

FAUSTO CRUCHINHO DIAS PEREIRA

ROBERTO ROSSELLINI:
A “TELEVISÃO DE AUTOR”

Dissertação de Doutoramento em Letras, área de Estudos Artísticos,
especialidade de Estudos Fílmicos e da Imagem

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

2012

FAUSTO CRUCHINHO DIAS PEREIRA

ROBERTO ROSSELLINI:
A “TELEVISÃO DE AUTOR”

Dissertação de Doutoramento em Letras, área de Estudos Artísticos,
especialidade de Estudos Fílmicos e da Imagem

Orientação científica do
Professor Doutor António Pedro Couto da Rocha Pita

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

2012

Agradecimento

ao meu orientador, António Pedro Pita, que acompanhou, com paciência e expectativa, o longo desenvolvimento da presente investigação.

Resumo

A investigação que foi conduzida para a elaboração da presente dissertação de doutoramento teve como orientação a definição do método e da sua aplicação naquele conjunto de filmes que Roberto Rossellini realizou no período entre 1960 e 1975, comumente conhecido como “enciclopédia audiovisual”. A natureza desta etapa – pelas características didáticas, pela aplicação de novas técnicas de filmagem e montagem, pelo público final que se atinge na televisão – diferia da anterior pelo facto de ser agora a história da humanidade o assunto directamente trabalhado pelo autor.

O método de Roberto Rossellini continua o anteriormente desenvolvido na sua etapa no cinema. A relação com os factos estabelecida através do recurso ao realismo cinematográfico continua através do recurso ao didactismo, na versão que aprendeu em Jan Comenius – a visão directa das coisas que substitui o discurso alusivo do cinema. O realismo cinematográfico, entrado em colapso com o fim do cinema clássico, transita para a televisão como naturalismo e mera exibição dos efeitos realistas. Para Rossellini, o método do realismo precisa de ser desviado pela pedagogia dos documentos, a fim de chegar ao ensino audiovisual da história da humanidade.

A investigação procede igualmente a uma indagação sobre os procedimentos contemporâneos de Roberto Rossellini no que respeita às rupturas no campo artístico e nos meios de comunicação de massa. Essas rupturas ocorrem por força do descentramento da visão ocidental da cultura. Os procedimentos no relacionamento artista-espectador passam por estratégias de natureza pedagógica, para as quais concorrem as tecnologias da imagem, do som e da radiodifusão. Esta ocorrência é

decisiva para as mudanças de orientação de vários artistas e pedagogos e é central na obra do artista aqui estudado. A mudança de orientação resulta na mudança de sujeitos tratados, passando do universo pessoal ou social para o universo mais vasto do mundial e do nacional. Podemos mesmo dizer que o universo se dilata para o planetário, uma vez que cobre toda a história da terra.

A investigação encerra apresentando algumas conclusões. Estas passam por estabelecer que a televisão é o instrumento de conhecimento; de que as operações artísticas se mantêm na etapa televisiva; de que o procedimento didáctico levou à anulação dos efeitos de realismo em proveito da visão directa; de que o universo dos temas e das figuras se descentrou do individual e do colectivo e passou para o universal; de que Rossellini partilha com outros artistas seus contemporâneos uma mesma preocupação com o conhecimento humano e disso faz a tarefa do artista, agora pedagogo.

Finalmente, algumas ideias estéticas sobressaem da prática artística de Rossellini no período estudado. A primeira respeita à imagem de televisão por relação com a imagem de cinema, considerando que aquela se presta ao estudo e esta à contemplação. A segunda respeita ao estatuto de realidade da imagem televisiva por relação com a imagem cinematográfica, considerando que aquela precede esta e não o contrário, apesar de cronologicamente ser o contrário. A terceira respeita ao trabalho do actor e do décor, considerando que ambos reforçam o lado primitivo do cinema anterior ao sonoro e que ambos se neutralizam para dar lugar ao dito. A quarta respeita aos documentos como base de dramaturgia e já não ao contemporâneo da acção em bruto. A quinta respeita à questão da autoria numa base tão diluída quanto

aquela que Roberto Rossellini desenvolveu para levar a cabo a sua empreitada humanista.

Abstract

The investigation leading to the writing of the PhD thesis has been conducted to find and define the method in which we can see how Roberto Rossellini works in those films he has directed between 1960 and 1975 known as the audiovisual encyclopedia. The nature of this step – according to their didactic characteristics, the application of new techniques of shooting and editing, the new audience that have been reached by television – is different from the previous one because now the matter is the history of mankind that the author intends to work on.

The method of Roberto Rossellini continues the previous one he has developed in films. The relation he establishes through cinematic realism continues through didacticism, according to Jan Comenius - the direct vision of things that replaces the allusive speech about things which is cinema characteristic. The cinematic realism has failed in classic cinema and has been installed in television as naturalism with the effects of realism. For Rossellini the method of realism needs to be detoured by pedagogy of documents in the way to reach the audiovisual education of the history of mankind.

The investigation proceeds also by questioning the contemporary proceeds Rossellini uses in what concerns the breaks in artistic field and mass media. These breaks are the consequence of the change on his European point of view and his detour to other

non european cultures. The procedures in the relation between the artist and spectator are made by strategies of pedagogic nature such as the technologies of image, sound and broadcasting. The fact is extremely important to some artists and educators and is crucial to the author we are studying now. This change of point of view leads him to different matters by the treatment of world and national themes instead of personal or social ones. The universe is now the planet because the new goal is the history of earth.

The investigation ends with some conclusions. We can establish that television is the device of knowledge; that artistic operations are kept in the television stage; that the didactic procedures cancelled the effects of realism on benefit of direct vision; that themes and figures have changed from individual and collective to universal; that Rossellini shares with other artists of his time the same care with human knowledge and that is artist's work through pedagogic means.

Finally some aesthetic ideas stand from Rossellini's artistic practice in this part of his work. The first regards the image of television and the image of film concluding that that one lends itself for its study and that this one lends itself for contemplation. The second regards the statute of reality in television image by comparing with the reality in film image by considering that one precedes this one and not the opposite. The third regards the work of the actor and of the set by considering that both reinforce the primitive side of cinema before talk pictures and that both neutralize themselves leading to what is said. The fourth regards to the documents as basis to dramaturgy and no more crude contemporary action. The fifth regards the question of authorship in a so diluted basis such Roberto Rossellini developed to rise his humanist contract.

Sumário

Introdução	9
Estado da arte	14
I parte	33
Do cinema à televisão didáctica	
II parte	59
Televisão como lugar do conhecimento	
III parte	108
A nova arte da televisão	
IV parte	131
A “televisão de autor”	
Conclusão	146
Bibliografia	158
Filmografia	165

Introdução

O tema central da dissertação agora apresentada é o “cinema didático” de Roberto Rossellini, entendido como projecto de instituição artística da televisão. A mudança de meio do cinema para a televisão traduz, da parte do cineasta, uma mudança de objectivos, da arte para a educação. A sua concepção de televisão pode ser considerada, por analogia com o “cinema de autor”, uma “televisão de autor”. Pretendo que o desenvolvimento da dissertação demonstre em que pontos se fundamenta, demonstra e se alicerça essa concepção.

Assim, o modelo didático de Rossellini encontra na televisão o seu meio. A actualidade da televisão, meio que atinge universalmente cada espectador na sua privacidade, na linha da concepção rosselliniana, pode contribuir para criar uma nova arte, baseada não no artista e na sua criação cuja lógica se esgota na arte, mas sim numa arte que não participe da comunidade da arte existente. Isto é, a arte é necessária ao homem se o homem estiver no centro da arte e dela participar como espectador, mais do que ser público da arte. Deste modo, Rossellini quer preservar a arte em que o cinema se afirmou, aplicando-lhe a tarefa da didáctica. Assim, como veremos, Rossellini utiliza os procedimentos artísticos próprios do autor para afirmar, por denegação, a arte da televisão de que ele é autor.

Esse projecto de “cinema didático” enforma uma “educação permanente” que está na base dos temas tratados por Rossellini. O seu objectivo é o de criar uma “enciclopédia audiovisual” em que se estruture o conhecimento do espectador da televisão. Pressupondo que os objectivos da arte do século XX têm uma relação privilegiada com os objectivos de paz, ele pode aduzir como prova as duas guerras mundiais e o retorno aos conflitos bélicos. Será necessário que o homem contemporâneo conheça o pensamento, a ciência e a arte da humanidade para assim evitar a guerra. O

pressuposto da vontade enciclopédica é a de que o homem educado não fará a guerra. O meio colocado ao seu dispor – a televisão – reúne a essência dessa vontade e a potência para a realizar.

O “cinema didático” está compreendido no período que vai de *Viva l'Italia!* (1960) a *Il Messia* (1975). Estes quinze anos de actividade correspondem à produção e realização de doze filmes para televisão e, nalguns casos, exibidos em sala. Esses filmes têm, por vezes, uma duração desdobrada em episódios e Rossellini concentra a sua e a nossa atenção em episódios decisivos da vida dos seus personagens ou da situação aí tratada. Isto é, a televisão não surge como meio para o desenvolvimento em extensão do tema a tratar mas sim como solução para intensificar alguns pontos em concreto. Não se trata de gastar tempo e espaço num meio como a televisão – normalmente entendido como propenso à deriva do espaço e do tempo – mas antes condensar num espaço e num tempo dilatados pela duração do mesmo: o homem não se conhece de uma só vez e Rossellini quer visitá-lo na sua complexidade.

Concentrado no meio televisão, Rossellini propõe uma finalidade: ser a arte da realidade que o cinema desistiu de ser ao favorecer a realidade da imagem mais do que a imagem da realidade. Essa operação efectua-se retirando do discurso fílmico qualquer artifício narrativo ou visual que constitua obstáculo ao objectivo da objectividade. Esvaziando a imagem e a montagem de sentido que não seja imediato, Rossellini reserva para o diálogo, o monólogo ou a narração sonora toda a intenção didáctica. O resultado é tudo menos mimético, ao mesmo tempo mantendo aquilo a que Rossellini chama espectáculo e favorecendo a enunciação da história com recurso quase só ao personagem. Deste modo, Rossellini desvia-se do confronto com a

representação da realidade para se fixar nas manifestações descritivas dessa realidade, de que o “cinema didático” é o novo modelo artístico.

A epifania da realidade, que a televisão apontou como seu específico, nomeadamente no discurso do directo, justifica-a como meio de informação. Ao mesmo tempo que informa, a televisão enforma, isto é, o directo é a realidade da imagem que se cola mimeticamente à imagem da realidade, com isso transformando a imagem não em pensamento mas em propaganda. Ao mesmo tempo, a realidade da imagem não traduz o pensamento da imagem e a realidade que ilustra, neste caso, é apenas reflexo. O pensamento da imagem, traduzida em Rossellini na escolha das imagens que ilustram um assunto, produz e reproduz um discurso, o presente de um passado, um tempo desfasado do tempo do directo, correndo o risco da propaganda.

Em rigor, Roberto Rossellini retoma, na sua busca pelo reencontro com a arte, a busca do sentido da arte que os seus contemporâneos igualmente encetaram, através do questionar dos modos anteriores do labor artístico, julgando ter encontrado esse sentido no meio tecnológico novo da televisão, para ele sinónimo de disciplina artística nova, mas atribuindo-lhe o ideal educativo e formador que entende ausente do cinema.

O problema central da presente dissertação é averiguar as condições em que, para Roberto Rossellini, a arte pode tornar-se ou recuperar-se num instrumento de conhecimento, de aprendizagem e de saber e que ela se elabora através de um meio que Rossellini considera desprovido destas funções, a televisão, e, por isso, propício à constituição de linguagem, história e autoria.

Corpus da investigação:

Viva l'Italia! (1960) 128 min.

L'età del ferro (1963) 278 min.

La prise de pouvoir par Louis XIV (1966) 90 min.

La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza (1967-69) 655 min.

Atti degli apostoli (1968) 354 min.

Socrate (1970) 119 min.

Blaise Pascal (1971) 135 min.

Agostino d'Ippona (1972) 122 min.

L'età di Cosimo de'Medici (1972) 256 min.

Cartesius (1973) 161 min.

Anno uno (1974) 123 min.

Il messia (1975) 144 min.

Estado da arte

Os estudos rossellinianos têm-se concentrado na parte da obra que é conhecida por neo-realismo, isto é, os filmes posteriores a *Roma cidade aberta*; na parte da obra do pós-guerra e da crise civilizacional que vai até *Viagem a Itália*; e no período seguinte que inclui a estadia na Índia e o retomar dos temas da resistência. O período aqui estudado, o da televisão educativa como é conhecido, só recentemente vem sendo reavaliado com os estudos pioneiros de Adriano Aprà. Em Itália, Gianni Rondolino tem dedicado várias obras ao autor. Em Espanha, José Luís Guarner é o mais continuado estudioso, a que se juntou Àngel Quintana na obra de televisão. Em França, tem sido Alain Bergala a dedicar alguns estudos ao conjunto da sua obra. Nos Estados Unidos, Tag Gallagher vem redescobrimo o autor para o público americano, partilhado no sítio <http://www.sensofcinema.com>. Os estudos de televisão e media não têm estudado a televisão pelo prisma artístico. Os estudos cinematográficos têm-no feito num contexto mais geral de produção de imagem.

Vários cineastas desenvolveram uma obra televisiva a par da obra cinematográfica. Jean-Luc Godard começa por se aproximar da televisão através do suporte vídeo antes de se aproximar do meio televisivo, começando em *Numéro deux* (1975). O desenvolvimento do seu trabalho segue para a série televisiva, primeiro com *Six fois deux – sur et sous la communication* (1976) e depois em *France tour détour deux enfants* (1977), para se expandir em *História(s) do cinema* (1988-1998). Em Itália, também Ermano Olmi tem uma obra estritamente televisiva a par com a cinematográfica, como na série *Alcide de Gasperi* (1974). Em França, Eric Rohmer (*Le celluloïd et le marbre*, 1965; *Victor Hugo*, 1966 e 1969; *Louis Lumière*, 1968; *Mallarmé*, 1968) e Raul Ruiz (*Petit manuel d'histoire de France*, 1979 e *A TV Dante*, 1988-1991) desenvolvem programas educativos para a televisão. Na Suécia, Ingmar Bergman começou logo nos anos 1970 a trabalhar em televisão, desenvolvendo uma

dramaturgia intimista, multiplicando alguns dos temas desenvolvidos por si na obra de cinema e de teatro com as séries *Cenas da vida conjugal* (1973) e *Face a face* (1974). Na Alemanha, Rainer Werner Fassbinder desenvolveu para televisão alguns filmes de maior duração, como *Berlin Alexanderplatz* (1980), e chama a televisão à co-produção. Nos Estados Unidos é conhecido o uso particularmente eficaz da televisão como cinema ao domicílio que Alfred Hitchcock faz ainda nos anos 1950, anos de explosão do media por todo o mundo, com as séries *Alfred Hitchcock presents* (1955-1962) e *Alfred Hitchcock hour* (1962). Orson Welles segue o mesmo percurso de Hitchcock ao trazer o mundo ao domicílio nas séries *Around the world with Orson Welles* (1955), *Orson Welles' sketch book* (1955) e *Nella terra di Don Chisciotte* (1964). Andy Warhol teve o seu programa no canal de televisão por cabo *Andy Warhol's TV* (1983-1984).

Os recentes estudos em torno da obra televisiva de Roberto Rossellini na Universidade do Quebec têm trazido à discussão uma prática modelar de relacionamento entre vários suportes da imagem: a televisão, o cinema, o vídeo e a internet, publicados online no sítio <http://www.horschamp.qc.ca>. Com base nestes cruzamentos mediais, tem sido revisitado muito do que é a produção audiovisual dos cineastas europeus e canadianos durante as décadas contemporâneas do trabalho de Rossellini e também daquele que é actualmente feito.

∴

Adriano Aprà vem sendo o estudioso mais continuado da obra televisiva de Roberto Rossellini. A sua visão estrutural permite-lhe comparar o período televisivo com os outros períodos da obra rosselliniana e também com os filmes de outros realizadores

contemporâneos de Rossellini, em Itália e fora. Logo quando do surgimento da primeira série para televisão, *L'età del ferro*, Aprà publicou um artigo em que classifica de “nova idade de Rossellini”, retomando o título da série. Publicado na revista *Cahiers du cinéma*, escolhemos alguns excertos¹:

Ceux qui attendent cependant d'un tel film l'exercice d'un didactisme traditionnel, c'est-à-dire l'enseignement scolaire d'une vérité particulière, seront sans doute déçus. Car tel n'est pas le discours de Rossellini: il ne veut pas dévoiler une vérité (car déterminer une vérité reviendrait à en éliminer une autre, peut-être plus essentielle) mais proposer une méthode susceptible de conduire à la vérité. Rarement comme ici l'attitude en face d'une certaine réalité devint-elle le but même et le fondement de l'œuvre: l'objet envisagé n'est que prétexte à provoquer et purifier le regard qui l'envisage. À la limite, on pourrait, dans L'età del ferro, changer le contenu des différents épisodes, sans modifier la substance du film ni l'amoinrir. La notion classique de mise en scène est elle-même remise en question. Ce sont les lignes de force d'une attitude morale qui sont ici essentielles et une certaine façon de traiter l'histoire de front, une certaine franchise du regard. (sublinhados do autor)

A novidade da *mise en scène* e o confronto da técnica com a realidade já aqui estão identificados como os pontos axiais de uma nova atitude face ao assunto do filme. Aprà já dá conta do desvio pela linguagem da matéria da arte, aqui concentrado no olhar novo do cinema. Mais à frente no artigo, torna ainda mais preciso o seu ponto de vista.

Ceci pour préciser que la mise en scène n'est pas ici directement tributaire des cadrages, des travellings, ou de la direction d'acteurs. Importe avant tout le principe du film, et l'absence de tout a priori pouvant infléchir la signification de la réalité montrée. Chaque plan en particulier devient ainsi, tout en restant parfaitement concret, un signe plus ou moins contingent, renvoyant à une idée abstraite qui apparaît bientôt comme le véritable but

¹ *Cahiers du cinéma*, nº169, Agosto 1965

didactique du film. Sans jamais distraire l'attention du spectateur par de "beaux plans" (telle est la vertu du "bâclage" rossellinien) le film propose donc une méthode de vision.
(sublinhados do autor)

Dez anos mais tarde, a precisão da análise fundamenta-se na obra entretanto edificada por Rossellini em televisão. Aprà publica, inicialmente em *Il neorealismo cinematografico italiano* e depois em *In viaggio con Rossellini*, um estudo seminal sobre todo o Rossellini, com o título "Oltre il neorealismo". Neste estudo, o autor faz um levantamento exaustivo, ponto por ponto, de todos os equívocos de natureza estética, artística, cultural, política e pessoal que se acumularam em torno da vida e obra de Rossellini. De algum modo, a etapa televisiva de Rossellini ajudou Aprà a clarificar as posições teóricas que tinham e as que herdou da crítica cinematográfica e do jornalismo cultural. Transcrevemos alguns passos dessa reflexão²:

La magia del realismo rosselliniano sta anche nella scoperta e nella sorpresa per queste nuove possibilita ed estensioni della "visione". Il cinema è dunque per Rossellini una propedeutica del vedere moderno, proprio della nostra epoca: è autopsia, che per Rossellini, come per Stan Brakhage, vuol dire etimologicamente "l'atto di vedere con i propri occhi". ["The act of seeing with one's own eyes", 1971] *Questi occhi comprendono oggi anche obiettivi, lenti, vetri che rendono (scientificamente) "freddo" il suo cinema (in contrasto con la sua specificità, e con l'uso "caldo" che ne ha fatto tutto il neorealismo). Questi occhi precorrono, vedremo, la televisione.*

D'altra parte Rossellini si serve del cinema come mezzo di comunicazione di massa, comunicando alle masse (rispetto a media piu vecchi, sono masse anche gli spesso pochi spettatori dei suoi film di allora) cio chè con le tecnologie precedenti era privilegio di pochi: non il romanzo né il teatro, dunque, ma il saggio, in particolare il saggio di filosofia della storia. Va da sé che questa "filosofia della storia" comprende la tecnologia del cinema, da cui viene trasformata facendosi così filosofia della storia contemporanea. (sublinhados do autor)

² APRÀ, Adriano – *In viaggio con Rossellini*. Alessandria. Edizioni Falsopiano, 2006, pp. 39 a 51.

(...)

Il Rossellini televisivo vuol essere questa meditazione, come se l'occhio fosse stanco delle ferite inflittele dai "viaggi" dei film precedenti. La televisione, per Rossellini, è una voce tendenzialmente innocente, lontana così dalla morte come della scrittura, senza padre né madre, senza conflitti; l'occhio e l'orecchio televisivo sono incorporei e senza autore. Ma, sappiamo, anche la televisione ha dei padri, anch'essa è traversata dalla problematica della scrittura, anche se in modi completamente diversi dalle "opere d'arte".

∴

Gianni Rondolino, como os precedentes, desenvolve uma investigação em torno da obra rosselliniana, a que dá destaque menos importante na etapa televisiva. Porém, as várias publicações por si dedicadas ao cineasta fundamentam um persistente ponto de vista. Na obra que citamos³, publicada em 1974, ainda é devedor dum conceito genérico.

