Roma: Cappelli editore, 1957.

_____ *La noche. El Eclipse. El desierto rojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

_____ *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

APRÀ, Adriano (org.). *Roberto Rossellini – La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

ARENDT, Hannah. *O Sistema Totalitário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (dir.). *História da Vida Privada*. Vol. 4. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

ASTRÉ, Georges-Albert e HOARAU, Albert-Patrick. *El Universo del Western*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.

AUGÉ, Marc. *Non-Places – Introduction to an anthropology of supermodernity*. London : Verso, 1995. Ed. original: *Non-Lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Editions du Seuil, 1992.

AUMONT, Jacques e outros. *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1983

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papyrus Editora, 2ª. ed., 2006.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____ *Inéditos –Vol. 3 - Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ *L’obvie et l’obtus – Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

_____ *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l’art*. Paris : Librairie Générale Française. 1999.

_____ *Écrits sur la littérature*. Paris : Librairie Générale Française, 2005.

BAZIN, André. *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris : Les Éditions du Cerf, 1962.

BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____ *Iluminaciones - Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1980.

_____ “O Narrador” e “A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução”, in: *Pensadores - Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BERGALA, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Crisné (Bélgica): Editions Yellow Now, 1990.

BERGALA, Alain, e NARBONI, Jean (org.). *Roberto Rossellini*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990.

BERGMAN, Ingrid e BURGESS, Alan. *Ingrid Bergman – História de uma vida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1983.

BERGSON, Henri. *Matière et memoire – Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. Edição brasileira: *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDI, Sandro. *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio Editori, 2002.

BONITZER, Pascal. *Le regard et la voix*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. “O olhar do estrangeiro”. In: NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “Ver o invisível - A ética das imagens”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRUNETTA, Gian P. *Storia del cinema italiano – Vol. 3 - Dal neorealismo al miracolo economico – 1945-1959*. Roma: Editori Riuniti, 2001.

BUCK-MORSS. *Dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte/Chapecó (SC): Editora UFMG/Editora Universitária Argos, 2002.

_____ *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona editora, 2005.

CARLO, Carlo Di (org). *Il Cinema di Michelangelo Antonioni*. Veneza : Bienale di Venezia/Editrice Il Castoro, 2002.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHRÉTIEN, Jean-Louis. *De la Fatigue*. Paris : Les Editions de Minuit, 1996.

DANTE. *La divine comédie – Le Purgatoire*. Intr. e trad. de Jacqueline Risset (edição bilíngüe). Paris : Flammarion, 1988.

DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Éditions Gallimard, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma I - L'Image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983. Foi utilizada a ed. brasileira: *Cinema I – A Imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____ *Cinéma II – L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985. Ed. brasileira: *Cinema II – A Imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____ *Conversações*. São Paulo : Editora 34, 1992.

_____ *L'Épuisé* (ensaio). In: BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

_____ *L'île déserte et autres textes – Textes et entretiens 1953-1974*. Edição preparada por David Lapoujade. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix. *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972/1973.

_____ *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. Ed. brasileira : *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia II*. 5 vols. São Paulo: Editora 34, 1995.

DESCOMBES, Vincent. *Le même et l'autre – Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

DI CARLO, Carlo (org.). *Il cinema di Michelangelo Antonioni*. Milão: Editrice Il Castoro, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu – Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2001.

_____ *L'homme qui marchait dans la couleurs*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris: Cinémathèque Française/Éditions Hazan, 1998.

DUPEUX, Louis. *História cultural da Alemanha – 1919-1960*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.

EDELMAN, Bernard. *La maison de Kant*. Paris: Payot, 1984.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1979.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris : Gallimard, 1998.

_____ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1998.

GUARNER, Jose Luis. *Roberto Rossellini*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973.

HAROUEL, Jean-Louis. *História do urbanismo*. Campinas: Papyrus Editora, 1990.

ISHAGPOUR, Youssef. *Le cinéma*. Paris: Flammarion, 1996.

_____ *Kiarostami – Le réel, face et pile*. Belval : Les Éditions Circé, 2007.

LAGEIRA, Jacinto e outros. *Après Deleuze – Philosophie et esthétique du cinéma*. Paris : Place Publique Éditions/Éditions dis Voir, 1996.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

LE SCANFF, Yvon. *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 2007.

LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in art since 1945*. Londres: Thames and Hudson, 1984.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORRIS, Robert. "Threading the labyrinth". In : *October*, 96. Cambridge : The MIT Press, 2001. pp. 61-70.

NANCY, Jean-Luc. *Abbas Kiarostami – L'evidenza del Film*. Roma: Donzelli editori, 2004. Ed. original: *L'Évidence du film – Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert Editeur, 2001.

_____ *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

_____ *La création du monde ou la mondialisation*. Paris : Galilée, 2002.

_____ *Noli me tangere – Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Editorial Trotta, 2006. Ed. original: *Noli me tangere – Essai sur la levée du corps y Marie, Madeleine*. Paris : Bayard Éditions, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Dois volumes. Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1999.

PINTUS, Pietro. *Storia e film: Trent'anni di cinema italiano (1945-1975)*. Roma: Bulzoni, 1980.

QUINTANA, Angel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

RABINBACH, Anson. *Le moteur humain – L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*. Paris : La Fabrique éditions, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____ *La Fable Cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

_____ *Politique de la littérature*. Paris : Éditions Galilée, 2007.

RESTIVO, Angelo. *The cinema of economic miracles: visuality and modernization in the Italian art film* . Durham, NC: Duke University Press, 2002.

RIVETTE, Jacques. “Lettre sur Rossellini”. In: BAECQUE, Antoine de (org). *La politique des auteurs*. Paris : Cahiers du cinéma, 2001.

ROCCHIO, Vincent F. *Cinema of anxiety : a psychoanalysis of Italian neorealism*. Austin: University of Texas Press, 1999.

ROHMER, Eric. *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

_____ “Le cinéma, art de l'espace”. Artigo assinado com seu verdadeiro nome : SHÉRER, Maurice. In *La revue du cinéma*, n° 14. Paris: Gallimard, juin 1948. pp. 3-13.

ROSSELLINI, Roberto. *Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____ *Le cinéma révélé*. Org. Alain Bergala. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinema, 1984.

_____ *Il mio metodo*. Veneza: Marsilio Editori, 1987.

ROSSI, Katia. *L'estetica di Gilles Deleuze – Bergsonismo e fenomenologia a confronto*. Bologna: Edizioni Pendragon, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris : Éditions Gallimard, 1972.

_____ *Œuvres complètes*. Paris. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tomos I (1959) e II (1964).

SCHELLE, Karl Gottlob. *L'art de se promener*. Paris : Éditions Payot/Rivages, 1996.

SCHIFANO, Laurence. *Le cinéma italien de 1945 à nos jours – Crise et création*. Paris : Éditions Nathan, 1995.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: a history of walking*. London: Penguin Books, 2001.

SQUAROTTI, Giorgio B. (org.), *Literatura italiana – linhas, problemas, autores*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nova Stella/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1989.

STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps – vol. 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Galilée, 2001.

TESSON, Charles. *Luis Buñuel*. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1995.

TERENZI, Claudia e DELL'ARCO, Maurizio F. *Roma 1948-1959 – Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*. Milão : Skira, 2002.

THOREAU, H. D. *Caminhando*. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 2006.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

WALSER, Robert. *La promenade*. Paris : Éditions Gallimard, 1987.

WINNICOTT, Donald W. *Les enfants et la guerre*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

ZAVATTINI, Cesare. *Opere – Cinema*. Milano: RCS Libri, 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)