In questo grande programa divulgativo, la ricerca rosselliniana appare sovente empirica e approssimativa, sebbene i temi che di volta in voltabegli prende in considerazione non siano casuali ma seguano un tracciato culturale preciso. Rossellini ritiene che si debba rintracciare nel passato, in questa o quella grande figura della storia, le ragioni del presente: meglio ancora, i motivi fondamentali d'una civiltà che rischia di naufragare e che proprio in quel passato puo trovare una via d'uscita. La ricostruzione storica che egli fa non è mai erudita. Non gli interessano tanto la filologia esteriore o l'antiquariato alla moda quanto i problemi che agitavano gli uomini d'un tempo e che si riflettevano nella vita quotidiana, nei fatti minuti, nelle azione apparentemente insignificanti. Così egli accentua i momenti dell'osservazione rispetto a quelli della narrazione, si sofferma sul carattere dei personaggi come emerge dal loro comportamento abitudinario, piuttosto che sulle azioni "storiche", quegli aspetti di maggior peso che risciano di naufragare nella retorica o nell'oleografia.

³ RONDOLINO, Gianni – *Roberto Rossellini*. Milano. L'Unità/ Il Castoro, 1995, pp. 111-112.

Quando ci descrive Luigi XIV, ce lo presenta negli atti d'ogni giorno, nelle sue piccole manie, nei rapporti con i ministri, ma anche coi camerieri o col barbiere; nei ritratti di Cosimo de' Medici o di Socrate o di Pascal o di Agostino o di Cartesio sottolinea non le grandi azioni o i grandi pensieri, ma il vivere quotidiano, le piccole difficoltà, le piccole gioie.

A questão matiza-se mais à frente no texto⁴ quando se coloca a pergunta sobre o artístico em televisão, se ainda podemos continuar a chamar arte ao cinema.

Proprio accettando la posizione di Rossellini – che rifiuta l'arte nel significato tradizionale del termine –, tal programmi televisivi dovrebbero essere giudicati in base al loro valore didattico e documentario; in base, si vuol dire, alla quantità degli elementi conoscitivi che forniscono allo spettatore, indipendentemente dalla riuscita artistica o dalla maggiore o minore attrazione spettacolare che posseggono. In realtà, almeno per gli esperimenti rosselliniani d'un cinema didascalico diverso dal documentario tradizionale, il problema della loro funzione culturale ritorna ad essere quello della "artisticità", intesa come il grado di intensità estetica che riesce a trasporre il documento dal piano dell'informazione a quello dell'interpretazione. In altre parole, un programa televisivo di Rossellini vale didatticamente nella misura in cui la sua validità è anche artistica, essendo gli elementi che egli presenta non soltanto passibili d'un giudizio estetico ma addirittura fruibili unicamente in quella dimensione: personaggi, ambienti, luoghi, azioni, dialoghi ecc., che sono accettati dallo spettatore proprio per il loro valori mediato rispetto alla realtà fenomenica, cioè per il loro grado di rappresentabilità e di emblematicità in rapporto a una situazione storica più generale.

∴

Àngel Quintana tem dedicado ao projecto audiovisual de Rossellini vários estudos, para além de uma monografia sobre o cineasta (ver Bibliografia). Esses estudos, infelizmente só acessíveis em catalão, o que dificulta a sua divulgação, incidem sobre

⁴ Op. cit. p. 114

a questão do documentário e da ficção, da série televisiva e do filme isolado, dos elementos de linguagem como o uso da voz narradora, centrando-se no filme *India, matri buhmi* e na série que Rossellini realizou na Índia antes do filme, *India vista da Rossellini*. Tentaremos traduzir o seu pensamento publicado na revista online *Anàlisi*, nº 27, de 2001:

Por outro lado, o cineasta vai descobrir na Índia uma maneira de entender e ver o mundo absolutamente anti-dogmática, com a qual vai poder reencontrar um certo espírito propício ao franciscanismo que o próprio cineasta vai reivindicar com a forma de luta contra o orgulho imperante na Europa do milagre económico a Francesco, giullare di dio (1950).

O projecto India havia de ser o primeiro de diversos trabalhos nos quais, a partir de um conjunto de elementos de ficção e imagens documentais, se estabelecia um meio de inquérito audiovisual sobre os problemas do mundo. Com estes projectos, Rossellini vai querer colocar em crise a figura do realizador, observar com o autor o nosso cinema a partir de uma perspectiva herdeira do romantismo, para começar a entrever a figura do cineasta como coordenador de um amplo projecto audiovisual útil para o conhecimento.

Noutro passo do estudo, Quintana interroga-se sobre o carácter primitivo transparente da imagem cinematográfica e sobre o modo como o uso da voz diegetisa e monta a imagem e em que sentidos.

Em India, matri buhmi existem diferentes vozes off que nos falam e ordenam a realidade, acabando por conferir ao filme documental um aspecto de relato semi-ficcional. Rossellini não utiliza a forma clássica da enunciação documental na qual um comentário em off é convertido em símbolo de uma certa objectividade que contrasta com a subjectividade de uma câmara que está sujeita ao limite da experiência, mas utilizando diferentes comentários em off de carácter narrativo que actuam como certificação de uma pluralidade e como transmissora de uma conexão didáctica. Em India, matri buhmi, as diferentes estratégias de encenação e de enunciação não estão encaminhadas para desrealizar o efeito documental,

mas, pelo contrário, a sua intenção é a de reforçar o efeito de transparência das imagens, a fim de conseguir que estas possam acabar apresentando-se como a garantia de uma certa verdade do mundo.

Para compreender as estratégias que Rossellini leva a termo para converter India, matri buhmi num documentário moderno, capaz de alterar os códigos estabelecidos pelo género, é necessário partir do seu esboço: a série de televisão. Na série, as imagens que Rossellini filma têm de ser o certificado da sua presença como observador da realidade, têm de converter-se na reprodução de um séquito de coisas vistas. A série respira um certo carácter primitivo, não porque vai ser realizada na televisão das origens, mas porque relaciona o poder cognitivo próprio do cinema primitivo – em especial o cinema Lumière – com a vontade cognitiva da televisão. Como os operadores Lumière, que vão tomar vistas de diferentes partes do mundo, o cineasta visita uma realidade absolutamente afastada do seu universo quotidiano, as suas imagens servem para lhe darem o testemunho de algo que viu.

A questão da realidade e da sua transposição, os problemas de carácter artístico que ela acarreta, são as questões de natureza formal que interessam Quintana e que encontram a sua resposta na enunciação.

A transformação que Rossellini vai sofrer com a longa-metragem India, matri buhmi diz respeito à série televisiva e diz respeito ao universo do documentário cinematográfico e há que ter em conta que o filme inaugura na obra de Rossellini uma nova reflexão sobre a realidade, na qual a tensão básica já não se situa – como nos filmes com Ingrid Bergman – entre a ficção e a realidade mas sim entre a ilusão e o conhecimento. Os mecanismos discursivos do cinema capazes de provocar uma ilusão de realidade entram em tensão com as imagens cuja finalidade primordial é transmitir um conhecimento. Em India, matri buhmi, a criação cinematográfica orienta-se para um desígnio de vectorização de todos os componentes próprios da mediação fílmica para uma nova forma de descrição da realidade. O cinema de Rossellini parte da reivindicação do mundo visível, mas para levá-lo a bom termo necessita de articular uma série de processos de mediação que permitem que o espectador reconheça o mundo representado.

(...)

Rossellini articula Índia, matri buhmi a partir da difícil harmonia que existe entre uma série de vozes enunciativas distantes que nos falam de diferentes pontos de vista e que nos situam numa curiosa fronteira entre algo real e algo fictício e orientem o relato para diferentes discursos contrapostos, que vão desde o discurso didático sobre os elementos que figuram a Índia como país da tolerância, até uma interrogação pessoal sobre a utopia dum universo sem ortodoxia.

Chegar à definição de “imagem essencial” de Rossellini é o objectivo final deste estudo, que o autor enuncia deste modo:

A vontade de síntese vai conduzir o cineasta a afirmar uma determinada visão do cinema baseada numa reivindicação da transparência, na qual as imagens têm como função a transmissão das ideias. Rossellini vai começar a pensar na possibilidade de transformar o cinema num veículo para comunicar ideias. Esta vontade de transformação das imagens em ideias reveladoras conduzirá o cineasta à procura da imagem essencial. Esta ideia comporta o redescobrimento do alto valor cognitivo das imagens, diante das quais o espectador vai encontrar o dever de interrogar-se sobre o porquê de cada coisa. A partir daquele momento, a preocupação chave do cinema de Rossellini será perseguir a imagem essencial que sintetize o máximo de informação possível.

∴

É nesta discussão sobre a percepção, e o que a imagem como construção mental traduz da realidade, que entronca Tag Gallagher em *The adventures of Roberto Rossellini*, obra central deste autor sobre o cineasta⁵.

⁵ GALLAGHER, Tag – *The adventures of Roberto Rossellini. His life and films*. Nova Iorque. Da Capo Press, 1998, pp. 643 a 645.

Rossellini's optimism flew in the face of fashion in the gloomy 1970s. There was something suspect about these happy few in Florence, about their understanding, imagining, and inventing the world rationally and freely in order to "enter into the fantasy of things". In the "real" world of the seventies, western civilization seemed to be falling apart; properly engaged people were confronting disasters in ecology, energy, poverty, racism, and war; and these disasters could be blamed on the sort of arrogance that Alberti was exemplifying in Rossellini's film. [L'età di Cosimo de' Medici, 1972] The 1970s argued that it was Florence that had spread planetwide the arrogant contention that money, science, and art can create utopia – and look at the results! The middle class is blinded by an unwarranted confidence. It thinks its perspective on the world is the only true one. It fails to notice that it is destroying the world and exploiting the poor. Its myopia is rooted in geometrical perspective – the perspective of the Florentine Renaissance – which assumes to regulate reality from a single point, thus from a single truth, rather than from a multiplicity of truths, and which claims, arrogantly, that its view is "real". Such middle class reality, like middle class morality, is crassly materialistic; its perspective obsesses with appearances and neglects the ideas and spirits that are the reality beyond the surface.

(...)

The flaw in Bazin's and 1970s' indictment of perspective is that there is no evidence connecting perspective with the disasters attributed to it. Art seems to cycle, over the ages, through a series of conventions moving from symbol to xerox to symbol, seeking the "real" or a glimpse of eternity or "now" alternately in spirit and matter. Every convention is a snare. An artist perpetually in quest for a less soiled vision of reality; he necessarily violates convention and fashion; and many will judge him inept or miss his point. Giotto effected one revolution toward changing notions of what is real and how to represent it, a hundred years later Masaccio effected a second one; art does so perpetually, when it is original. When it is not original it substitutes convention for true consciousness, and profits commercially by imitating other's ideas. Thus a perspectival drawing may become a wall rather than a window. But this is no reason to condemn perspective. The important question (which is also the challenge of Rossellini's television movies) is whether we are dealing with originality or convention. (sublinhado nosso)

(...)

Art, Rossellini and Alberti claim, is a “science”, a way of knowing things; it constructs a substitute world in order to reach the “real” through fantasy, that is, through our imagination, which may be mathematical, artistic, or whatever.

Art, others claim, is a way of remaking the world; it constructs a substitute world so we can live there, a fantasy “real” to substitute for the really real.

∴

Outro estudioso americano, Peter Brunette, na sua obra sobre Roberto Rossellini, enfatiza o método de apresentação da história, ao comparar com o cânone do cinema americano⁶.

*Rossellini’s increased emphasis on dedramatization and his refusal to create characters who would be convincing according to conventional codes of realism parallel his lack of interest in making viewers lose themselves in the diegetic space, making them feel that they are really there. Rather, a consistent yet unobtrusive, low grade alienation effect pervades these films. Rossellini’s mise-en-scène and his reconstructed sets attempt to be suggestive of a given historical period without actually trying to recreate it. In this way, the sets differ drastically, say, from Griffith’s painstaking “historical facsimiles” in *The Birth of a Nation*. Nor is Rossellini’s space crowded with the hustle and bustle of the DeMilleean “cast of thousands”. Instead, virtually all elements of the set are there for a specific reason: to convey an idea of the past era, or rather, to convey that particular era’s ruling idea or ideas. The sets of *Augustine of Hippo*, for example, resemble line drawings rather than sumptuous historical paintings, since this bare bones symbolic sketching, as opposed to realistic illusionism, fits perfectly with the general characteristics of early Christian art. In this way, many of these films attempt to recreate their eras in terms of the received visual images that have come down to us via the art of the period, enabling Rossellini once again to be complexly*

⁶ BRUNETTE, Peter – *Roberto Rossellini*. 2^a ed. University of California Press, 1996, pp. 263 a 277.

in the past and the present at the same time and also to suggest, self-reflexively, the source of our visual knowledge of the past.

(...)

As in all of the history films, much time is spent on the supposedly insignificant details of everyday life: food preparation, work, and daily chores. Rossellini's intellectual proximity to the French annalistes school, which was beginning to flourish at this time, thus also becomes clear. Similar to his use of temps mort in the earlier fiction films, the accent in the history films will be on downplaying the "grand events" in order to concentrate on ordinary life. This is the essence of Rossellini's historical method: the selection of revealing, though seemingly minor, details that are meant to represent, synecdochically, the consciousness of an age.

The principal purpose of deemphasizing the grand events is, once again, to establish an essence of human nature. Thus, the director dedramatizes history partly for Brechtian purposes, so that the spectator may watch intelligently and understand the issues rather than being involved emotionally with the character. But more importantly, this is how one arrives at the human essence. True, we must be scrupulous about historical specificity, but we will inevitably find that "history is the history of human beings who are like us". [palavras de Rossellini]

∴

Roberto Rossellini é um autor que acompanhou a sua obra artística com uma reflexão estética e teórica sobre o seu trabalho e sobre o trabalho do artista, do homem e do seu tempo. O traço humanista que vamos descobrir nas páginas que seguem vem do facto de, no seu entendimento, haver um compromisso entre a sociedade e o homem, sendo que Rossellini estabelece o nascimento desse encontro no Renascimento italiano, no cruzamento entre riqueza e arte, conhecimento e poder. Para além da enorme extensão da lista das suas entrevistas e depoimentos, publicados na obra *Il mio metodo* (ver Bibliografia), Rossellini tem também uma obra ensaística considerável. Nela expõe os seus pontos de vista sobre todos os aspectos do

conhecimento humano, além de pensar o seu meio e o seu método. Estas obras foram escritas e publicadas já depois dos 70 anos, correspondendo a um ponto da situação da arte e da sociedade actuais. A recente apresentação de um conjunto de escritos seus sobre o Islão, escritos em 1976 (*Islã - Vamos aprender a conhecer o mundo muçulmano*. Martins Fontes, 2011) mostram a sua acuidade de cidadão do mundo.

Numa dessas obras, *Fragments d'une autobiographie*, escrita em 1977, elabora um diagnóstico bastante duro do estado da arte⁷:

Aussi bien, l'éducation à laquelle je pense ne consiste pas à démontrer, mais à montrer. Il existe désormais au plan technique les moyens de mettre dans l'image le maximum de données et de tendre vers l'objectivité absolue. On peut, par exemple, dans le même plan, dans la même continuité, utiliser tous les modèles, du plus petit au plus grand, du micron à l'infini. En fait, l'œil humain s'est équipé, grâce à la caméra moderne, d'un regard qui lui permet, pour la première fois dans l'histoire du monde, de dépasser sa propre finitude pour rejoindre la réalité sous tous ses aspects. C'est un progrès tellement fabuleux qu'il devrait allumer des feux de joie à tous les carrefours.

Malheureusement, on ne s'en est pas encore aperçu parce que le cinéma s'est transformé, par une espèce de dénaturation fondamentale, en un art du montage.

C'est d'une perversité assez extraordinaire quand on y pense. Les hommes, qui ont couru depuis des siècles derrière la représentation du monde, la méprisent quand enfin elle devient possible, disant: "Nous préférons nos petites secousses esthétiques".

Rossellini enuncia e caracteriza o mal geral da arte e da civilização e caracteriza-o como produto de uma utilização imprópria do meio artístico com fins educativos. Associa a montagem à prática da ilusão de que o cinema se tornou o maior utilizador, tornando o filme num exercício psicológico de sensações. A sua ideia é outra e quer

⁷ ROSSELLINI, Roberto – *Fragments d'une autobiographie*. Paris. Ramsay, 1987, pp. 13 - 14

dotar o poderoso meio audiovisual de características educativas, já que o meio tem as características necessárias para a mostraçãõ.

Mais à frente⁸, caracteriza essa ideia nas suas linhas gerais, dando exemplos pessoais.

Il faudrait pouvoir construire un projet d'ensemble, non seulement du cinéma mais de l'audiovisuel. Cela impliquerait qu'on cesse d'attendre des films un bénéfice exclusivement financier et qu'une partie au moins de l'investissement soit faite pour dégager, à terme, des bénéfices sociaux. Malheureusement, le cinéma est incapable de cet effort. Quant à la télévision, elle pose le double problème de la société de consommation et du monopole d'État; celui-ci devenant souvent l'allié objectif de celle-là.

Il n'empêche qu'il faudra, coûte que coûte, parvenir à faire que ce projet voit le jour. Il peut seul nous fournir la connaissance qui sauve, s'il en est encore temps; je veux dire avant que nous ne soyons ensevelis sous la lave.

C'est pour apporter, à ma modeste échelle, la première pierre à un tel projet que je me suis attelé, il y a quinze ans, à la série de mes films "éducatifs": Pascal, L'âge de fer, Le messie, La prise du pouvoir par Louis XIV, etc.

Auparavant, j'avais, moi aussi, réalisé du spectacle à ma manière. Rome ville ouverte contenait une analyse de la société mais laissait flotter une grande ambiguïté d'ordre esthétique. C'était du cinéma inconscient. Le jour où j'ai pris conscience de ce que j'avais fait et de ce que je voulais faire, je suis sorti du système et j'ai quitté ce monde d'apparences, qui se venge en me considérant moi-même comme un fantôme.

(...)

Ce malentendu est relativement facile à dissiper. Il suffit d'annoncer, comme je l'ai fait non sans escandale, qu'on n'appartient pas à l'univers exclusivement mercantile du cinéma et qu'on entend utiliser à des fins de connaissance les moyens de diffusion à la fois démocratiques et planétaires que fournit – que devrait fournir – l'audiovisuel.

(...)

⁸ Op. cit., pp. 16 – 20.

Il est temps que je détruise l'erreur fondamentale qui a été commise à mon égard. Je ne suis pas un cinéaste.

Même si je possède dans ce domaine une espèce d'habileté, le cinéma n'est pas mon métier. Mon métier est celui qu'il faut apprendre quotidiennement et qu'on n'en finit jamais de décrire: c'est le métier d'homme.

(...)

Je tâche toujours de faire en sorte que mes analyses soient scientifiques et ce propos-ci n'a rien de polémique; mais il semble que depuis le romantisme nous assistons à une certaine perversion des valeurs à travers l'exaltation de l'artiste.

∴

Há, portanto, da parte de Rossellini, uma consciência clara dos meios ao dispôr do artista pelo lado do monopólio de estado da televisão. Por outro, não ignora que a sociedade de consumo é o concorrente dos seus filmes e séries de televisão. A estreita porta por onde quer fazer passar a sua educação permanente e integral é a da autoria, apesar de se mostrar consciente do que considera “erros” do seu passado artístico. A convicção de que não cometerá de novo “erros de avaliação” reside no facto de julgar que agora já não trabalha sobre a “realidade”, mas sobre a “história”. Não leva em conta o facto de a história ser, também ela, produto de eventual erro de avaliação de quem a fez. O pensamento iluminista de Rossellini leva-o a crer na força da razão sobre o obscurantismo, a propaganda e, também, a arte. Aí jaz a contradição do seu pensamento, já que é pela “nova arte da televisão”, como ele a designa, que o seu trabalho vai recomeçar. Ele entende que a educação tem características que se apresentam como neutras do ponto de vista ideológico, ao mesmo tempo que apresenta o processo da sua transmissão como fazendo parte da sua estratégia de

autor, coerente desde sempre com o princípio de mostrar. O interessante da sua obra consiste neste esforço de tornar e tornar-se útil pela educação. A sua televisão quer ser essa batalha pelo conhecimento, mesmo sabendo que a televisão, pelo menos a televisão estatal, não tem o conhecimento como batalha. O interesse inicial da televisão estatal tem o seu correlato no desinteresse final, quando as televisões estatais italiana e francesa, aquela com as quais Rossellini mais trabalhou, investem em espectáculo.

De algum modo, também Rossellini não faz programas educativos de história, cultura e ciência. O seu objectivo não é pedagógico, mas didáctico. Não lhe interessa desenvolver estratégias de aprendizagem para aplicação às várias áreas do conhecimento, não se quer substituir ao ensino tradicional nem ser seu complemento. O seu projecto é muito mais vasto e ambicioso e quer antes construir uma “enciclopédia audiovisual”, em que a informação esteja disponível através da exemplificação dos dados importantes de cada saber e de cada sábio. O entendimento sobre o que distingue o autor do anónimo remete para a teoria do autor, trabalhada a partir do fundador texto de François Truffaut “Uma certa tendência do cinema francês” e aqui brevemente historiada por Àngel Quintana⁹:

To answer all those questions in some comfort, we could demand a certain conceptual rigour of ourselves and begin our journey by defining what we understand by ‘film-maker’. The question is by no means obvious, since under film-maker we cannot only consider people who are professionally engaged in the task of making films. Nowadays the idea of making films, like the idea of professional, conceals a number of contradictions. The first may be

⁹ QUINTANA, Àngel - “The genesis and application of the *auteur* theory”, In *Formats* 3, s/d, s/l, s/e

terminological by nature and may be conditioned by the artistic category we wish to grant to the cinema. From a certain Romantic heritage, confirmed in the sixties by the film-makers of the French Nouvelle Vague and their politique des auteurs, it is the film-maker as author that dominates the art of cinema and leaves his personal stamp on his products. The figure of the author therefore acquires a certain transcendence as a public figure who can make the great works that are part of the cinema canon.

To establish a practical definition of what we understand by film-maker and to be able to see what his possible ethical stance is, the first step consists of establishing a process of “demystification” of the cinema. The cinema cannot be seen just as an art and we must begin to understand that the “status of art” is not indispensable to give it positive life; quite the reverse. The cinema is above all a medium of expression with images and the film-maker must be regarded as an artisan of that medium. That from time to time the medium can come up with works that may have an aesthetic impact which we might qualify as art need not keep us awake at night. The cinema does not have to take upon itself, as some critics mistakenly believe, the mission of creating the occasional masterpiece; first we need to think about what a masterpiece is and what attributes decide whether a particular work of art can be regarded as such. The cultural yield of the cinema does not necessarily have to come, as some people still believe, from the allocation of a privileged place within the canon of the arts, nor to be determined by its intellectual or academic recognition. Its yield must be determined by the position it can occupy in history and its capacity to become a means of provoking thought.

*To reach a better definition of what we might come to understand by film-maker, we could borrow the one set out by Jean-Claude Biette in an interesting article on the subject. For the French analyst, a film-maker is “someone who expresses a point of view on the world and the cinema in the act of making his film.” (Biette, Jean-Claude - “Qu’est-ce qu’un cinéaste?”. In *Traffic*, n°18, spring 1996) We may find the definition useful since it contains a twofold possibility. On the one hand, the film-maker is the person who sees that we can maintain a particular perception of reality which is totally related to its contemporariness and expresses a clear commitment to the logic of time. That film-maker, however, may not remain a simple objective observer of reality or a simple teller of tales who, through a story or a mise en*

scène, states his personal concerns within the problems of his time. The modern film-maker has to have a high degree of self-awareness of his own world and cannot maintain an innocent attitude towards his own medium of expression. He is obliged to put forward his point of view about the cinematic exercise he is carrying out. That process of self-awareness is only possible through a deep knowledge of the medium, and that knowledge cannot come, as present day schools of cinema believe, through a mastery of technique, but only through a historical awareness of the road the medium has taken. Knowledge of the medium must go hand in hand with a concern that enables the film-maker to understand the theoretical foundation of the culture where his creative act is eventually inscribed. A self-reflexive attitude must be evident in his works, which must not generate a process of illusion, making us believe that the cinema stages the world transparently; it must show reflection as something inherent to the act of filming.

Taking Biette's definition as a basis, we may conclude that the real ethical attitude of the film-maker can only emerge from two basic premises: involvement with reality and a reflection on the formal limits of the medium itself.

A definição a que chega o autor desta sùmula resulta, ironicamente, do conceito desenvolvido por Roberto Rossellini na sua actividade antes e depois da teoria do autor, antes e depois da sua actividade na televisão de autor.

I parte

Do cinema à televisão didáctica

La narración de sus películas partió sempre de la destrucción de todo sistema tradicional de dramaturgia. Los personajes y los acontecimientos históricos sirvieron para elaborar un documento echo a la medida de la realidad. La narración se ajustó al flujo de esta realidad y para reproducirla fue absolutamente esencial partir de la idea de la espera. La vida fue entendida como una larga espera de una revelación – un acontecimiento fundamental de caracter humano o divino – que cambiava el destino de los personajes.¹⁰

Roberto Rossellini sempre quis recusar as ideias gerais. O realismo que ele defende consiste na identificação dos movimentos de uma alma, decantar o real, despojá-lo do seu luxo. Esta concepção traduz-se numa leveza dos movimentos de câmara (pelo *zoom* Pancinor, Rossellini podia controlar o enquadramento, abrindo, fechando ou reenquadrando), composição dos planos sem definição fixa, desdém da montagem e, sobretudo, direcção de actores inimitável, pelo recurso à desdramatização total do seu jogo, à ausência de psicologia e ao recurso a actores e figurantes desconhecidos.

A televisão herda do cinema a sua natureza estética realista, instituída com o cinema sonoro e, em particular, com a sua renovação neo-realista. A discussão em torno do carácter realista da televisão tende a confundir este realismo de carácter artístico, com os seus procedimentos diegéticos (disfarce da montagem, abstracção da planificação, indiferenciação actor-personagem, mimesis da imagem, naturalismo do som). É certo que é um media que se apoia numa neutralidade usurpada à realidade através do efeito reportagem, em que a ausência de trabalho sobre o tempo (próprio da ficção cinematográfica) é substituída pelo tratamento estetizante da imagem, deitando mão de efeitos de distensão, coloração, perspectivação, abstracção e outros para

¹⁰ QUINTANA, Àngel – "El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini". In http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349497533248161755468/p0000001.htm#I_1_

ultrapassar a inultrapassável limitação técnica da imagem de televisão (duas dimensões).

Por outro lado, a televisão surge no momento em que se assiste ao fim do modelo realista do cinema, iniciado com Griffith, Eisenstein e, com o advento do sonoro, sistematizado com Orson Welles e revisto pelo neo-realismo italiano do pós-guerra. Na ausência de outro modelo – ou agarrando no modelo vigente no cinema – a televisão vai continuar um modelo exaurido pelo cinema de Hollywood e colocado em crise pela Nouvelle Vague. Este modelo cinematográfico é a transfusão de sangue de que a televisão precisa para começar, mesmo até para se legitimar como modelo de representação de vocação realista, como se diz do cinema com o modelo Lumière. A televisão não tem, porém, uma crença ilimitada nos poderes da imagem e na sua eloquência. Pelo contrário, a televisão vai atribuir à imagem um carácter ilustrativo, confirmativo e prosaico. O controle criativo vai assentar e ser conduzido pelo som e, neste, pela palavra. Neste passo, encontra a rádio, que já vinha há várias décadas fazendo o trabalho de verificação e confirmação da verdade, o registo do verdadeiro por meios técnicos de registo mecânico. A palavra será, então, confirmada pela imagem através do som síncrono que a invenção tecnológica acrescenta. Assim, invertendo os procedimentos artísticos do cinema (primeiro imagem e depois som), em televisão, a imagem veio depois do som.

O momento da transição do cinema para a televisão é feito por vários cineastas em cuja carreira chegou a um grau elevado de apuramento artístico (Jean Renoir, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Orson Welles). O momento é a segunda metade dos anos 1950 e o início dos anos 1960, ou seja, o fim do cinema clássico e o início do cinema moderno. A crise do cinema é uma crise de modelo estético (o realismo), uma crise de

modelo económico (Hollywood), uma crise de público, uma crise de idade do público, uma crise populacional, mas não é uma crise de modelo de comunicação na passagem do modelo clássico do cinema para a televisão. Isto é, o modelo artístico do cinema vai ser adoptado pela televisão, fazendo dela a continuação deste modelo, ao mesmo tempo que, como vimos antes, ele vai ser abandonado pelo cinema. Este modelo tem, porém, as roupagens do naturalismo: ausência de ponto de vista, apagamento da importância da imagem, virtuosismo da dicção do actor/ apresentador, ausência de *mise en scène*, adaptação do “espírito da obra literária”.

O encontro do cinema com a televisão far-se-à pelo canal do público mais do que pela transplantação do modelo estético. No entanto, o trabalho em televisão ou para televisão que Rossellini desenvolveu visou os dois processos: indagar o mundo através das operações artísticas do documentário, género incorporado pela televisão; e procurar o público através do processo inquisitivo e não do processo impositivo, isto é, interrogar em vez de afirmar. As dúvidas ou, pelo menos, interrogações que Rossellini tinha exposto no seu cinema anterior à etapa televisiva, referentes ao regime da imagem como representação da realidade (ou como forma modelar de interpretar as manifestações mundanas do homem e da natureza), já faziam adivinhar alguma inquietude. Essa inquietude está já presente no limite que se coloca a si mesmo de não figurar as acções por inteiro, isto é, de colocar as elipses temporais não como compressão do tempo real em tempo diegético, mas para suprimir o tempo diegético e o tempo real. Esta operação artística encontramos nos episódios de *Paisà*, assim como em obras posteriores, como, por exemplo, em *Stromboli*, *Viagem a Itália* e *Índia*. Poderíamos considerar que a imagem não desenvolve por si só uma adesão à realidade, que ela dá à realidade uma natureza não verdadeira, que a realidade não é plasmada na imagem e na diegese porque é o tempo narrativo que lhe devolve um

tempo verdadeiro, isto é, convencionado cinematograficamente. Essa arte do tempo, a arte da ficção, quer Rossellini levar para a televisão, tendo consciência de que o trabalho sobre o tempo é a tarefa do artista, sendo o tempo narrativo, cronológico e histórico o tempo do presente.

Vejamos o que se passa nesses quatro exemplos citados da obra cinematográfica anterior à obra televisiva. Em *Paisà*, o episódio siciliano termina com a morte enigmática do personagem feminino que guiou o espectador. A sua morte é uma elipse camuflada por Rossellini, ficando o espectador, o personagem que a descobre morta e o filme sem solução determinada por um juízo moral: suicidou-se perante o avanço dos militares nazis? Caíu por acidente naquela ravina? Foi morta pelo fogo aliado acidentalmente? A conclusão, a haver, será a do seu sacrifício para poupar a população do lugar à matança geral dos nazis ou dos aliados. Ora, Rossellini não dá a ver esse momento da morte, como antes tinha dado a ver a morte do comunista às mãos dos nazis em *Roma cidade aberta* e dará ver a morte natural de Mazarin em *A tomada do poder por Luís XIV*. Vejamos o seguinte comentário a essa elipse¹¹:

Before we have time to intellectualize what has happened to Carmela we are on our way to the second episode, ushered out significantly by a return to the intra-episodic ellipsis which carries us over greater time periods (months have passed) and further north in the country. We are far away from Carmela temporally and geographically within a matter of moments and must press-on, as is often the case in wartime situations. The abruptness of the ending of the story marks a significant discontinuity in terms of the story vs. discourse time, markedly contrasting with the early continuity of the long takes, taking away the identification which

¹¹ SINCLAIR, Michael – “Ellipsis in Rossellini’s *Paisà* - The privileging of the invisible”, in <http://cinema.usc.edu/assets/101/16126.pdf>

had been constructed earlier. This again is a repeated strategy throughout the film and central to Rossellini's project.

But the meanings linger in the subconscious as we journey through the rest of the film, and as we see the similarities and differences, as we glimpse short pieces of life in time and space we get a general feeling for what Rossellini is trying to show. For in the greater context of the film, the episodic nature of the depiction of the Allied invasion creates great ellipses which must be filled in with what we learn on the microcosmic level.

(...)

While there is some use of dissolve/ellipsis in this episode while they enter and explore the castle, the majority of sequence is continuous. However, at the conclusion of the sequence we are left with a question: which group will Rossellini focus on, the patrol leaving or Joe and Carmela, or will he cross-cut between the two and possibly utilize paralipsis? The narrative separates here, and much of the effect and meaning of the episode is determined by this decision. While the prevailing question throughout has been the whereabouts of the Germans, we find that Rossellini, instead of logically following the patrol, stays instead with Joe and Carmela. The narrative focus has shifted through the omission of the patrol's narrative. We are no longer primarily interested in encountering the Germans; instead, we are interested in the interaction between the Americans and the Italians.

Thus the earlier church sequence takes on greater significance as being really about the initial meeting of the cultures, rather than about getting information about the Germans. It is this relationship which will be developed and explored throughout the film.

No episódio napolitano, o soldado americano é roubado pelo miúdo durante o espectáculo de fantoches a que assiste embriagado. Esse momento, decisivo para a revelação final da miséria dos bairros populares, é elidido e só fará sentido com a fuga apressada do soldado, deixando para trás as botas roubadas, de tal forma é desproporcional a justiça perante o justicado. O miúdo rouba para si ou para os seus como o miúdo de *Alemanha ano zero* o fazia. No entanto, Rossellini não mostra o

momento decisivo, só mostra o momento decisor, destituindo a imagem da sua natureza juridicamente comprovadora. A haver ilícito, a natureza do juízo é estritamente cinematográfico, e não moral ou legal. De novo, Michael Sinclair refere o carácter permanente desse modelo rosselliniano:

Like Beatrice in Dante's Inferno, Carmela plays the role of guide to the stranger in the foreign land (she will lead them across a dangerous lava path). This motif is repeated in every episode of the film, as an Italian native guides as an American through the spatio/temporal plane of the film which stands as a physical manifestation of a deeper psychological and spiritual journey through understanding. These characters function as bridges, allowing Americans to attempt to come to a deeper understanding, sometimes successfully. As Bazin has noted, they function in the same role as Rossellini as filmmaker.

Em *Stromboli*, filme que percorre documentalmente a paisagem natural das ilhas vulcânicas assim como o mar onde se pesca, de novo somos confrontados com esses momentos decisivos que nos são subtraídos por Rossellini. No final do filme, quando o personagem feminino sobe ao monte vulcânico em fuga da ilha e do casamento, encontra uma paisagem cercada pelo fumo, pelo fogo, pela água e pelo céu. Dir-se-ia que os quatro elementos pitagóricos se reuniram não muito longe da terra natal de Pitágoras, para impedir a fuga de Karin. Ora, a passagem da noite para o dia fez desaparecer todos estes elementos, não da natureza, mas da imagem do filme, entendendo nós espectadores que desapareceram também da natureza. Assim sendo, o optimismo com que o personagem encara o seu futuro contrasta com o pessimismo do cenário anterior. O que mudou efectivamente? Algo que a imagem não deu a ver nem qualquer narrador ou outro personagem. O que se passou não passou pela imagem nem pela narração, mas tão só na compressão temporal do filme.

Em *Viagem a Itália*, matar o tempo é literalmente o objectivo do filme. Tratando-se de um casal estrangeiro em viagem pela paisagem, em viagem pela duração do seu casamento, é nas fachadas dos prédios, dos museus e das ruas que se vai consumindo o tempo dos personagens, da narrativa e do filme. Porém, num momento já inesperado no final do filme, algo terá acontecido que os personagens não vêem, o espectador não vê, o cineasta não vê e que só terá sido visto por outros personagens exteriores à acção: houve um milagre à vista de toda a gente durante uma procissão popular. Isto é, os personagens reconciliam-se por razões que não têm relação com a súbita herança que vieram recolher em Itália; reconcilia-se não porque tenham reencontrado o seu amor abalado ou porque preferem a situação do seu casamento aos devaneios amorosos com amantes de ocasião; reconciliam-se porque acreditam no milagre que não viram e que assumem como sinal dirigido ao seu momento conjugal. Rossellini, ao negar a visão desse milagre (como voltará a fazer com o milagre de Lázaro em *Actos dos apóstolos*), volta a suspender a possibilidade de um juízo moral; mas, por outro, deixa o espectador mais sozinho que os personagens. Será o espectador rosselliniano, a partir deste filme, obrigado a aceitar apenas como verdadeiro o que vê? Ou o filme é, como alguma crítica da altura compreendeu (ver texto de Jacques Rivette “Lettre à Roberto Rossellini”) e hoje é comumente aceite, uma lição de cinema moderno para quem a quis aprender? O cinema de Rossellini visa agora, neste passo, dizer que a arte cinematográfica não pode assentar exclusivamente nos personagens, no seu pathos, nem no lado cosido da narrativa, uma vez que a imagem já não contém nem pode conter toda a dimensão do mundo existente, não é mais totalizante.

A solução provisória para esse impasse poderá vir do filme que Rossellini realiza na Índia, *India matri buhmi*. Ao recorrer à fragmentação narrativa através de várias histórias, todas elas relançando o diálogo entre o passado, o presente e o futuro da civilização indiana, o cineasta está também a fazer um balanço da sua arte, aproveitando ou beneficiando de o fazer fora de portas do seu país e do seu continente. As quatro histórias narram, efectivamente, a relação amorosa e a possibilidade de continuar a existir. A afectividade é um assunto recorrente em Rossellini. Já o tínhamos visto de um modo algo caricatural na comunidade de irmãos frades franciscanos em *Francesco giullare di dio*, cuja actividade se concentra em fazer da afectividade com todos os elementos da natureza animal, vegetal e mineral o seu emprego do tempo. Também o encontramos em *Era noite em Roma*, um episódio da resistência em Roma durante a ocupação alemã, em que personagens representantes das forças aliadas (um inglês, um americano e um russo) e de forças simbólicas da sociedade italiana (uma freira) vivem em *huit-clos*, aguardando a libertação de Roma. A afectividade é a língua de comunicação entre eles, na ausência de uma língua falada comum.

India retoma, então, a questão que vimos observando sobre as possibilidades eloquentes da imagem cinematográfica em Rossellini. A excepção anteriormente enumerada e caracterizada, aqui passa a ser regra. Quando Rossellini retira do campo da imagem o seu carácter dramático para lhe impor um carácter fotográfico, remete para o som (em particular a voz narradora) o papel anteriormente concedido à imagem. Porém, Rossellini vai dar ao som o mesmo tratamento que anteriormente dava à imagem: elidindo da voz narradora informação, deixa o espectador na mesma situação anteriormente caracterizada: o que acontece ao dono do macaco no final do segundo episódio? Morreu e foi devorado pelos abutres? Abandonou simplesmente o

macaco à sua sorte ou vendeu-o a outro dono? A eventual desumanidade do acto, se foi efectivamente praticado, faz eco com a voz do narrador que chama a atenção para o carácter eventualmente humanóide do macaco. No episódio anterior, dedicado aos elefantes e aos seus condutores, tínhamos igualmente sido conduzidos pelo narrador para o comportamento alegadamente humanóide dos elefantes quando têm encontros amorosos. Neste passo, Rossellini parece querer alargar ao mundo animal o campo afectivo, numa base de semelhança com o mundo humano, com isso querendo estabelecer as bases de uma comunidade alargada de afectos, uma gigantesca arca de Noé.

Os filmes realizados depois de *India mati buhmi* (1958) são etapas para superar um certo tipo de espectáculo cinematográfico. O conceito de cinema didáctico, informativo, documental, foi-se aclarando e a clarificação levou Rossellini a reconsiderar a função do cinema na sociedade moderna em relação com outros meios de comunicação, entre os quais a televisão ocupa um lugar de primeiro plano.

Poderia sempre renunciar à ficção, substituir a literatura pelo documento, a narrativa pela representação directa, a construção do personagem pelo registo documental do homem no seu ambiente. Mas era uma solução que contradizia por um lado a essência da arte rosselliniana, em que o documentário joga um papel relevante mas não exclusivo e sempre determinado pela história a contar; e, por outro, os novos objectivos que o cineasta se fixava (informar em formas e modos novos) eram muito diferentes no cinema didáctico.

No entendimento do cineasta, a televisão, ao contrário do cinema, oferecia algumas garantias e muitas possibilidades. Era mais livre que a indústria cinematográfica

européia, pelo menos nos limites de uma entidade estatal controlada pelo governo, e menos ligada a razões de bilheteira, a cálculos industriais e comerciais. Nesta altura da aproximação do cineasta à televisão, esta permitia um discurso de tipo genericamente documentarístico sem ter como objectivo o espectáculo; atingia vários estratos de público, até no plano internacional; requeria custos de produção notavelmente inferiores aos do cinema; empregava uma técnica muito mais ágil e com maiores possibilidades de utilização nos mais diversos contextos sócio-culturais. O facto de ser um cineasta com uma carreira firmada nacional e internacionalmente também constituía um aliciente para a nascente televisão, já que podia chamar a si o prestígio dos grandes nomes do cinema. Ao contrário de outros cineastas e até do pensamento da escola de Frankfurt, Rossellini aproxima-se da televisão como meio propício à generalização de programas educativos que de outro modo não tinham uma divulgação tão abrangente. Num dos mais conhecidos artigos sobre televisão, Adorno, em 1954, nos anos que precedem a etapa televisiva de Rossellini, tem a concepção oposta à de Rossellini, que me permito citar em extenso¹²:

La conversión en clisé

(...)

El ejemplo aquí elegido hacía indicar, no obstante, en forma bastante drástica, el peligro de los clisés. Una pieza de televisión relativa a un dictador fascista, una especie de híbrido entre Mussolini y Perón, muestra al dictador en un momento de crisis; y el contenido de la pieza consiste en su colapso interior y exterior. En ningún momento se deja en claro si la causa de su colapso es un levantamiento popular o una rebelión militar. Pero ni esta cuestión ni otra alguna de naturaleza social o política entra en el argumento.

El curso de los acontecimientos tiene lugar exclusivamente en un nivel privado. El dictador es simplemente un villano que trata con sadismo a su secretaria y a su "bondadosa y adorable

¹² "Televisión y cultura de masas" ("Television and the patterns of mass-culture", 1954), in <http://www.nombrefalso.com.ar./apunte.php?id=37>

esposa". Su antagonista, que es un general, estuvo antes enamorado de la esposa; y general y esposa se siguen amando, por más que la esposa se mantiene fielmente el lado de su marido. Forzada por la brutalidad del marido, la esposa huye, y es interceptada por el general, quien quiere salvarla. El punto culminante se alcanza cuando los guardias rodean el palacio para proteger a la popular esposa del dictador. No bien se enteran de que ella ha partido, los guardias se marchan; y el dictador, cuyo "yo inflado" explota al mismo tiempo, se rinde. El dictador no es nada más que un mal hombre, pomposo y cobarde. Parece proceder con suma estupidez; no sale a flote nada relativo a la dinámica objetiva de la dictadura. Se crea la impresión de que el totalitarismo surge de desordenes caracterológicos en políticos ambiciosos y de que es derrocado por la honradez, el coraje y la calidez humana de aquellas figuras con que se supone que se identificará el auditorio. El recurso estándar que se utiliza es el de la personalización espuria de cuestiones objetivas. Los representantes de las ideas atacadas, como sucede aquí en el caso de los fascistas, son presentados como villanos en un ridículo estilo "de capa y espada", en tanto que aquellos que combaten por la "buena causa" son idealizados personalmente. Esto no sólo aleja de toda cuestión social concreta sino que afianza la división del mundo, psicológicamente tan peligrosa, en negro (el grupo de afuera) y blanco (el grupo de adentro). Por cierto, ninguna producción artística puede ocuparse de ideas o credos políticos in abstracto, pues tiene que presentarlos en términos de su impacto concreto sobre seres humanos, pese a lo cual sería fútil presentar individuos como meros especímenes de una abstracción, como títeres representativos de una idea. [sublinhados nossos] A fin de ocuparse del impacto concreto de los sistemas totalitarios resultaría más recomendable mostrar cómo la vida de gente común es afectada por el terror y la impotencia, en vez de encarar la psicología falseada de los figurones, cuyo rol heroico es calladamente reconocido en semejante tratamiento por más que se los represente como villanos. Al parecer no hay casi otro problema de tanta importancia como un análisis de la pseudopersonalización y sus efectos, el cual no se limita en modo alguno a la televisión.

Si bien la pseudo-personalización denota el modo estereotipado de "considerar las cosas" en la televisión, también debemos destacar determinados clisés en el sentido más estricto. A muchas piezas de televisión se las podría caracterizar mediante este lema: "una chica linda no puede hacer nada malo". La heroína de una comedia liviana es, para emplear la expresión de George Legman, una "heroína puta" (a bitch heroine). Se comporta hacia su padre en una

forma increíblemente inhumana y cruel, que sólo levemente se racionaliza como "alegres jugarretas". Pero se la castiga muy ligeramente, en el caso de que se la castigue. A decir verdad, en la vida real las malas acciones son rara vez castigadas, pero esto no puede aplicarse a la televisión. En este caso, quienes desarrollaron el código de producción para el cine parecen estar en lo cierto: lo que cuenta en los medios para las masas no es lo que sucede en la vida real sino, en cambio, los "mensajes" positivos y negativos, las prescripciones y los tabúes que el espectador absorbe por medio de la identificación con el material que está contemplando. El castigo infligido a la bonita heroína sólo satisface nominalmente las exigencias convencionales de la conciencia moral durante un segundo. Pero se le da a entender al espectador que a la bonita heroína en realidad se le perdona cualquier cosa por el solo hecho de que es bonita.

(...)

De paso, es asombroso hasta qué punto el material de la televisión, incluso en un examen superficial, trae a la mente conceptos psicoanalíticos, pero con la particularidad de que se trata de un psicoanálisis al revés. El psicoanálisis ha descrito el síndrome oral que reúne las tendencias antagónicas de rasgos de agresión y dependencia. Este síndrome del carácter está indicado de cerca por la chica bonita que no puede hacer cosas malas y que, si bien es agresiva frente a su padre, lo explota al mismo tiempo, dependiendo tanto de éste cuanto, en el nivel superficial, adopta una actitud de oposición a él. La diferencia entre el sketch y el psicoanálisis consiste sencillamente en que el sketch exalta el mismísimo síndrome que es considerado por el psicoanálisis como un retorno a fases infantiles de desarrollo que el psicoanalista trata de disolver. Queda por verse si algo análogo se aplica igualmente a ciertos tipos de héroes masculinos, en particular al supermacho. Bien podría suceder, asimismo, que el supermacho no pueda hacer daño.

Por último, debemos referirnos a un clisé bastante difundido que, en tanto que se da por sentado en la televisión, resulta más acentuado. Al mismo tiempo, el ejemplo puede servir para mostrar que ciertas interpretaciones psicoanalíticas de clisés culturales no son en realidad demasiado descabelladas; las ideas latentes que el psicoanálisis atribuye a determinados clisés salen a la superficie. Existe una idea muy popular de que el artista no sólo es inadaptado, introvertido y a priori un poco ridículo sino que también es en realidad un "esteta", raquíptico y "afeminado". En otras palabras, el folklore sintético contemporáneo

tiende a identificar al artista con el homosexual y a respetar solamente al "hombre de acción" como hombre real, como hombre fuerte. Esta idea se expresa en forma asombrosamente directa en uno de los guiones de comedia que tenemos a nuestra disposición.

Retrata a un jovencito que no sólo es el "opio" que aparece tan a menudo en la televisión sino que también es un poeta tímido, retraído y debidamente exento de talento cuyos poemas idiotas son ridiculizados. Está enamorado de una chica pero es demasiado débil e inseguro para entregarse a los "toqueteos" que ella le sugiere con bastante crudeza; a la chica, por su parte, se la caricaturiza como una cazadora de pantalones. Como ocurre con frecuencia en la cultura de masas, los roles de los sexos están invertidos: la chica es abiertamente agresiva y el muchacho, absolutamente temeroso de ella, se describe a sí mismo como un ser "manejado por las mujeres" cuando la chica consigue besarlo. Aparecen insinuaciones groseras de homosexualidad, una de las cuales corresponde mencionar: la heroína le dice a su amiguito que otro muchacho esta enamorado de alguien y el amiguito le pregunta: "¿De qué está enamorado?". Ella le contesta: "De una chica, por supuesto", y el amiguito le responde: "¿Por qué por supuesto? En outra ocasión fue la tortuga de un vecino y, más todavía, se llamaba Samuelito".

Esta interpretación del artista como un ser de innata incompetencia y comodescastado social (a través de la insinuación de inversión sexual) es digna de ser examinada.

No pretendemos que los casos y ejemplos particulares ni las teorías según las cuales se los interpreta sean básicamente nuevos. Pero, en vista del problema cultural y pedagógico que presenta la televisión, no pensamos que la novedad de las conclusiones específicas deba constituir una consideración primordial. A través del psicoanálisis sabemos que el razonamiento que termina con un "¡Pero a todo eso ya lo sabemos!", es a menudo una defensa.

Se lleva a cabo esta defensa a fin de hacer caso omiso de nociones que en realidad incomodan y que nos hacen la vida más difícil de lo que ya es porque agitan nuestra conciencia moral en momentos en que se supone que gocemos de los "sencillos placeres de la vida". La indagación sobre los problemas de la televisión que aquí hemos señalado y ejemplificado con unos cuantos casos elegidos al azar exige, más que nada, tomar en serio nociones que para la mayor parte de nosotros nos resultan vagamente familiares; y esto se consigue poniendo esas nociones en el contexto y la perspectiva adecuados, y verificándolas con un material

apropiado. Proponemos que se concentre la atención en cuestiones de las que tenemos conciencia vagamente, pero también con cierto fastidio, incluso a expensas de que nuestro fastidio aumente mientras avancen más y más sistemáticamente nuestros estudios. El esfuerzo que al respecto se requiere es en sí mismo de naturaleza moral, pues consiste en encarar a sabiendas mecanismos psicológicos que actúan en diversos niveles a fin de no convertirnos en víctimas ciegas y pasivas. Podemos cambiar este medio de vastísimas posibilidades con tal que lo consideremos con el mismo espíritu que, según esperamos, se expresará algún día a través de sus imágenes.

Na concepção de Rossellini, a arte torna-se essencialmente um meio de comunicação. Como tal, deve renunciar a certas características e colocar-se ao serviço do homem. Dito de outra maneira, o artista deve renunciar às preocupações pessoais com a expressão ou com as sugestões formais, para dedicar-se ao estudo e à difusão dos problemas e dos factos que possam constituir o início de uma outra cultura, baseada em elementos comuns sobre os quais todos os homens estão em condições de construir novas ideias e novos conceitos.

Roberto Rossellini afasta-se voluntariamente do cinema tal como ele era praticado em Itália no seio da indústria: abandona a ficção centrada no caso individual que não ultrapasse o mero sintoma; no actor como produtor de identificação primária dos espectadores, nos grandes temas da história recente da Itália já tratados na sua carreira no cinema; no sistema de vedetas como base da identificação primária e condicionamento dos orçamentos; no argumento a partir de histórias não ocorridas como base do filme; e na sala de cinema como único destinatário do filme. Ao contrário, Rossellini apercebe-se muito cedo que o cinema vai continuar a perder o seu público para a televisão. Ao abandonar o cinema, mergulha na pedagogia da

história da humanidade e sua evolução e o seu progresso passa a ser a tarefa por excelência do homem empenhado no seu tempo.

Ora, a *démarche* de Rossellini é tanto mais importante porquanto a televisão é um meio de comunicação vocacionado para o presente, para o directo. A obra didáctica de Rossellini realiza-se num meio actual mas reporta-se sempre ao passado, desde a Idade do Ferro até à Revolução Industrial, desde o Renascimento até à Era Atómica. Rossellini não vê na televisão um meio de comunicação social imediato, com fim efémero; pelo contrário, no cinema didáctico de Rossellini, a televisão é sempre passado e o valor de actualidade informativa é desprezado porque a televisão serve para actualizar a história humana. O presente da transmissão em televisão ou da exibição em sala contagia o passado das narrativas dos filmes, ao atingir o espectador no momento de transmissão de conhecimento que esses filmes e séries querem ser. O inventário de referências ao passado em que o cinema clássico se enredava e continua a enredar, como se a realidade da imagem correspondesse à imagem da realidade, é anulado por Rossellini, ao situar o interesse do filme no presente e para os contemporâneos espectadores. A lição de história com que começam sistematicamente os filmes do cinema didáctico de Rossellini reforçam o intuito alegadamente educativo do seu projecto enciclopédico. As supressões temporais invisíveis em todos os seus filmes e séries de televisão revelam que a sua preocupação é com a ordem das ideias e não com a ordem cronológica.

Um cinema de tipo ensaístico significava, em primeiro lugar, o abandono definitivo da pequena história, do personagem entendido como figura portadora de um drama existencial, da fabulação como instrumento de indagação do real; significava também o uso do documento como fonte primária da representação; significava, por fim, o

emprego de novas técnicas narrativas ou explicativas que, segundo o cânone do romance, do drama, do filme, colhesse do documental, da palavra, os elementos visuais representativos para fazer uma nova dramaturgia. O documentário na sua vertente então mais recente (o *cinéma-vérité* de Jean Rouch) era, para Rossellini, um cinema sem opções, falsamente objectivo e intrinsecamente amoral: não existe uma técnica para colher a verdade, só uma posição moral para o fazer, diz o cineasta.

Não se trata de transformar a arte mas de a reencontrar: para fazer obra útil é necessário restabelecer as letras do alfabeto. Deste modo tão radical, Rossellini não quer assumir conscientemente que todo o filme documenta, que a ficção documenta-se como ficção e que todo o documentário é documentário de si mesmo. Tinha sido essa a lição de Dziga Vertov com *O homem da câmara de filmar* (1929). De resto, os trabalhos contemporâneos de Rossellini nesta etapa da sua carreira como *Acto da Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira e *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes colocam de forma aguda a pertinência de se pensar o documentário como um género da ficção ou uma ficção contemporânea do seu tempo de produção. Os trabalhos de Andy Warhol no campo do cinema, como *Eat* (1963), *Sleep* (1963), *Couch* (1964) e o muito célebre *Empire* (1964) colocam de forma ainda mais aguda a questão central no cinema de se diferenciar o que é do domínio do tempo diegético e o que é do domínio temporal. A discussão em torno do documentário é adensada pelo facto de se atribuir um cunho de verdade ao documentário e de fantasia à ficção. Ao estabelecer um axioma desta natureza, não se leva em conta que o filme é uma representação porque se exclui do espaço e do tempo presentes para se refazer num espaço e tempo já separados do presente.

O cinema realista, tal como se praticava em todo o mundo, pelo menos desde o início do cinema sonoro, assentava a sua matriz estética na identificação secundária, isto é, pela comunhão afectiva entre o espectador e o personagem, trabalho esse desenvolvido na ficção como no documentário. O cineasta consegue essa fusão emotiva através dos procedimentos próprios da arte cinematográfica, sejam eles a semelhança por mimesis do actor com o personagem, seja pela adequação do personagem ao ambiente que o circunda, seja pelo conhecimento do espectador anterior à diegese. Para esse objectivo, Rossellini não distinguia o actor profissional do actor amador, encontrado no local de filmagem ou escolhido para representar-se a si mesmo. Não foi necessário ter passado pela experiência de vida e de revisão da sua prática artística aquando da viagem à Índia. Desde *Roma, cidade aberta* que vinha praticando com actores não profissionais, tendo em *Paisà* levado esse dispositivo ao extremo. De resto, essa prática dá ao cinema neo-realista um cunho de autenticidade que passa a ser tomado como cunho de verdade.

Com o advento da televisão na sua prática artística, este procedimento continua, mas agora não para traduzir um cunho de verdade mas um cunho de autenticidade. Com este procedimento, Rossellini quer alienar o carácter ficcional para se aproximar do carácter documental. Trabalhando no mesmo registo realista anterior, o cineasta visa agora a documentação, mais do que a ficção, desinteressando-se do trabalho atribuído ao cinema ficcional realista tal como se praticava até então – construção do personagem, construção de situação, dramaturgia em crescendo.

O mesmo não se pode dizer do trabalho de tipo reportagem praticado por Jean Rouch, na senda do documentário canadiano, inglês e norte-americano então a despontar. Se é certo que o documentário produz um efeito semelhante à ficção pela construção e

controlo do tempo cinematográfico – pela reconstrução com recurso a elementos da diegese tais como a montagem, o personagem, a narrativa – também é verdade que a escola Jean Rouch, conhecida como *cinéma-vérité*, aposta no efeito reportagem, isto é, na simulação do directo, do espontâneo, do improvisado, não querendo reconstruir o tempo nem querendo construir o personagem, abdicando da narrativa e apostando no lado fotográfico do cinema. Centrado exclusivamente em temática etnográfica, o cinema de Jean Rouch só pode ter o presente da realização como temática, já que ele aposta na descoberta do inédito e do desconhecido. Por outro, o efeito câmara, isto é, a crença em que a simples presença da câmara despoleta uma atitude que só pode ser verdadeira porque espontânea e involuntária e registada mecânica e objectivamente, faz assentar a sua estética no *happening*, permitindo assim a possibilidade de realização de tantas versões diferentes do mesmo facto quantos os filmes. Rossellini não trabalha nem crê na possibilidade de trabalhar neste registo, já que isso significa centrar no cineasta, no artista, a atenção do filme pelo lado espectacular, irrepetível e virtuoso. A Rossellini interessa a revisitação do passado com efeitos no presente, uma releitura aturada dos factos históricos e da sua importância nos grandes nós da história da humanidade. A actualidade do presente está guardada para as emissões directas que ele faz da Capela Sistina na emissão de televisão *Concerto per Michelangelo*. O seu derradeiro trabalho, *Centre Pompidou*, é uma simulação do directo através do uso de microfones escondidos nos corredores e salas do museu de Beaubourg, mostrando como afinal Rossellini trabalha a problemática inerente ao documentário, ao directo, à televisão.

O trabalho dos actores sofre uma alteração profunda, já que Rossellini não deseja que o personagem se erga sobre o actor mas sobre o declamador, aquele que cita, não aquele que diz o que o outro ser que ele encarna terá dito ou que fala com a entoação,

o tempo e o timbre que o actor quer, mas que seja só uma referência a uma figura épica que encarna. Trata-se de encarnação, de representação, tomar o lugar de outro e fazê-lo presente outra vez, tomar as vestes do herói, no sentido que o drama clássico dá ao termo. Como tal, os momentos de representação comportam um tempo de dizer, de ler, de interpretar os textos ou diálogos da diégese. Não se trata de distanciar a acção do actor e do espectador, mas de devolver aos textos escritos uma existência dita, uma voz humana.

Nesse sentido, o cinema de Jean Rouch é um cinema da imanência, que tem a crença na surpresa da verdade pelo contágio do acto performativo ou pela criação psicológica do ambiente adequado à epifania do real. Ao contrário, o cinema de Rossellini é um cinema da transcendência que, a partir do documentário, reconstrói o mundo real com base numa diégese realista da tríade artista-personagem-espectador.

Ho fiducia in tutto, tranne che nel cinema. Ho fiducia nell'uomo, nella storia, nell'avenire del mondo, nelle coesistenze delle ideologie, ma non nel futuro del cinema. Sono convinto che se non è morto sia perlomeno moribondo. Non so quante volte ho ripetuto questo concetto da circa una decina d'anni a questa parte ormai, ogni volta che per un motivo o per l'altro lo ribadisco mi convinco sempre più di essere nel vero. Il cinema tradizionalmente inteso, nelle sue strutture produttive ma ancor più in quelle distributive, è oggi superato dalla televisione. (...) Ma c'è più, c'è che il cinema se vuole avere una funzione sociale deve essere didattico, deve insegnare qualcosa alla gente, deve raccontare l'uomo agli altri uomini. In altre parole, il pubblico non deve avere soltanto qualche ore di svago, ma deve anche partecipare ad eventi storici e umani attraverso una forma di spettacolo diretto, immediato, condotto in maniera nuova ed agevole. E questo compito non lo sta forse svolgendo la televisione?¹³¹⁴

¹⁴ ROBERTO, Rossellini – "Vedere con i nostri occhi", In *Film della TV*, novembro 1972, republicado in TRASATTI, Sergio – *Rossellini e la televisione*. Roma. La Rassegna Editrice, 1978, pp. 201-203

Simultaneamente, Rossellini quer compreender-se a si próprio e ao seu percurso como homem e como artista e justificar-se perante os outros homens porque trabalhou com o fascismo italiano, como depois cantou a resistência ao nazismo e o amor pelos ideais da liberdade, como tudo mudou na Europa do pós-guerra e como era necessário começar tudo de novo. O seu projecto didáctico tem uma ambição enciclopédica, tratando da história da humanidade desde a era do ferro (*L'età del ferro*, 1964), passando pela luta do homem pela sobrevivência (*La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, 1967-69), pela constituição da Europa moderna (*La prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966 e *L'età di Cosimo de' Medici*, 1973) e pelos inícios do cristianismo (*Atti degli apostoli*, 1968 e *Il messia*, 1975).

A perspectiva humanista leva Rossellini a ver no homem e na sua evolução através dos tempos um caminho para o bem e para o encontro com Deus. A ciência, a política e a fé são parte integrante de um programa educativo concebido para ser divulgado por meios audiovisuais. No seu entendimento, Rossellini vê o cinema entregue à lamentação dos males do seu tempo; a televisão, ao atingir milhões de espectadores ao mesmo tempo, permitiria educar, ou melhor, formar e informar com um mínimo de cedência ao espectáculo e à pompa do cinema, para ele sinónimos de desvio da atenção do espectador para o universo da distração mais do que para o trabalho da educação. Por outro lado, os meios e os custos da produção televisiva eram infinitamente mais leves e baratos do que os do cinema e permitiam, por isso, deixar muito mais tempo à pesquisa científica e histórica com vista à escrita do argumento, assim como a técnica do *zoom* permitia filmar uma cena com grande economia narrativa e de tempo.

Tendo produzido, escrito e realizado para televisão, a partir de 1964, vários filmes em episódios, destacaremos os quatro filmes que dedicou a quatro filósofos fundadores do pensamento europeu: Sócrates (*Socrate*, 1970), Pascal (*Blaise Pascal*, 1971), S. Agostinho (*Agostino d'Ippona*, 1972) e Descartes (*Cartesius*, 1974). Tendo sido filmados fora da ordem cronológica (que seria Sócrates, S. Agostinho, Descartes e Pascal), devido a contingências da produção, nem por isso a coerência da sua proposta fica afectada, já que correspondem a etapas do progresso da humanidade da fé para a razão e da exposição desse conflito, no entendimento eurocêntrico de Rossellini.

Desde logo, a escolha de Sócrates e S. Agostinho, dois pensadores da antiguidade clássica, e Pascal e Descartes, dois pensadores da actualidade científica moderna: num primeiro momento visa expor o pensamento coloquial de dois homens em conflito com o seu tempo e o seu Deus. Não o interessou Platão ou Aristóteles, pensadores menos dados ao conflito interior. O conflito central em Sócrates – o “conhece-te a ti próprio” – colide com a doutrina de Atenas que não centrava o pensamento sobre o ser e privilegiava o pensamento sobre a natureza e as suas origens divinas. Em S. Agostinho, o pensamento nasce espontaneamente das decisões que ele, como bispo da Igreja, tem de tomar e que contrariam as leis do Evangelho: o livre arbítrio, a possibilidade do pensamento decisório conflitar com as leis dos homens e as leis de Deus, confere ao homem um poder soberano. Em Pascal e Descartes, a fé pode ser desmentida se as descobertas científicas e os métodos matemáticos e físicos provarem a perfeição divina e a imperfeição humana, aproximando, assim, o homem de Deus.

Os filósofos que Roberto Rossellini escolheu (a que iria acrescentar Karl Marx), têm em comum o conflito da fé e da ciência ou o conflito de Deus e do Homem. Mais do que traçar uma biografia destes personagens históricos, Rossellini rarefaz tudo à sua volta para se concentrar no pensamento e na acção de cada um deles no seu tempo. Não há um crescimento dramático nem qualquer conflito que não seja interior e na relação com os dogmas da fé ou da Igreja. A Rossellini interessa despir os personagens e o seu contexto de todos os efeitos de verosimilhança histórica, como se a História fosse uma limitação para o retrato do Homem. Assim, o pensamento de cada filósofo é verbalizado e dito como espontâneo, como resposta e reacção aos conflitos diários retratados. Os actores são destituídos de qualquer intenção dramática, verdadeiros documentários feitos no tempo histórico de cada um, com a acumulação de aparências da realidade. A presença dos vestígios do passado (destruição e marcas de uso) são filmados como tal, ou seja, como presentificação do passado através das suas marcas. Não se trata, no nosso entender, de efeitos distanciadores da ficção como forma de chamar a atenção para a impostura da reconstituição ficcional, como em alguns filmes de Jean-Marie Straub (nomeadamente *Othon*, 1970 e *Lições de história*, 1972) em que o presente da realização denuncia a fabricação do passado através dos signos desse presente actual (roupa, adereços). Trata-se, isso sim, de dar uma dimensão actual ao pensamento (actual também) sobre esse passado tão necessário ao presente que se quer construir como narrativa sem falhas. O presente escolhe do passado aquilo que serve a um propósito didáctico, através das escolhas que alicerçam esse discurso da educação.

Por outro lado, Rossellini, nas suas inúmeras entrevistas e textos publicados, parece rever-se em cada um dos personagens escolhidos, como se correspondessem a uma parte da sua própria história pessoal, como se a sua evolução enquanto homem

público e privado estivesse justificado pela história pessoal daqueles filósofos e homens de ciência. O lema socrático "conhece-te a ti mesmo" parece calhar bem a esta empreitada rosselliniana.

We should recognise that, despite Rossellini's correct dedication to the vulgarisation of ideas and the general spread of education, the vision of history in the documentaries is clearly paternalistic. While banking boomed in The Age of the Medici, the culture it sponsored was academic and erudite in taste, beyond the reach of the ordinary citizen (who in the film seems to view the panorama of history at distance). Socrate expresses specific objections to the popular forms of democracy practised in Athens, which, he would assume, led directly to anarchy and injustice, with government in the hands of the inexperienced chosen by lot. Rarely do we follow the course of the rise of popular culture (or find a comment on its role); and never is an ordinary man or woman quizzed on their views on politics or art. From the rare appearance of the common people at the outset of Louis XIV, deductions can be drawn about the larger cultural patterns of Rossellini's documentaries and about the historical periods they seek to describe.¹⁵

Alguns autores¹⁶ criticam duramente os filmes que Rossellini realizou para televisão, de um ponto de vista marxista, pela falta de contexto histórico e de contribuição para um conhecimento isento da História e até pela ausência de crítica às condições da sociedade italiana no momento da produção dos filmes. A compreensão, como a

¹⁵ LAWTON, Harry – "Rossellini's didactic cinema". In *Sight and Sound*, vol. 47, nº 4, outubro 1978, p. 252

¹⁶ "Que hemos de criticar esencialmente de su itinerario? Sobre todo el hecho de haber abandonado el realismo social, la crónica, en beneficio de un mensaje moral siempre más sensible; un mensaje moral que tiene tendencia a coincidir con el de una de las grandes corrientes políticas italianas". In ARISTARCO, Guido – *L'utopia cinematografica*. Palermo. Selerio Editore, 1984, p.209, citado in QUINTANA, Àngel – "El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini". In http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349497533248161755468/p0000001.htm#I_1_

incompreensão deste período da obra de Rossellini, têm a ver com o seu projecto, a televisão como utopia: o media mais poderoso inventado pelo homem podia ser posto à disposição dos artistas, cientistas, homens de letras e pedagogos em geral para criar uma enciclopédia audiovisual como os enciclopedistas fizeram nos finais do século XVIII. No fundo, Rossellini entendia falhada a vocação do cinema para refundir toda a humanidade e todo o conhecimento humano, sendo chegada a vez da televisão se empenhar nesse grande serviço. Seria continuar a história da humanidade pelos meios audiovisuais, a história do cinema coincidir com a história do mundo. As ambições de Rossellini estão bem patentes quando, no início dos anos 1960 terá enviado alguns operadores de imagem para o Brasil, a fim de documentarem a situação da fome. O projecto, em tudo semelhante ao que, quinze anos antes, tinha levado Orson Welles a fazer o mesmo num projecto intitulado *It's all true*, visava descentrar um olhar europeu ou eurocêntrico e tornar o cinema o instrumento desse descentramento. O resultado dessa tarefa seria a edificação de uma imensa enciclopédia mundial audiovisual. Neste projecto, Rossellini colocava-se no lugar do autor de cinema que reúne e classifica todo o conhecimento conseguido. Esse projecto, a partir de *Geografia da fome*, obra de 1946 do sociólogo Josué de Castro, é uma falsa partida para o cinema didáctico.

O pós-guerra tinha criado um novo impulso enciclopédico nos intelectuais e artistas em várias latitudes. Em França, nasce em 1941 a colecção “Que sais-je?” e a Presses Universitaires de France, assim como a Bibliothèque de la Pléiade da editora Gallimard, surgindo no mesmo ano, em Portugal, a Biblioteca Cosmos, organizada por Bento de Jesus Caraça e em Itália, em 1935, a editora Einaudi. Essa necessidade de retomar a crença na educação como regeneradora e antídoto para o homem

escravizado pelas tiranias transforma-se em projecto do homem educado e culto, democrata, cidadão e indivíduo social.

II parte

Televisão como lugar do conhecimento

Rossellini a commencé son œuvre en filmant de petites unités. Un sous-marin (Le Navire blanc) une ville (Rome ville ouverte) une petite île (Stromboli), puis il a filmé des pays (Allemagne année zéro) puis des continents (Europe '51, India) puis des ères de l'humanité (L'Age du fer, La lutte de l'homme pour sa survie). (...) Comme Jean-Paul Sartre (...), Rossellini déteste "l'écriture artiste", il est un homme qui s'adresse à ses contemporains.

François Truffaut (1972)¹⁷

Quando Rossellini se inicia na televisão, com *L'età del ferro* (1964), a televisão pública italiana seguia uma política educativa, encetada logo nas suas origens em 1954.¹⁸ A televisão surgia ao mesmo tempo como projecto de grande difusão de massas da cultura de tipo humanística, cumprindo o seu objectivo inicial de escola à distância: lugar de realização, a muito baixo custo, de projectos de grande fôlego, dada a possibilidade da emissão em série de episódios (é o caso do título supracitado); amplo espaço de liberdade que deixa de fora as vedetas e o luxo das grandes produções cinematográficas italianas que tendiam, então, a ser cada vez mais onerosas.

Rossellini, porém, já antes tinha trabalhado com as televisões italiana e francesa, em 1958, quando trouxe da sua estadia na Índia, além do filme *India*, uma série de dez episódios para televisão que tomou em Itália o nome de *L'India vista da Rossellini* e em França o nome de *J'ai fait un beau voyage*. Esta série documental, feita na Índia aquando da realização do filme citado, tinha já o comentário de Rossellini em jeito de entrevista com interlocutores diferentes nas duas versões.¹⁹

¹⁷ In GUARNER, José Luis – *Roberto Rossellini*. València. Fundació Municipal de Cine/ Diputació de Valencia, 1996, pp.271-272

¹⁸ Vide Elena Dagrada in <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article332>

¹⁹ Os títulos dos episódios da série *L'India vista da Rossellini* são: 1 – *India senza miti*; 2 – *Bombay, la porta dell'India*; 3 – *Architettura e costume a Bombay*; 4 – *Varsova*; 5 – *Verso il sud*; 6 – *Le lagune di Malabar*; 7 – *Il Kerala*; 8 – *Hirakud, la diga sul fiume Mahadi*; 9 – *Il Pandit Nehru*; 10 – *Gli animali in India*.

O que Rossellini já vislumbrara, na sua visita à Índia, era a necessidade do regresso a uma educação pela “visão directa”, substituindo o discurso cada vez mais alienante do cinema e do discurso alusivo a ele ligado. Este processo requeria uma pedagogia da realidade que só a televisão, novo meio emergente ainda sem linguagem, história e autoria podia favorecer. Isto é, o percurso de Rossellini no cinema tinha-o conduzido à constatação de que o espectador de televisão podia ser um espectador ávido de saber, um público disponível para aprender e o cinema podia trazer a linguagem, a história, a autoria, mas agora no sentido de, com o mínimo de espectáculo, desviar a atenção dele para a grande história da humanidade: não mais as pequenas histórias egoístas e patológicas dos personagens do cinema, muito na moda nesses finais dos anos 50 – de que ele deu exemplos nos seus dois últimos filmes de cinema: *Anima Nera* (1962) e o “sketch” *Illibateza* (1963) –, mas sim a história dos grandes nomes da ciência, da filosofia, da arte e da política, aqueles que marcaram os grandes nós de mudança da humanidade.

Com esta ideia desenvolvida a partir de *India*, a de que a experiência do mundo pode e deve ser vertida em educação, Rossellini julga atingir o cerne da questão artística: como representar a realidade sem que a realidade se apresente como representação. O trabalho no cinema que ele desenvolvia há mais de vinte anos tinha-o conduzido à constatação de que era insuficiente como modo apropriado de diagnóstico e terapêutica de uma situação. Como diagnóstico, o cinema ficava aquém das suas possibilidades porque apenas desenvolvia a elaboração e exposição do problema dentro do quadro possível das regras de organização realista da diegese, sendo sempre uma parte de um todo não representável na sua totalidade (o carácter alusivo). Como terapêutica, o cinema não atingia o efeito pretendido uma vez que que

o seu contorno de espectáculo lhe retirava a potencialidade de exemplaridade (o carácter catártico).

Rossellini identifica na televisão (entendido como meio sem linguagem, história e autoria, na sua concepção) o meio que não interfere na visão ou mesmo que não é meio, intermediário, barreira, quadro, mas completamente neutro como plataforma discursiva. A sua ideia de “visão directa”, retomada de Comenius, como veremos mais à frente, transporta em si a concepção de um novo regime da imagem carregado de possibilidades que atribuem à imagem um papel de verificador do bom uso da tecnologia. A sua concepção passa, portanto, pela ilusão da transparência da imagem, pela ausência de operações criativas, pela anulação dos efeitos de verosimilhança da imagem. Esta concepção é, em si mesma, a afirmação do contrário, de que a televisão de Roberto Rossellini é uma “televisão de autor”.

Segundo o critério estabelecido por Adriano Aprà,²⁰ o filme *Viva l'Italia!* pertence já ao conjunto de filmes e séries realizados por Rossellini no período televisivo conhecido por enciclopédia histórica, ainda que seja um filme para cinema e feito antes do início oficial desse período (em 1964, com *L'età del ferro*), e é por ele que começaremos.

²⁰ APRÀ, Adriano – *In viaggio con Rossellini*. Alessandria. Edizioni Falsopiano, 2006, p.73

Viva l'Italia!

O filme foi encomendado pelo governo italiano para comemorar o centenário do “Risorgimento” italiano e dos actos heróicos do general Giuseppe Garibaldi. Deveria chamar-se *Paisà 1860*,²¹ retomando a ideia central da construção narrativa do filme *Paisà* (1946) do mesmo Rossellini: a libertação da Itália de sul para norte.

Diz José Luis Guarner:

*Viva l'Italia! adopta, pues, la forma de una simple crónica (apenas con las digresiones del sacrificio de Rosa y del exilio de Francisco II) de la campaña de los Mil según testimonios históricos muy concretos: el diario de Bandi, los relatos de Abba, de Dumas padre, etc.*²²

Assim, Rossellini quer seguir relatos muito circunstanciados. O herói da unificação italiana é tratado como um comum militar na reserva que se lança, por desfastio, numa empresa impossível: unir os estados italianos no Reino das Duas Sicílias. A primeira batalha decorre quando os soldados de Garibaldi e ele próprio comem pão com queijo e ele pede sal (o sal que falta no pão ázimo, segunda a religião hebraica); ou seja, a desdramatização, própria da crónica, serve a Rossellini para mostrar que as batalhas são feitas por homens e não por heróis. A evidente vantagem em termos de infantaria e artilharia do exército ocupante nem por isso intimida Garibaldi; é essa a premissa simultaneamente heróica e brincalhona de Garibaldi que Rossellini mostra, sabendo de antemão, tal como o espectador, qual o desfecho daquela batalha. Para quê, então, mostrar uma batalha heróica se, na verdade, foi um passeio ao campo? Rossellini está interessado, isso sim, em captar ao microscópio as pequenas

²¹ Vide MASI, Stefano e LANCIA, Enrico – *I film di Roberto Rossellini*. Roma. Gremese Editore, 1987, p.87

²² Op. cit., p.14

curiosidades anti-heróicas daqueles homens, sem derramamento de sangue, ferimentos ou mortes. De algum modo, no campo de batalha apenas se digladiam homens livres e outros que não o são; por isso, os soldados vencidos se juntam aos soldados vencedores, engrossando o exército dos Mil, vestidos com camisas vermelhas. A unidade tão propalada por Garibaldi e a todo o custo conservada é o factor mais importante, já que a ocupação de Itália por estrangeiros é o centro nevrálgico de toda a obra rosselliniana da resistência. Pelos ocupantes, Rossellini não mostra simpatia, mas também não os trata com ódio. O seu optimismo na natureza humana impede-o de pensar que ela se esgota numa só oportunidade.

Aquelas características que se tornarão conhecidas e próprias do período televisivo de Rossellini já aqui estão e começam neste filme. Essas características assentam no carácter anti-heróico do personagem,²³ herói nacional italiano, conhecido pelas suas batalhas na reunificação do país. O orgulho e determinação, mesmo alguma casmurrice do personagem, vamos nós encontrar mais tarde em Alcide de Gasperi no filme *Anno uno*. A Rossellini interessa, não construir uma biografia épica da figura histórica no seu centenário, antes fazer dele um personagem do seu cinema, humilde e humano, como S. Francisco de Assis. É, de resto, este o modelo de personagem rosselliniano: parco nos meios de existência, orgulhoso na sua determinação, humilde na sua ambição, humano na sua comunhão com os outros seres, meios que ele vai atribuir à sua televisão. O exílio a que se remete Garibaldi faz eco com o exílio de De Gasperi no filme atrás citado: a mesma determinação do dever cumprido, a mesma consciência histórica de pertença, a mesma dedicação aos outros.

²³ Vide ROSSELLINI, Roberto – “Non ho fatto di Garibaldi un eroe del West”. In *Roberto Rossellini: il mio metodo. Scritti e interviste a cura di Adriano Aprà*. 2ª ed. Veneza. Marsilio, 1987 (republicação do original saído em *Tempo*, 29 de Outubro de 1960)

Como refere Guarner na citação supra, o filme quer sublinhar o carácter praticamente informativo e documental da epopeia do “Risorgimento”, não acentuando actos heróicos, contando a história de forma contemporânea desses acontecimentos, não mitificando o herói como se não houvesse mais homens envolvidos. O que o autor refere pertence à didáctica rosselliniana de seguir as narrativas feitas pelos contemporâneos dos acontecimentos, junto com muito daquilo que Rossellini quer tornar exemplar – o nascimento de uma nação através do cinema.

O filme não faz uso de reconstituição pormenorizada de batalhas, de *décors* ou de adereços: os actores são praticamente desconhecidos, as movimentações de figurantes são escassas, o guarda-roupa e os adereços discretos, os *décors* quase sempre exteriores. Deste modo, Rossellini tira partido do tempo para ensaiar os movimentos de massas com os movimentos de câmara; os longos diálogos em plano-sequência; os tempos mortos da acção em que os personagens deambulam na paisagem. Isto é, mais do que estar preocupado com a fidelidade às convenções cinematográficas das narrativas épicas, Rossellini quer mostrar a actualidade aos seus contemporâneos, como compreendeu Truffaut na epígrafe. Eis a descrição que o cineasta faz:

*Un Garibaldi autentico, eroico ed umano, familiare e solenne, sereno nel pericolo e terribile nell'ira, un condottiero che non esita mai ad arrischiare la vita propria e dei suoi soldati e che pur non trascura mai di conoscerli uno per uno: questo è il personaggio che mi ha tentato e che mi sono proposto di far rivivere realizzando Viva l'Italia!*²⁴

E, num outro momento:

²⁴ Cf. supra, p.231

Viva l'Italia! è un documentario rifatto dopo, cercando di arguire quello che era avvenuto; ci sono dei dati di una grande precisione, c'è un diario tenuto dal Bandi, che stava accanto a Garibaldi e che non era un poeta, e che ha registrato tutto; basta leggere e uno capisce quello che era Garibaldi. Non c'è niente di inventato. Lei legge il Bandi: Garibaldi aspettava l'arrivo dei generali borbonici per trattare la resa di Palermo, sono arrivati nella sua stanza, lui stava sbucciando un'arancia, ha cominciato a dividerla e ne ha dato uno spicchio a ciascuno. Chi era lì ha visto e l'ha raccontato. Basta ricercare.²⁵

É este “realismo dos documentos”, de que fala Adriano Aprà²⁶ para caracterizar o cinema televisivo de Rossellini, que conduz à inclusão deste filme no conjunto da enciclopédia histórica que compõe a última fase da sua obra. Como resposta ao “realismo dos factos” (aqui caricaturado com a oferta que Garibaldi faz dos gomos de laranja aos generais adversários, como antes tinha pedido sal aos seus soldados), a obra televisiva afasta-se do tempo contemporâneo, aproximando-se do tempo histórico e também do geográfico. Por um lado, tem o apego ao documento histórico como base de trabalho; e, por outro, a localização do acontecimento é determinante para o objectivo rosselliniano de unificação do seu trabalho, que atravessa épocas assim como continentes, regiões e povos.²⁷

Rossellini iniciou a sua actividade no cinema com a realização de três filmes que são conhecidos como a “trilogia fascista”: *La nave bianca*, *L'uomo della croce* e *Un pilota retorna*. A questão colocada de forma apologética é a do heroísmo e da abnegação. Havia já, portanto, uma prática repetida da construção do herói de uma forma épica,

²⁵ Cf. supra, p.340. Entrevista a Rossellini, com o título “Film vecchi e nuovi orizzonti”, conduzida por Adriano Aprà e Maurizio Ponzi (republicação do original saído em *Filmcritica*, nº 156-157, abril-maio 1965, com o título “Intervista con Roberto Rossellini”).

²⁶ APRÀ, Adriano – “Rossellini’s Historical Encyclopedia”, In FORGACS, David *et alli* – *Roberto Rossellini, magician of the real*. Londres. BFI Publishing, 2000, p.134

²⁷ Ibidem, pp.130-133

como exemplo para os demais de uma vida excepcional. Nesses filmes iniciais, patrocinados pelas estruturas governamentais do regime de Mussolini, o heroísmo constrói-se através dos bons exemplos de dedicação e sacrifício pessoal para além da força humana. Porém, esse heroísmo acaba por não funcionar como propaganda porque, no final dos três filmes, dá-se a reconciliação entre os opositores. Deste modo, o efeito mobilizador da propaganda anula-se e até é contra-producente.

Temos um novo exemplo revisto do tema da heroicidade em *Viva l'Italia!*. Porém, trata-se aqui de um herói nacional que continua a servir a causa da unidade italiana, ainda que, à semelhança do que descrevemos anteriormente no caso da “trilogia fascista”, a reconciliação entre os opositores seja o objectivo de novo. O que anteriormente, nesses três primeiros filmes, tem objectivos de propaganda e segue o caminho da exemplaridade propagandística com fins políticos, é agora retomado com fins educativos. Ainda que Rossellini não queira endeusar Garibaldi (quando se refere ao herói do oeste dos filmes americanos), concentra nele toda atenção do filme. À semelhança desses três filmes, também o herói não se imortaliza pelo sacrifício da morte, mas pelo retorno à condição de sujeito normal de uma vida normal.

L'età del ferro

Assim Rossellini traça o seu projecto enciclopédico: começar pela pré-história na Idade do Ferro, contando a história do ferro, sua descoberta, exploração e aplicação, desde o utensílio até à nave espacial.

A primeira série de episódios expressamente feitos para televisão por Roberto Rossellini, assim como a segunda, são dirigidas, efectivamente, pelo seu filho mais velho, Renzo Rossellini Jr, seu assistente de realização, sendo toda a concepção, desde a ideia, seu desenvolvimento, financiamento e produção, da responsabilidade de Roberto.²⁸ De resto, a equipa técnica (com excepção de Renzo Rossellini, irmão de Roberto e tio de Renzo Jr., autor de quase todas as músicas dos filmes de Roberto até então) é composta por outros familiares de Roberto (Marcella Mariani, irmã; Marcella de Marchis, ex-mulher e mãe de Renzo Jr.). Esta questão é determinante para o resultado final, visto que Rossellini podia ocupar-se de outros projectos.²⁹ No entanto, Rossellini adopta uma outra atitude que reforça ainda mais o lado didáctico da série: no início de cada episódio, rodeado de uma biblioteca, sentado a uma secretária cheia de livros, com um tom professoral, vai lendo textos escritos para cada episódio, assim garantindo a autoridade do discurso.³⁰

Esta série lança o caminho a percorrer: a construção de cada episódio assenta na mostra minuciosa de objectos, práticas, discursos, lugares e tempos. Isto é, cada

²⁸ APRÀ, Adriano – *In viaggio con Rossellini*. Ibidem, p. 82: "Affidando la regia de *L'età del ferro* e de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* al figlio Renzo, non opera tanto una delega di creatività quanto una renuncia a ogni tentazione di creatività, a ogni pretesa artistica."

²⁹ Vide QUINTANA, Ángel – *Roberto Rossellini*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Signo e Imagen/ Cineastas, 1995, p.237

³⁰ Vide BRUNETTE, Peter – *Roberto Rossellini*. 2ª ed. University of California Press, 1996, p.265

acção é isolada e não tem relação com a que a precede nem com a que lhe sucede. Não é narrada a acção antes de ela ser mostrada, por forma a que o espectador veja antes de perceber. Os intérpretes da história apresentam-se ou são apresentados desprovidos de qualquer psicologia e biografia, concentrando-se o filme apenas na acção que o personagem pratica.

Rossellini liberta-se da obrigação cinematográfica da existência e resolução do conflito e, portanto, da relação causa-efeito. O conflito é substituído pela experimentação, pela interrogação, pela persuasão. Os personagens e as situações escolhidos representam etapas da humanidade e já não personagens e situações imaginárias do cinema, como anteriormente. Esses personagens são do passado, já têm décadas e séculos de estudo que permitem ao cineasta apresentá-las como tal, no confronto com o conhecimento público desses personagens e sua biografia.

A partir da história do ferro, Rossellini quer, efectivamente, contar a história do homem. Essa história é geográfica, como já vimos no filme anteriormente estudado e veremos nos próximos. Isto é, para o cineasta, o lugar da história determina a própria sequência narrativa. Ao percorrer cerca de nove mil anos de história em toda esta série, o mais importante não é contar rapidamente toda a história, mas contar lentamente alguns momentos decisivos dessa história. O matriarcado e as suas leis e a passagem ao patriarcado são detalhada e demoradamente mostrados a fim de, rapidamente, acelerar para a cultura agrícola, a guerra, as viagens, as invenções, chegando ao Renascimento italiano.

Vários episódios remetem para outros filmes ou momentos da sua anterior obra ou será retomada e ampliada em obras futuras. Entre as primeiras, a sua anterior obra,

no primeiro episódio, vemos frades franciscanos experimentando a pólvora. Além do episódio franciscano em *Paisà* (o quinto, passado na Romagna), Rossellini dedica um filme especificamente a S. Francisco de Assis (*Francesco giullare di Dio*, 1950) e a ele voltará em *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (o quarto episódio, em parte, e no fim do sétimo episódio, num encontro com Cristóvão Colombo). Entre as segundas, a sua obra futura, o Renascimento italiano, e em particular Leon Battista Alberti, presente neste primeiro episódio, voltará em *L'età di Cosimo de' Medici* (1972) (no segundo e, sobretudo, no terceiro, que toma mesmo como título o seu nome). Noutra exemplo, o quarto episódio de *L'età del ferro*, totalmente dedicado a um operário metalúrgico e à sua epopeia, decorrida em Piombino, região da Toscana, poderia ser um episódio não filmado ou não incluído de *Paisà*,³¹ pelo facto de se passar numa região do norte de Itália e por ser um episódio de resistência à ocupação nazi.

Por outro, o ritual de vestir e despir peças de um guarda-roupa como acontece com uma armadura, no segundo episódio, voltará de forma caricatural no quinto episódio de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* e será determinante como ritual de encenação do poder na época barroca de Luís XIV em *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966) e também como método de *mise en scène* cinematográfica de Rossellini nesse filme. A apresentação de cada episódio será retomada na série seguinte (*La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*), de forma mais interventiva, no princípio e no fim de cada episódio e mesmo no meio, com isso Rossellini investivando o espectador a aprender a lição. Há mesmo um momento, no sétimo episódio de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, em que Rossellini surge no décor da acção a explicar melhor o que acabámos de ver (a imprensa de Gutenberg). No fim desse

³¹ Vide GUARNER, José Luis – op. cit, p.168

episódio, Rossellini repete esse momento de estranheza³² ao explicar a teoria de Cristóvão Colombo no *décor* e com o mapa que o actor tinha usado. De resto, em alguns episódios, o material de arquivo de imagens é composto por filmes de actualidades e por filmes de ficção, incluindo os do próprio Rossellini, para exemplificar alguns acontecimentos históricos como a queda de Cartago e a batalha de Austerlitz ou mesmo a II Grande Guerra. Isto é, o filme, de ficção ou não, serve como documento ilustrativo e mesmo como fonte histórica.

A concentração geográfica dos cinco episódios leva a série a percorrer a bacia hidrográfica do norte da Itália:

- Etrúria, antiga civilização dos Etruscos nos séculos VII e VI a. C., situada na actual Toscânia (onde esta série começa com a introdução do ferro e que já fora a paisagem do último episódio de *Paisà*);
- Florença, cidade etrusca já existente em II a. C., no delta do rio Pó, situada na actual Toscânia (que já tinha sido palco do quarto episódio de *Paisà* e será objecto dos três episódios da série *L'età di Cosimo de' Medici*);
- Piombino, situada na Toscânia, sede da indústria siderúrgica nacional italiana, destruída pelos alemães na II Grande Guerra (quarto episódio) e reconstruída no pós-guerra (quinto episódio).

O que se torna desde logo evidente é a decisão pedagógica de Rossellini de utilizar a televisão como veículo de aprendizagem, usando um método didáctico que passa pelo recurso ao documento filmado, ao documento escrito e ao seguir de perto a história das sociedades humanas tal qual as conhecemos hoje. Isto é, desdramatizando o

³² Vide QUINTANA, Ángel – op. cit, p.243. Este autor fala em “distanciação brechtiana”, citando Peter Brunette na obra acima indicada.

discurso, a série é visualmente narrada com recurso à reconstituição das situações atrás descritas, ao narrador, ao material de arquivo que funciona como registo verídico daquilo que é contemporâneo da máquina de filmar e, principal objectivo, ao ensino directo pela visão à distância, sentido literal da palavra televisão. O papel atribuído à imagem entra, portanto, no domínio do registo, no sentido notarial que o termo tem. Quer dizer, a imagem confirma e afirma que o acto apresentado pelo filme foi filmado e assim chega ao espectador através do meio televisivo. Nestas duas séries e nas que se seguem (*Actos dos apóstolos* e *L'età di Cosimo de' Medici*), é patente o que Rossellini erigiu como desígnio artístico da sua televisão: a abolição de qualquer traço artístico que remeta para a fabricação da imagem. Ora, o que suporta estes episódios destas séries é justamente o facto de Rossellini nunca remeter para terceiros a autoria do que apresenta e representa. Antes pelo contrário, Rossellini quer que fique bem claro que as escolhas que faz nos temas, nas figuras e nos factos são da sua autoria e que a sua autoria é que inscreve nas séries um ponto de vista, um perfil orientador para o seu desígnio de pedagogo.

Por outro lado, Rossellini tem como objectivo contar a história da humanidade através dos seus progressos, entendendo como tal o domínio do homem sobre a natureza para seu proveito e dos seus semelhantes, num momento de inteligência superior do Homem – o do saber fazer. Daí decorre a descrição da evolução da humanidade ao longo dos tempos, centrada na utilização e aperfeiçoamento do metal enquanto elemento tecnológico que substitui a força de trabalho do homem nas suas funções vitais e na sua busca de outros mundos. Estas tarefas surgem rodeadas de um halo científico em que Rossellini se apresenta e nos apresenta como divulgador das mais recentes descobertas científicas e antropológicas. De certo modo, a tendência para a laicização que já víamos em, por exemplo, *Europa '51*, com toda a corte de

receitas falhadas para combater a solidão de Deus (psicanálise, militância política), regressa ao universo rosselliniano através da explicação científica. Rossellini propõe, a nosso ver, que se dê lugar a uma explicação racional do mundo e da existência humana, dependente agora dos avanços civilizacionais.

La prise de pouvoir par Louis XIV

O filme começa de modo semelhante ao futuro *L'età di Cosimo de' Medici*, com a morte de alguém, neste caso o Cardeal Mazarin, o todo poderoso primeiro-ministro italiano da coroa francesa.

As semelhanças com o futuro retrato do poder, e do poder absoluto, que Rossellini fará em *L'età di Cosimo de' Medici* são do mesmo teor: o poder de um só homem suportado na inteligência dum tempo que muda, da nobreza para a da burguesia. Esse poder absoluto é representado de maneiras semelhantes: a ostentação, a eliminação progressiva dos aliados de ocasião, a conservação do poder através da distribuição de benesses.

A escolha de Luís XIV representa simultaneamente um estudo minucioso do golpe de estado e da sua técnica e também de como uma mudança de guarda-roupa ou o ritual de uma refeição pode, mais eficazmente que um discurso, destituir o poder do seu carácter simbólico: são apenas pessoas. O facto de Luís XIV pertencer à família dos Bourbon volta a colocar a questão já colocada anteriormente por Rossellini em *Viva l'Italia!*: os italianos foram ocupados pelos Bourbon e conseguiram expulsá-los, com isso fazendo o *Risorgimento* italiano. De algum modo, o retrato grotesco de Luís XIV que Rossellini faz corresponderia a um velho ressentimento contra o invasor. A minúcia dos actos do Rei Sol resume-se aos mais triviais, como dormir, comer, falar e exhibir o espalhafatoso guarda-roupa para humilhar a corte. A própria indefinição sobre o seu papel na construção do estado anterior à Revolução Francesa faz do filme um exercício sobre a *mise en scène* cinematográfica. Ora, tal procedimento permite a

Rossellini concentrar-se exclusivamente no dito, mais que no representado, transformando o exercício do poder numa pompa pueril.

Este filme foi concebido por Roberto Rossellini para ser exibido também em sala, além da televisão, e teve uma versão francesa e uma versão italiana, com o título *La presa del potere della parte di Luigi XIV*. Uma versão internacional em inglês foi também feita com o título *The taking of power by Louis XIV*. A centralidade do filme no contexto produtivo de Rossellini em plena televisão de autor de cariz didáctico foi determinante para a realização destas três versões. Tratava-se no contexto da produção audiovisual europeia de juntar duas entidades estatais de televisão (ORTF e RAI) em torno de um episódio da história da Europa particularmente sensível: a seguir à Fronda e suas tentativas de deposição do absolutismo; afirmação dos valores maçónicos da burguesia poderosa francesa que tem em Fouquet o seu posto avançado; a relação controversa do Estado e da Igreja. Por outro lado, Rossellini filma o político directamente, isto é, a biografia do rei e da corte, intrigas palacianas e aventuras amorosas, peripécias quotidianas da corte e sua inutilidade. Mas este político é filmado politicamente, isto é, é a questão política do Estado, a origem do poder e a sua manutenção. No fim do filme, Luís XIV lê uma citação de Chateaubriand que diz que nem o sol nem a morte podem ser olhados de frente. Com esta leitura, o Luís XIV de Rossellini encarna-se como o Rei Sol, aquele à volta de quem tudo gira. Fica demonstrado o axioma de Rossellini: a visão directa substitui a alusão. O facto de o rei não ser o Rei mas um actor na sua vez nada altera ao propósito rosselliniano, porque, como desenvolvemos até aqui e desenvolveremos posteriormente, é o dito que dá vida à existência.

Com este filme charneira, Rossellini alicerça com outro fôlego a série seguinte em torno do poder do patrono das artes e banqueiro Cosimo de' Medici. O poder

financeiro que suporta o poder político é logo tratado e retratado ainda durante o estertor de Mazarin, o primeiro-ministro da coroa francesa, quando este lhe oferece a fortuna pessoal. A recusa do futuro Rei Sol é como uma recusa de uma encenação do poder, bem patente na maquilhagem que mascara o cadáver de Mazarin. No momento seguinte, a seguir à morte de Mazarin e antes da tomada do poder, o rei manda confiscar todos os pertences de Fouquet, nomeia Colbert seu ministro, manda prender a Fronde e construir o palácio de Versalhes, para onde muda o centro do poder político. Portanto, não é a tomada do poder político de que fala o título que interessa a Rossellini, como antes não tinha sido a reconquista do poder político por Garibaldi que lhe tinha interessado, mas sim de que modo a sua representação cinematográfica pode, por meios que são artísticos, quer dizer, autorísticos, devolver ao espectador a totalidade de uma realidade. Esses meios são os da representação imagética que retoma a representação pictural do século XVII, o esplendor do barroco com os seus tons escuros e frios com que o filme começa e acaba, com isso marcando uma posição estética que é ética: o fechamento do poder sobre si mesmo simbolicamente figurados no retrato sem empatia deste monarca tão decisivo para a Europa.

Rossellini será de novo convidado para filmar um político, Alcide Gasperi, fundador do Partido da Democracia Cristã e primeiro-ministro italiano do pós-guerra, em *Anno Uno*. Esse retrato, como veremos desenvolvidamente nesta parte do trabalho, tem outra dimensão, sem o carácter épico de *Viva l'Italia!* e sem a análise quase cirúrgica de *A tomada do poder...* Nesse mesmo ano, em 1974, filmou um político directamente, numa longa entrevista com Salvador Allende, em *La forza e la ragione: Salvatore Allende*. O lado reportagem desta entrevista faz desaparecer o carácter político do acto político que é a filmagem e o filme, uma vez que a representação do

político está ausente dos processos artísticos: representação, encenação, desdobramento, o vestido sem costuras de que falava André Bazin.

Alguns anos mais tarde, João Mário Grilo, em *O processo do rei* (1989), retoma este filme na sua filiação de jogo de aparências mais do que pelo estudo da tomada do poder. O filme desenrola-se num ambiente de cores frias e escuras da corte portuguesa do período homólogo, tratando da usurpação do poder por parte de D. Pedro, infante de Portugal, ao seu legítimo dono, o seu irmão D. Afonso VI. O interesse do realizador foi pelo dispositivo cinematográfico de *A tomada do poder por Luís XIV*, com isso ficando patente ainda mais a lição de Rossellini.

Essa lição, retomada neste caso de forma operativa, inaugura toda uma nova concepção e uma nova prática na abordagem quer da questão política em cinema, quer da questão histórica em cinema, quer, sobretudo, da biografia como género cinematográfico e, ainda mais hoje com os canais de biografias que a televisão proporciona. Os casos mais salientes referem-se directamente à questão política ou àquilo que é político sem ser da política estritamente falando. Por exemplo, todo o trabalho realizado pelos cineastas Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet e Jean-Luc Godard/ Anne-Marie Miéville faz eco deste corte inaugurado por Rossellini. O que é do domínio da política, como a questão judaica em *Moisés e Aarão* (1975), do primeiro casal de cineastas, é representado através da ópera homónima do compositor judeu Arnold Schönberg, com música executada no lugar e no tempo da realização cinematográfica, num anfiteatro ao ar livre. A questão judaica-palestiniana é tratada pelo segundo casal no filme *Ici et ailleurs* (1975), através de imagens da Fattah, duma família burguesa que vê as imagens e do discurso do casal sobre a

impossibilidade de estar aqui e lá, o mesmo problema do filme anterior: o sedentarismo ou o nomadismo.

Nestes dois exemplos da sementeira rosselliniana, não temos a questão biográfica como tema de trabalho. Para a encontrar, tomando de novo os exemplos das obras destes cineastas, teremos que os procurar de novo disfarçados: *Von heute auf morgen* (1997), no primeiro caso e *Soft and hard* (1986), no segundo caso. Em ambos os casos, cada casal discute num lugar fechado as suas relações de poder, dentro da relação afectiva e dentro do processo criativo.

La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza

A nova série será *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, em doze episódios, a cores. Desde a série anterior que Roberto Rossellini se fazia rodear de vários colaboradores permanentes para toda a produção contínua, organizada em torno da sua produtora Orizzonte 2000, em co-produções repartidas por várias televisões estatais: italiana, francesa, espanhola, tunisina, alemã, conforme os assuntos e lugares tratados em cada filme ou série. Esta série descreve a luta do Homem pela sobrevivência, desde o *homo sapiens* ao astronauta.

Ressalta imediatamente desta série a ideia de um progresso no acercamento dos temas tratados. Na primeira série, ainda que houvesse, como nesta, uma vasta documentação, o autor transformava-a em reconstruções de actividades, um documentário da história dos homens através da imagem; nesta segunda série, já temos um Rossellini mestre-escola que abre e fecha cada episódio com a sua presença. O avanço temporal não retoma a série anterior; antes a desenvolve para além da história do ferro, procurando dar às actividades humanas uma consciência simultaneamente científica e sagrada. O tom didáctico, sobretudo visual, afasta simultaneamente toda a especulação ou interrogação sobre a origem daquele saber; neutraliza todo o jogo dos actores, simples pessoas sem psicologia nem biografia, meros figurantes de uma história que se conta visualmente. Há também algumas incursões em mundos anteriormente filmados por Rossellini: o episódio da tortura tem todas as semelhanças, até no pudor da figuração, com a cena idêntica em *Roma cidade aberta* (1945); o episódio com S. Benedito faz lembrar, pelo tom alegre e jocoso, o episódio com os franciscanos em *Paisà*; a cena do vestir do cruzado ou do chanceler Segurier em *Blaise Pascal* é, simultaneamente, semelhante à do despir do

tirano Nicolaio em *Francesco giullare di Dio* (1950) e de Luís XIV em *La prise de pouvoir par Louis XIV*. As figuras de sacerdotes e outras figuras religiosas não têm, pelo contrário, o mesmo halo de simpatia que tiveram nos filmes anteriores de Rossellini, nomeadamente o Don Pietro de *Roma cidade aberta*: será preciso esperar por *Atti degli apostoli* (1968), a série seguinte, para perceber donde vem a importância que o sacerdote católico tem na sociedade, importância que Rossellini vai relativizar até ao limite do meramente humano, sem santidade nem divindade.

Esta nova série é realizada logo a seguir à anterior e ao mesmo tempo que *Atti degli apostoli* (1968), outra série em cinco episódios.³³ No dizer de Ángel Quintana, "es quizás la obra que lleva más lejos los postulados de la utopia de Roberto Rossellini y la más puramente didáctica de todas las que realizo."³⁴ Com esta nova série, em doze episódios, a cores, com cerca de dez horas de duração, de novo realizada por Renzo Rossellini Jr. e agora com Mario Nascimbene na música, Rossellini deixa o pretexto do ferro e pega na luta do homem pela sua sobrevivência como eixo de desenvolvimento da história da humanidade que ele quer de novo contar. Porém, o princípio da mostraçãõ que já vem de *Viva l'Italia!*, como vimos, tem aqui outro desenvolvimento, no dizer de José Luis Guarner:

Al practicar sistemáticamente este principio, La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza continua el proceso de destrucción de la planificación tradicional que inició L'età del ferro y que se prolonga en las películas sucesivas de Rossellini, en las que el efecto de acercamiento o de alejamiento propio del Pancinor [lente zoom] no tiene otro objeto que el de clarificar al

³³ Vide BRUNETTE, Peter – op. cit., p.273

³⁴ Op. cit, p.251

*espectador el sentido de la escena, de cada información. En suma, la planificación no se rige por la estética, sino por la lógica.*³⁵

As civilizações berço da Europa são percorridas episódio a episódio: a Grécia, o Egipto, Roma e depois o Islão, a China e a América. Uma vez mais, o princípio organizador é geográfico e centrado na civilização europeia. Como na série anterior, também aqui Rossellini surge no início e no fim de cada episódio para ligar o discurso sobre as civilizações que, depois, as imagens vão mostrar: “Je suis ma méthode didactique, comme si, au lieu d’un film, je composais une œuvre pour l’école où je rassemblais des notes visuelles pour une histoire générale de l’humanité.”³⁶ Para ele, ciência e fé são concepções humanas por igual, que vão sendo distintas à medida que as sociedades evoluem no pensamento e no conhecimento. Os títulos de cada episódio são particularmente programáticos nesse sentido.

Esse programa é executado mostrando em pormenor todas as minúcias dos actos praticados, sejam eles executados pelos grandes nomes da história da ciência ou da igreja, ou por simples artífices ou operários. Só depois o narrador ou Rossellini explicam o que acabou de se ver. Deste modo, a imagem é primeiro ilustração, sendo depois outra vez ilustração documental de uma nova explicação. Este princípio didáctico, a que o cineasta chama “imagem essencial”, permite ver antes de imaginar e voltar a ver o já visto, fazendo corresponder uma ideia a uma imagem e vice-versa. Mostrando a actividade humana, a cultura e o desenvolvimento científico, Rossellini filma as etapas da história da humanidade anteriores à sua entrada na actividade

³⁵ Op. cit, p.188

³⁶ In Roberto Rossellini. *La télévision comme utopie. Textes choisis et présentés par Adriano Aprà*. Paris. Auditorium du Louvre/ Cahiers du Cinéma, 2001, p.149 (republicação de BARBATO, Andrea – “Come ai tempo di Caligola”, in *L’Espresso*, 4 de Agosto de 1968)

cinematográfica (em 1941, com *La nave bianca*), sempre marcada pela contemporaneidade do tempo histórico, mais que pela actualidade da sua produção cinematográfica. Era chegado o tempo de ser contemporâneo do tempo que o precedera e projectar-se no tempo de que a humanidade havia sido contemporânea. A duração desigual de cada episódio e a temática própria de cada um permitiam-lhe desenvolver para um filme autónomo, com duração de cinema, caso a oportunidade surgisse. De resto, em televisão, Rossellini não filmou a actualidade, a não ser por encomenda, de vocação documental (*Idea di un'isola*, 1967; *Centre Beaubourg*, 1977).

À semelhança de *L'età del ferro*, o cineasta utiliza material de arquivo de imagem, sobretudo nos três últimos episódios, correspondentes a um período da história em que já havia imagens em movimento (século XX). Desta forma, a apresentação de acções reconstituídas desaparece, a favor da filmagem de tipo industrial, sem encenação. O narrador é, agora, onnipresente e onnipotente, fazendo comentários ou fornecendo informações. Rossellini dispensa-se de filmar os episódios relevantes do século XX que ele já tinha filmado na sua actividade exclusivamente cinematográfica (a II grande guerra). Nessa etapa, da qual ele se redimiou das acusações de colaboracionismo,³⁷ tinha já anunciado esta, nomeadamente em *Europa '51* e *India*. Tratou-se, para ele, de ir fundo na descoberta e revelação do que era o mundo fora do cinema.

Os episódios 7º, 8º e 9º são particularmente intensos nas descobertas e invenções que apresentam. Desde a fundição do metal até ao telégrafo sem fios de Marconi, passando pela descoberta da América por Cristóvão Colombo, decorrem quatro séculos. Essa aceleração narrativa, que se transforma em condensação do tempo,

³⁷ Cf. ROSSELLINI, Roberto – *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*. Paris. Fayard, 1977

acompanha, deste modo, a aceleração das descobertas que são fruto do método experimental que se segue à progressiva laicização do mundo ocidental. Rossellini detém-se particularmente em Galileo Galilei, Cristóvão Colombo e François Rabelais, isto é, na descoberta do cosmos, da Terra e do corpo humano, respectivamente, e não se detém naqueles cientistas que irá estudar em particular nas obras monográficas futuras: *Blaise Pascal* (1971) e *Cartesius* (1973).

Atti degli apostoli

Esta nova série em cinco episódios, *Atti degli apostoli*, segue de perto o texto bíblico dedicado aos Apóstolos, *Actos dos Apóstolos*. Centrada na figura de Saulo de Tarso, depois conhecido por S. Paulo, o objectivo é seguir a difusão do cristianismo pela Ásia Menor e pela Europa. O enfoque dado a S. Paulo é tanto mais inesperado porquanto ele foi o único dos futuros evangelizadores que não conheceu Cristo e que foi encarregado pelo Sinédrio de perseguir os cristãos, antes de ter a visão que o converteu ao cristianismo. É esta "visão" que encontra o projecto rosselliniano.

Esta é, em toda a obra rosselliniana, a primeira abordagem directa e exaustiva do cristianismo, a que se seguirão *Agostino d'Ippona* (1972) e *Il messia* (1975). A temática religiosa desde sempre (pelo menos desde o seu terceiro filme, *L'uomo della croce*, 1943) interessou o realizador, não tanto no sentido de um tratamento religioso, místico, transcendental ou divino da questão, mas antes na tentativa de compreender a razão da importância que o cristianismo conquistou no mundo. As anteriores aproximações à questão que Rossellini ensaiara sempre valorizaram o carácter secular, através de uma visão laica, dos intérpretes da mensagem divina: os padres, os monges, os apóstolos, os leigos em geral. O milagre, a parábola, a profecia, o dogma, o cânone ou qualquer outro preceito religioso sempre estiveram ausentes das caracterizações destes personagens atrás citados, mesmo do próprio Cristo. Isto é, Rossellini quer ver nos santos e apóstolos da igreja o que neles permanece como humano e, portanto, cientificamente historiável e, logo, racionalizado. Só assim eles podem participar do conhecimento humano tal qual ele o entendia, não através da crença ou da propaganda, mas através da verificação científica da verdade dos factos.

Esta série inaugura uma nova opção comum aos filmes de temática religiosa seguintes já referidos: a total ausência de drama (entendido como conflito e sua resolução); a eliminação do tempo cronológico e do espaço geográfico (entendidos, respectivamente, como progressão narrativa mediada pelo andar do tempo histórico e como deslocação no espaço da acção); a concentração exclusiva no *décor* com muito subtis mudanças e, sobretudo, na oralidade dos personagens. Isto é, de uma só vez, Rossellini entende que a televisão é o meio por excelência do dito, do ouvido, do falado, a que a imagem acrescenta um ambiente receptivo ao sonoro. O espectador de televisão, particularmente propenso à dispersão doméstica, concentra a sua atenção no som. Então, a imagem tende para o apaziguamento dos conflitos psicológicos, próprios do cinema. Ao contrário, com as durações mais encurtadas de cada episódio, as séries de Rossellini são momentos de silêncio seguidos de explosões palavrosas.

Os filmes televisivos retomam da obra cinematográfica anterior – pelo menos aquela que vai do seu primeiro filme *La nave bianca* até *Francesco giullare di Dio* – a tão celebrada coralidade, isto é, a massa sonora vocal repartida por várias vozes. Com este procedimento, sistemático em Roberto Rossellini, existe uma espécie de fraternidade entre todos os personagens, mais favorecido nos filmes de televisão em que todos os heróis são masculinos.

O único milagre a que assistimos nesta série, o do coxo que Pedro cura, leva Pedro à prisão. Pelo contrário, a luz que Saulo de Tarso vê e que o torna cego e surdo é a revelação da vontade divina. Apesar de ambas serem produto não de Deus e dos seus poderes, mas de Rossellini e da sua máquina de filmar, nem por isso eles deixam de ser aproveitados na série como momentos de mudança no carácter dos personagens citados: Pedro arrepende-se de ter feito um milagre apenas para mostrar os seus

poderes e Saulo arrepende-se de perseguir os cristãos e torna-se Paulo, o evangelizador. Ora, os dois orgulhos chocam-se e nisto coloca Rossellini o seu contributo para a humanização do divino: a travessia pelo saber conduz o ser aos limites de si próprio.

A presença recorrente do religioso através das figuras religiosas – padres, freiras, monges, papas, Cristo, Joana d’Arc – é uma constante ao longo da obra rosseliniana, desde o seu primeiro filme. Tal deve-se ao facto de que as histórias que quer contar se situam num contexto que inclui essas figuras religiosas, mas também não é acidental a recorrência com que os personagens dos seus filmes invocam o nome de Deus ou solicitam a sua intervenção. Ao acompanhar de perto as figuras religiosas, como no caso desta série, assim como no filme sobre S. Francisco de Assis e no filme sobre Jesus Cristo de que nos ocuparemos adiante neste trabalho, Rossellini insiste em tratar estas figuras como seres gregários, sociais, despidos de toda a espiritualidade que é atributo destas figuras. No seu filme *India*, as várias castas religiosas em Bombaim são apresentadas pelo narrador através das diferenças que aparentam no porte visual da roupa ou adereços. Assim, deste modo, Rossellini destitui o religioso e a religiosidade do seu carácter transcendental para o situar no lugar mágico do quotidiano do trabalho.

Socrate

Socrate é o primeiro de quatro filmes dedicados a filósofos, seguido de *Blaise Pascal* (1971), *Agostino d'Ippona* (1972) e *Cartesius* (1973).

Socrate tende a ser considerado o filme-retrato de Rossellini: a sagesa do personagem que já foi amado e agora é odiado; a sua propensão para o dito e não para o escrito, visível em toda a obra rosselliniana de recusa do argumento escrito como base de trabalho; a crítica do seu tempo com o sacrifício do seu bem-estar e da sua família; a sede de saber e de sempre aprender com os jovens; o afastamento forçado da sua pátria; a falta de reconhecimento nacional da importância que a sua obra teve para a projecção exterior da Itália do pós-guerra, muito mais que todas as políticas e políticos, nisso comungando com Sócrates em relação ao que neste foi para Atenas e a filosofia.

Simultaneamente, é o mais luminoso de todos os filmes do período televisivo, aquele onde há mais alegria de viver, uma alegria pueril de uma filosofia espontânea, enquanto se caminha ou se compra comida. Este oásis na carreira rosselliniana é, porém, também o início da figuração da morte final do personagem, voltando a surgir em *Blaise Pascal*, e também o início da figuração do exílio dentro do seu próprio país.

É, porém, no método didáctico de Sócrates que podemos reconhecer o método de Rossellini: o diálogo com os circundantes (que é mais um monólogo com espectadores) faz as vezes de uma dramaturgia que se desenvolveria por infinitas tentativas de figurar o pensamento – como o figurar em cinema? Pelo contrário, Rossellini segue o método de Sócrates e coloca na boca dos personagens aquilo que os

outros disseram deles ou disseram que eles disseram. Será assim em todos os filmes subsequentes, transformando a fábula egípcia que Sócrates conta num método que é uma estética do dito, do factual.

Outro exemplo podemos retirar de *Socrate*: depois de uma vida longa dedicada ao bem público como militar, tribuno e pedagogo, Sócrates vê-se acusado por alguns dos seus discípulos. A acusação baseia-se no facto de ele atribuir à natureza e à consciência poderes que a lei atribui aos deuses atenienses e de corromper, com estes ensinamentos, a juventude. No discurso de defesa, Sócrates lembra aos seus acusadores e juízes que foram seus discípulos os que agora o acusam, como foram os que serviram a tirania de Esparta, e também Platão e Aristóteles. A própria república, pela qual lutou, resulta da sua pregação a favor do primado da verdade. Os que agora o condenam são livres de o fazer porque ele, Sócrates, lutou por essa possibilidade. Os juízes que o condenam, eleitos por sorteio, são os servidores da democracia ateniense, também ela servida pela escolha sorteada. A sua condenação à morte é simétrica da condenação à vida dos que ficam.

Ora, o discurso de Sócrates podia ter sido escrito por Rossellini, de tal maneira a situação de ambos se assemelha. Depois do processo de desfascização do cinema italiano, iniciado por Rossellini quando as bombas dos aliados caíam em Itália e as cidades estavam ocupadas pelos nazis, os filmes seguintes – sobretudo *Europa '51* e *Viagem a Itália (Viaggio in Italia)*, 1953 – passam a ser sistematicamente atacados pelos críticos marxistas (Guido Aristarco) e defendidos pelos críticos católicos (André Bazin). Ora, não sendo Rossellini católico ou marxista, vê-se atacado na sua pátria, aquela que ele reconstruiu no cinema, e defendido fora dela. Isto é, vê-se exilado na

sua própria terra, acusado de renegar o cânone neo-realista e de servir o governo democrata-cristão.

Com este filme, Rossellini inaugura um dispositivo novo no seu projecto de “cinema didáctico” ao enfrentar a questão complexa da exposição ou da apresentação do pensamento, pensamento filosófico neste caso, como o voltará a ser com os filmes seguintes em torno dos filósofos. A questão é de que o encadeamento do pensamento seja despoletado pelo próprio autor do pensamento ou se, por outro processo, seja o autor do filme que despoleta do pensamento do pensador. A urgência de contar a história biográfica é tanta que Rossellini a comprime em momentos acidentais para se concentrar na “espontaneidade” da reflexão filosófica. Esta surge ligada aos acontecimentos da vida do personagem, isto é, esta reflexão filosófica é orgânica e ligada à experiência vivida do personagem. Rossellini não descola o espiritual do corporal das figuras que representa, do mesmo modo que não desune a imagem do som. O pensamento é, portanto, a manifestação pela qual o verbal encontra o visual, em que a ideia encontra a imagem. O procedimento artístico utilizado por Rossellini passa por dotar Sócrates da palavra que expressa a ideia e de a capturar através da imagem, juntando-as numa unidade que o autor quer que tenha valor didáctico. Daí a sua utilização ainda hoje em contexto da sala de aula, como simplificação do processo pedagógico.

Blaise Pascal

O segundo filme sobre um filósofo é *Blaise Pascal*. Do século III a. C. passamos para o século XVII d. C. Pelo meio, Rossellini não se interessa por Platão, Aristóteles ou S. Tomás de Aquino, apenas para citar alguns filósofos proeminentes da história da filosofia, que viveram neste intervalo temporal.

Blaise Pascal é o personagem mais complexo de toda a tetralogia dos filósofos que Rossellini filmou. É notória a pouca simpatia que o autor tem por ele, traduzida na escolha do actor (o que já tinha acontecido com o actor para Luís XIV e se verá na escolha do actor para Descartes). Porém, o que interessa Rossellini em Pascal é esse conflito entre razão e religião, entre ciência e fé, entre a invenção de aparelhos úteis e a vaidade de se comparar a Deus.

Estes conflitos voltarão com *Cartesius*, mas aí com a redução à razão de todo o juízo e ao uso da dúvida como método experimental. Em Pascal (como fica patente na arrogância do seu apontamento com Descartes), as certezas esboroam-se, não por força da dúvida, mas por fraqueza de raciocínio. O vácuo é, simbolicamente, a sua descoberta que cria um parêntesis na natureza, inaceitável porque precisa da prova da sua existência. O método racional de Descartes inviabilizou a certeza de Pascal.

Rossellini parece mais próximo dos filósofos Sócrates e S. Agostinho, possivelmente porque são mediterrânicos como ele e porque o pensamento deles é "espontâneo", nascido da prática quotidiana e de situações coloquiais. Ao contrário, os filósofos franceses Descartes e Pascal privilegiam o pensamento que confirma a ciência experimental, a razão e a sensação. Rossellini, mais do que traçar as suas biografias,

pretende captar o momento do nascimento e desenvolvimento do seu pensamento, mostrar a evidência e afirmar a verdade. Cada um dos filmes, tentando mostrar as várias etapas do progresso científico e filosófico da humanidade, quer colocar em diálogo, um diálogo didáctico, aqueles personagens que nunca se encontraram (Sócrates e S. Agostinho) e que se encontraram (Descartes e Pascal), ainda que só no filme. A focalização de Rossellini no exercício da justiça (Sócrates e S. Agostinho) e na descoberta da verdade (Descartes e Pascal) demonstram, da sua parte, uma profissão de fé no Homem e nas suas capacidades. As suas lutas pela interrogação sobre o Homem como criação de Deus passam pela decifração da sua origem divina e da sua missão na Terra, também divina, mas condicionada pela escassez de recursos que Deus lhes destinou para se conhecerem a si próprios.

À semelhança de outros personagens dos seus filmes anteriores, como Luís XIV e Sócrates, também Pascal vive rodeado da sua família, resumida a uma irmã e um velho pai. O peso do ar, que Pascal consegue medir estabelecendo uma medida padrão, repercute-se na má circulação do sangue no seu corpo. Os achaques de que é vítima, à semelhança de seu pai, são essa manifestação do interior (os humores, os líquidos, os fluidos) que já tinham feito sofrer o velho cardeal Mazarin em *A tomada do poder...* Temos assim, através das manifestações corporais e orgânicas de Blaise Pascal, o pretexto para o desenvolvimento de uma biografia em que o seu pensamento pouco se manifesta. A Rossellini parece interessar mais o cientista, o inventor e o bom filho do que o pensador e o esteta. Os seus encontros com o padre Mersenne (que será mais importante como personagem no filme *Cartesius*) são decepcionantes, uma vez que o ascetismo de Pascal não faz dele o personagem que Sócrates representa no filme anterior: um comunicador. Para o carácter didáctico que Rossellini quer inculcar no seu projecto televisivo, este filme representa um momento de passagem para o filme

seguinte sobre Descartes, personagem muito contraditório. O momento, inventado por Rossellini, em que os dois filósofos se encontram sob o patrocínio do padre Mersenne lembra o momento em que o acusador de Sócrates se confronta em público com ele: até os argumentos de acusação foram fornecidos pelo acusado. Descartes retira-se da sala de conferência com a sensação de que o seu método pode produzir também o seu oposto.

Agostino d'Ippona

O filme situa-se no século V d. C. no seio do Império Romano de África, em torno do bispo da Igreja Católica Agostinho de Hipona, depois conhecido como S. Agostinho. Também começa com uma morte, a do bispo Valério, a quem sucede Agostinho.

Este filme pode ser visto, com *Socrate*, como um retrato de Rossellini. Tudo no filme remete para o presente da realização, anos 1970. Os princípios de justiça, verdade, auto-crítica, tolerância; a denúncia dos maus costumes entre os jovens, da corrupção que a sociedade instalou no homem; o fim do Império Romano, qual nova Sodoma e Gomorra, são o retrato da sociedade do século XX tal como Rossellini o coloca no século V.

Agostinho, recém-vestido bispo de Hipona, é chamado a julgar um caso de partilhas entre dois irmãos, um cristão e outro pagão. O pagão, deserddado pelo pai cristão, reclama a sua metade da herança, ao que o irmão cristão, detentor de toda a herança, se opõe. Decide Agostinho, invocando a lei salomónica, que a herança seja repartida em três partes iguais: uma para a Igreja e as duas outras para os dois irmãos. O irmão cristão protesta e recorre para os tribunais. Estes decidem que a herança seja repartida em duas partes iguais: uma para a igreja e outra para o irmão cristão, respeitando o testamento e as leis. O irmão cristão aceita, vendo a sua herança passar, sucessivamente, de tudo para um terço e depois para metade. O irmão pagão não protesta, mas Agostinho, tomando a sua parte da herança, resolve doar a parte da Igreja na herança ao irmão pagão. O tribunal nada tem a opor à decisão da Igreja. Pelo contrário, os conselheiros de Agostinho protestam pelo facto de Agostinho ter desapossado a Igreja deste inesperado património. A resposta é esclarecedora: ele não

segue as leis dos homens, mas a lei de Deus e esta manda que se seja caridoso. Ao premiar o pagão, Agostinho conquistou um novo cristão.

Esta ilustração mostra como Rossellini entende a justiça dos homens: pune os infiéis apenas por serem infiéis. Uma tal justiça é injusta com quem não é fiel e divide os homens nas suas convicções. O exemplo de Agostinho de Hipona é semelhante ao de Rossellini: tendo aquele pertencido à heresia maniqueia, é investido como bispo da Igreja, renegando e assumindo os erros do passado. Da mesma forma, Rossellini, acusado de ter pertencido ao círculo íntimo de Vittorio Mussolini – fundador da Cinecittà e produtor dos primeiros filmes de Rossellini (*La nave bianca*, *Un pilota ritorna*, *L'uomo della croce*) – quis encetar um percurso de recusa de todos os processos de alienação do ser humano, que ele entende que seja feita pela ideologia, pela educação, pela arte e pela política.

Esta concepção, que já enunciámos no início deste trabalho, é aqui muito trabalhada e constitui mesmo o centro de interesse do filme. Na obra televisiva de Rossellini, encontra aqui a sua expressão moral, isto é, o pensamento artístico foi sendo elaborado até à sua cristalização, à sua perfeita forma. A concepção utópica ou a utopia da ideia agostiniana, a Cidade de Deus, é a mais completa elaboração do ideal de felicidade e perfeição concebida até então. Muito antes de Proudhon, a utopia igualitária, o exercício da justiça, a felicidade terrena, o entendimento entre os homens, ocupou o espírito de S. Agostinho e atrai agora Rossellini. Na sua utopia televisiva, o conhecimento, o saber, a aprendizagem constituem a garantia de que o homem só pode ser livre, feliz e justo. Este optimismo rosselliniano manifesta-se em toda a obra televisiva através dos “bons exemplos” por si escolhidos, encontrando

também aqui o seio familiar ou afectivo dentro da própria Igreja, seus sacerdotes e leigos.

Já se torna um método em Rossellini o uso do “zoom” e do plano-sequência como escolha de *mise en scène*, assim como uma escala de planos que vai do plano geral ao plano de conjunto, até ao plano aproximado. O jogo dos actores é frontal, sobre um *décor* quase imutável, com recurso ao *travelling*, por vezes. Isto é, o método passa a ser o do plano-sequência e não o do campo/contracampo, mantendo a unidade visual de um só ponto de vista. Deste modo, o enquadramento privilegia o conjunto das figuras e destas com a paisagem ou os adereços, de maneira a não isolar as figuras. Essa abrangência do enquadramento também permite reenquadrar durante a filmagem, método de filmagem mais rápido e económico, mas também processo autoral de dirigir o olhar do espectador. Este método de escolha de foco de atenção durante a filmagem tinha sido afinado em *A tomada do poder...* e será sempre utilizado por Rossellini em todos os filmes da etapa didáctica. A recusa de planificar os seus filmes, ou seja, fixar antecipadamente as operações técnicas da filmagem, tem assim a sua justificação, uma vez que Rossellini guarda para o momento da filmagem as escolhas que já tinha feito na sua concepção de *mise en scène* e que só são reveladas no momento da filmagem.

L'età di Cosimo de' Medici

Esta série, a última de Rossellini, tem como tema central o exílio, já tratado na anterior série, *Atti degli apostoli*, com o exílio em Roma de S. Paulo; num filme anterior, *Viva l'Italia!*, com o exílio do unificador da Itália, Giuseppe Garibaldi; terá novos desenvolvimentos no futuro em *Cartesius*, com o exílio de Descartes; e em *Anno uno*, com o exílio do fundador da Itália do pós-guerra, Alcide de Gasperi.

O tema do exílio – neste quadro de revolução global da sociedade, do poder político e económico, na nova ordem europeia com a ascensão da burguesia mercantil e bancária, nas artes e ciências e, sobretudo, no retorno ao homem como medida de todas as coisas – vem sendo o combate de Rossellini desde *India*: o reencontro do homem com a natureza, a sua natureza, e a experiência de verdade que cada um traz para o mundo. Esta aliança entre a vontade de um indivíduo, de um governo, de uma classe e de uma concepção do mundo, só possível ao encontrar a sua unidade no Renascimento italiano, é fundadora e cauciona a perspectiva humanista que ele quer para si com o projecto didáctico da televisão. Com os projectos não realizados sobre a Revolução Francesa, a Revolução Industrial e a Revolução Americana, ficaria completo o complexo universal de progresso nos domínios científico-tecnológico, cultural e civilizacional.

Esta série é particularmente importante no conjunto de toda a edificação rosselliniana de uma televisão de autor. Ao centrar o nascimento do mundo das artes, das finanças, das técnicas, do poder político, do poder espiritual em Florença e Veneza, Rossellini traça um retrato em tudo semelhante ao que traçou do Rei Sol. Este retrato divide-se num díptico: primeiro trata de fazer o perfil dos Medici, em particular de Cosimo de'

Medici, para depois seguir Leon-Battista Alberti, Mancusi e Brunelleschi. No primeiro, a questão é directamente política e financeira, isto é, Rossellini vai directo sem rodeios à questão do poder, sua tomada e conservação. A mesma intempestividade implacável de Luís XIV vemos aqui em Cosimo, personagem decidido e que sabe o que quer, quem quer e quando quer. As suas alianças tácticas, que ora lhe dão vitórias ora derrotas, são mostradas como em *A tomada do poder...* São muitas as elipses temporais que ocorrem para fazer avançar a narrativa para os momentos decisivos no entender de Rossellini: como a centralidade do Renascimento no campo cultural e civilizacional foi desenhada no convívio com os artistas desta época. No segundo díptico, trata-se de apresentar a perspectiva do Quattrocento, as invenções técnicas e científicas e o proto-cinema: a *camera obscura*. Nesta parte da série, a mesma intempestividade percorre os artistas, sem vestígio de hesitação, como se o seu programa estético estivesse desenhado desde sempre, só faltando cumpri-lo. Essa certeza é a certeza do artista Roberto Rossellini, consciente como está de que a cultura e a civilização que enforma o seu projecto de cinema didáctico, a sua enciclopédia audiovisual nasceram ali e então.

A ilusão das três dimensões, a ilusão que a representação pictórica pode dar em duas dimensões uma terceira, constitui, a par com a ilusão do movimento, a matriz da arte cinematográfica. A ilusão ou síntese do movimento acrescentou à representação pictural e fotográfica uma ilusão de realidade visual e com a ilusão da terceira dimensão acrescentou a ilusão da realidade espacial. Com o surgimento do cinema realista, a ilusão de realidade espacial e visual trabalharam no sentido de tornar a ilusão da realidade na realidade em si. Ora, Rossellini ironiza com esta ilusão ou com este esquecimento da ilusão matricial ao mostrar o aparelho óptico que é usado na série para simular a perspectiva: um personagem é convidado a fazer a experiência da

visão em perspectiva e fica embevecido. De seguida, a câmara de Rossellini coloca-se no lugar anteriormente ocupado por esse personagem para dar ao espectador a mesma visão e, na verdade, não se vê qualquer perspectiva. A visão directa, a que voltaremos mais adiante neste trabalho, distingue-se, efectivamente, da alusão.

Se, como defendemos neste trabalho, o ideário de Rossellini foi o de ir eliminando todos os entraves a uma relação directa entre o conhecimento e a sua transmissão, a ilusão da realidade que a perspectiva dá tem de ser vencida pela realidade sem ilusão que a televisão dá. Na sua batalha pelo conhecimento, Rossellini esforça-se por fazer desaparecer qualquer obstáculo à transmissão do conhecimento, julgando que o trabalho artístico é esse obstáculo. Ora, pensar isso é um obstáculo ao seu objectivo, uma vez que, nesta metáfora do aparelho da perspectiva, efectivamente o personagem viu a perspectiva e o espectador não viu porque Rossellini não a mostrou. Esta separação entre o ver e o mostrar constitui a própria essência da arte cinematográfica.

Cartesius

O último filme da tetralogia dos filósofos é *Cartesius* (nome latino de Descartes). No anterior filme *Blaise Pascal*, Rossellini já tinha mostrado a influência que os jesuitas, através do padre Mersenne, tinham exercido na formação de Pascal. Neste filme, Descartes volta, assim como o padre Mersenne, ambos mais novos, mas não inclui o falso encontro com Pascal. Ambos os filósofos são acusados de excesso de orgulho e cepticismo e ambos acabam a duvidar das suas conclusões e a fazerem um retiro para o interior de si próprios, ao seu pensamento e ao abandono das provas irrefutáveis que a natureza lhes teria concedido.

Este carácter experimental, que se manifesta através da negação da sensação e do primado da razão, conduz o homem cientista e filósofo ao encontro com Deus, depois de ter posto em causa a origem divina do mundo. Ambos são mostrados como detentores de um pensamento em permanente ebulição: Pascal dentro das convenções familiares e religiosas; Descartes sempre desprezado da família e do sentir religioso.

Descartes e Pascal, respectivamente em *Cartesius* e *Blaise Pascal*, representam o momento da busca da verdade e da sua confrontação com o erro, a dúvida e a fé. Em *Blaise Pascal*, há um encontro entre o jovem Pascal e o velho Descartes em que aquele, do alto da sua presunção juvenil, enfrenta Descartes e os sábios, tendo com ele a atitude que o jovem Descartes tinha tido com os sábios e os teólogos, no filme *Cartesius*. Descartes responde sem responder, vendo na atitude de Pascal – a refutação do ser pensante pelo ser sensível – a ruína da obra da sua vida. Ora,

Rossellini tem por estes personagens um grande desprezo como pessoas,³⁸ acompanhado de uma admiração sincera pelo seu pensamento, fundador da ciência moderna positiva e experimental. Rossellini aproveita dos quatro filósofos algumas lições que servem os seus propósitos didáticos: que a virtude é o único caminho para a justiça; que o bem participa da consciência; que a dúvida é o melhor método para chegar ao conhecimento; e que a evidência é o critério da verdade.

A diversidade dos conhecimentos que Descartes procura e obtém é, em si, um programa de educação para Rossellini. Começa por se interessar pela teoria heliocêntrica de Copérnico, pela sua refutação por parte de Kepler e depois por Galileu; daí parte para o estudo das matemáticas, das leis da física, da astronomia, da arte militar, fixando-se, enfim, na construção de um sistema dubitativo do raciocínio. O percurso do personagem e do seu pensamento são traços da construção de um saber com características lógicas, cumulativas e positivas. Podiam ser estas também as características da enciclopédia audiovisual de Rossellini, em que o percurso segue esta linha. A opinião que o homem Rossellini tem pelo homem Descartes é demonstrativa da distinção entre o homem e a obra, separando o autor da obra e a pessoa do seu pensamento. Esta operação de diferenciação obra-artista e pessoa-autor é muito marcada no discurso teórico de Rossellini e tem, no final deste filme, o seu apogeu quando Descartes pergunta: “Tenho a certeza de que sou uma realidade que pensa. Mas, donde me vem esta certeza?” Esta separação entre ser e pensar opera a favor da intenção rosselliniana de tornar universal a sua enciclopédia, através da

³⁸ "A minha escolha não foi feita para me identificar com o assunto, ou para ter sucesso, ou para construir um personagem edificante. Estou-me nas tintas para os personagens edificantes. Acabo de terminar *Descartes*. Se há um personagem repugnante, é Descartes, porque era um covarde, um preguiçoso, um amargurado horrível. Só que também sabia pensar", in *Cinéfilo*, nº 10, 6 dezembro 1973, p.35

multiplicação de lugares, tempos e personagens dessa compilação que, por esse facto também, poderá multiplicar os lugares e os tempos da sua recepção.

Anno uno

Em 1974, comemorava-se a passagem do 30º aniversário da libertação da Itália pelas forças aliadas. Roberto Rossellini realiza um filme, *Anno uno*, sobre Alcide de Gasperi, figura tutelar da Democracia Cristã que se mantém no poder durante dez anos e que, como outros personagens desta etapa do trabalho artístico de Rossellini, parte para o exílio voluntário.

Rossellini intitula este filme “Ano Um” (*Anno uno*), como antes tinha intitulado “Ano Zero” (*Germania anno zero*, 1947). O princípio é o mesmo, ainda que o fim seja diferente. A Alemanha do filme citado era um país que ainda não se tinha refeito da guerra, da destruição, do nazismo e cujo futuro era negro na perspectiva de Rossellini. Pelo contrário, a Itália deste filme começa no um. A crença de Rossellini, trinta anos depois como em 1944, é a de que Roma é uma cidade aberta (*Roma città aperta*) e que a libertação (*Paisà*) é o ano um: fim do fascismo, fim do nazismo, fim da monarquia, início da democracia cristã.

Para Rossellini, este filme está para a Itália como os seus filmes seguintes a *Germania anno zero* – *Europa '51* e *O medo (La paura)* – estão para a Alemanha: filmar uma nação após a devastação da guerra. Rossellini só voltara a tratar a realidade italiana contemporânea dos grandes centros em 1962, com *Anima nera*, um retrato muito negro das relações humanas. Pelo meio, tinha filmado as comunidades da província em *L'amore*, *La macchina ammazzacattivi* e *Stromboli*.

Este regresso aos tempos do fascismo, da ocupação alemã e da resistência faz-se justamente para filmar o pós-guerra, período da realidade italiana que não filmou na

altura. A figura de Alcide de Gasperi é tratada como se se tratasse de um novo Garibaldi, tal como Rossellini o tinha filmado em *Viva l'Italia!*: alguém cujo objectivo é a manutenção da coesão nacional italiana, contra todas as possíveis fragmentações ideológicas, geoestratégicas ou de grupo.

Numa carta aberta, escrita após a saída do filme em sala, Rossellini volta a insistir no seu método didáctico:

*Comment peut-on se libérer de la névrose pour parvenir à la raison? Encore et toujours par le savoir, en accumulant les informations. Dans Anno uno, il est clairement dit que la reconstruction a commencé grâce à la collaboration de tous les partis politiques.*³⁹

Esse método é agora mais e mais necessário como escudo contra as acusações de partidarismo,⁴⁰ ao filmar um assunto directamente político da actualidade italiana. Vinte anos após a morte de Alcide de Gasperi, fundador e dirigente do Partido da Democracia Cristã do pós-guerra até à sua retirada para o exílio voluntário e súbita morte, a televisão estatal italiana encomenda este filme a Rossellini. Uma vez mais Rossellini é chamado a tratar de um personagem fundador e controverso da Itália contemporânea, após o seu Giuseppe Garibaldi de *Viva l'Italia!*. O ano um de que fala o título é o do início da democracia, do ressurgimento da Itália destruída do pós-guerra, tal como *Viva l'Italia!* esteve para se chamar *Paisà 1860*, tal como o filme sobre Berlim se chamou *Alemanha ano zero*, assim como houve uma *India '58* e uma *Europa '51*. Esta necessidade de datar os filmes logo no título traz consigo uma vontade de ser historiador que emerge do seu compromisso com o seu tempo e o seu

³⁹ In Roberto Rossellini. *La télévision comme utopie. Textes choisis et présentés par Adriano Aprà*. Ibidem, p.185 (republicação de “Rossellini e *Anno uno*”, in *Paese Sera*, 27 de Novembro de 1974)

⁴⁰ Ver RONDOLINO, Gianni – Roberto Rossellini. Turim. UTET, 1989, pp.328-333

espaço. Retoma, portanto, a intenção que vimos anteriormente no filme sobre Descartes.

Tal como *Viva l'Italia!* e todos os filmes posteriores do período televisivo, a narrativa assenta no falado: o que ficamos a saber é através daquilo que os personagens do filme dizem, muito mais que pelos factos que são quase inexistentes. O pensamento de De Gasperi é dito em voz alta pelo próprio, filtrado pelos seus amigos e opositores e comentado pelos grupos de tertúlia dos cafés. A reconstrução dos episódios mais relevantes dos dez anos de consulado de De Gasperi como presidente do conselho de ministros obedece ao princípio económico e lógico de que os actores da política são reconhecíveis pelos grandes gestos: é assim que, à semelhança de outros personagens filmados por Rossellini, o encontro consigo próprio se faz na comunhão com os outros. De Gasperi produz um pensamento ao mesmo tempo que é actor do acontecimento, como se a actividade directamente política fosse um permanente encontro com a história e o seu juízo.⁴¹

O filme surge como uma revisão que Roberto Rossellini faz do período da resistência e do imediato pós-guerra, sem todo o pessimismo que inunda os seus outros filmes feitos no calor dos acontecimentos: *Roma cidade aberta*, *Paisà*, *Alemanha ano zero*. Também é uma revisão da reconstituição dos acontecimentos que já tinha feito em *Era notte a Roma* e *Il generale della Rovere* e no “sketch” *Napoli '43*.

⁴¹ Cf. Rossellini in *Roberto Rossellini. La television comme utopie. Textes choisis et présentés par Adriano Aprà*. Ibidem, p.466 (republicação de “Rossellini difende *Anno Uno* ma dimentica che l'illuminismo è falito e che Rusconi è fascista”, in *Quotidiano dei Lavoratori*, 5-6 de Janeiro de 1975): “L'arma usata per prima è stata la parola, l'eloquenza. Pensare ed agire in termini propagandistici significa dimostrare disprezzo verso il genere umano, ma dimostra anche uno stato di primitività.”

Este regresso aos lugares e acontecimentos históricos permite uma revisão histórica à luz do novo método didáctico. De Gasperi assemelha-se a Descartes na sua clausura, na sua tentativa de conciliação entre opostos, na sua relação com a família e com os amigos. Ao mesmo tempo, é o seu oposto porque é crente na fé religiosa e incentiva a sua filha a seguir vida religiosa. Sendo mais um homem de acção do que de pensamento, serve o ideário de Rossellini no compromisso com o seu mundo, numa perspectiva humanista.

Il messia

Este filme foi igualmente exibido em sala de cinema. As mudanças na presidência da RAI, televisão estatal italiana, dificultaram a prossecução do trabalho de Rossellini na televisão, obrigando-o a uma montagem financeira com vários produtores. O projecto seguinte seria a realização de um filme sobre o jovem Marx, que já não se concretizou.

À partida, havia uma interrogação – que Cristo iria Rossellini criar? O mais importante para o autor é mostrar a origem religiosa do cristianismo, isto é, o que leva este homem a ficar só, a condenar-se e a realizar a sua missão na Terra? Ao mesmo tempo, voltamos a ver o dispositivo narrativo anteriormente referido: a abolição do tempo diegético através da abolição do tempo cronológico (Maria tem sempre a mesma figura num lapso de tempo que será de 33 anos, isto é, do nascimento à morte do seu filho); a concentração do espaço, reduzidos ao deserto e a Jerusalém (sempre de dia); a urgência da acção (a pressa que Jesus tem em se tornar a encarnação de Deus). De igual modo, ainda que a acção seja no passado, a narrativa é no presente, ou seja, no presente do passado. No sistema rosselliniano, o uso do *flashback* ou do *flashforward* perturbaria a relação directa que Rossellini quer com o espectador e denunciaria o trabalho da ficção que ele quer apagar.

Por outro lado, o filme acentua repetidas vezes, através do personagem de Cristo, a querela das interpretações que a Igreja Hebraica fazia das Escrituras Sagradas: o filme, Rossellini, portanto, atribui aos judeus a condenação de Cristo, e não aos romanos, com sempre fez e continua a fazer Hollywood. Mais uma vez, Rossellini valoriza um personagem que não escreve em detrimento daquele que escreve,

valorizando o dito contra o escrito ou, citando de novo Aprà, um cinema do dito contra um cinema do escrito.⁴²

Este filho que se condena a si próprio retoma anteriores figuras filiais, através da morte do pai (*Alemanha ano zero*, *Blaise Pascal*, *Cartesius*), da sua morte (*Europa '51*) da morte do pai e da sua morte (*Alemanha ano zero*) e cria uma ausência referencial que aqui, em *Il messia*, se resolve através das figuras de substituição do pai José (sempre ausente) e da mãe Maria (sempre presente), sabendo Jesus Cristo, e sempre reafirmando ao longo do filme, que a sua presença na Terra é uma passagem obrigatória.

⁴² APRÀ, Adriano – op. cit.

III parte

A nova arte da televisão

O cinema era como a terra. Depois veio a televisão, que foi como a invenção do arado.

Jean-Luc Godard (1988)

Roberto Rossellini abre o capítulo dedicado à educação integral, na sua obra teórica fundamental, com a seguinte afirmação:

Tous les hommes politiques, tous les moralistes, tous les idéalistes qui se proposent sincèrement d'opérer des changements sociaux doivent se préoccuper d'une chose essentielle: concevoir et promouvoir de nouvelles formes d'instruction, d'éducation et de culture. ⁴³

Para que não houvesse dúvidas, tinha publicado, num artigo,⁴⁴ a seguinte declaração:

A scanso di equivoci voglio chiarire il mio concetto di "educazione": non propaganda, persuasione, ma bensì constatazione, indagine, approfondimento, conoscenza, verità.

Numa só afirmação, coloca os homens políticos, os moralistas e os idealistas na condição de responsáveis pela concepção e promoção da instrução, da educação e da cultura. Deste conjunto de agentes responsáveis por pensar e aplicar a educação e a cultura, Rossellini exclui os artistas, portanto, os cineastas. Desde que tinha visitado a Índia em 1958, conhecido outra cultura não-europeia, tinha provocado nele uma vontade de transformar a sociedade do seu tempo, transformando o meio e o estatuto que este lhe dava. Não mais o meio e o estatuto, antes a pedagogia como fim último do homem preocupado com a educação permanente do indivíduo. Mais que o todo social das sociedades ocidentais, Rossellini pretende abarcar todo o conhecimento universal,

⁴³ ROSSELLINI, Roberto – *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, p.71

⁴⁴ ROSSELLINI, Roberto – "Un cinema 'educativo' contro l'oppressione", republicado in TRASATTI, Sergio – *Rossellini e la televisione*, p.74

desde a fundação da civilização aos dias de hoje. Nesta didáctica das sociedades vê Rossellini o trajecto que o homem instruído deve seguir para fugir da propaganda.

Para tal, começa por abandonar o cinema enquanto meio e fim e começa a trabalhar para a televisão, enquanto meio cujo fim é a educação permanente e integral do indivíduo. Funda com o seu filho Renzo Rossellini Jr. a produtora Orizzonte 2000, com financiamento de televisões e de fundações. Abandona as grandes produtoras de cinema e inicia uma nova prática de artista, no campo diferente daquele que o tinha consagrado no meio cinematográfico. Os seus objectivos são claros:

Pour y parvenir, pour notre salut et celui de notre monde, sachons enfin promouvoir une éducation intégrale, une éducation qui permette d'éliminer toutes les idées fausses, tous les préjugés, tout ce qui nous éloigne du vrai, et de balayer la masse de suggestions malsaines, d'égoïsmes, de vanités, de rivalités et de jalousies qui nous assaille.

(...)

L'histoire nous apprend que traditionnellement, les modes d'éducation qui se sont institutionnalisés progressivement, à quelques variantes près, ont eu comme fin principale de nous intégrer et de nous adapter aux structures sociales que nous avons forgées nous-mêmes, au détriment de nombreux aspects de notre nature essentielle.⁴⁵

Roberto Rossellini tinha ficado bastante entusiasmado com a leitura dos ensinamentos do pedagogo checo Jan Comenius na sua *Pansophiae Prodromus*, em que este apontava como ideia central a de que a natureza formadora, reflectindo-se no espírito humano graças ao paralelismo do homem e da natureza, pela sua ordem mesma arrasta o processo educativo. Os métodos de Comenius apontavam para a ideia pansófica, a de que a educação integral só é possível ensinando tudo a todos de

⁴⁵ ROSSELLINI, Roberto – op. cit., pp.72-74

todos os pontos de vista; combatendo o ensino formal (que ensina a fazer o discurso antes de ensinar os conhecimentos que precedem o discurso), deve a didáctica proceder por etapas, examiná-las (autópsia) e, finalmente, agir por si próprio (auto-praxia).⁴⁶

As concepções de Comenius, filósofo, teólogo e pedagogo, exilado em vários países europeus como a Alemanha e a Holanda, em fuga das perseguições da sua Morávia natal, apontavam para a formação integral do indivíduo, num método semelhante ao de Descartes e de Bacon, através do uso das faculdades da razão. No seu entender, a superstição e o obscurantismo tinham lançado a humanidade nas trevas e só uma educação integral através do uso do conhecimento científico, do método da visão directa, da dúvida sobre todo o saber que não surge pela ciência, só assim o homem podia formar-se integralmente. A sua pedagogia transforma-se numa didáctica, “a arte da arte de ensinar”, no seu dizer.

Ora, para Rossellini estas concepções vinham ao encontro do seu projecto, também ele enciclopédico e também ele utópico, isto é, sem fim à vista. Precedendo os enciclopedistas franceses, Comenius via na democratização do ensino a partir da infância, de todas as classes e na internacionalização da educação a realização da sua panscolia, e na pansofia, ideia de que há uma harmonia fundamental no acto divino de criação que se traduz numa origem e finalidade comum de todos os seres. Para além disso, ele faz a defesa do teatro como método de ensino. Tão importante como o enciclopedismo, vemos em Comenius o arauto da didáctica, como resposta e receita

⁴⁶ PIAGET, Jean – *L'éducation selon Comenius*. In http://www.agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/ComeniusLeducation_selon_Comenius_par_Jean_Piaget

para regenerar a sociedade e os homens após uma situação de obscurantismo e de guerra: a guerra dos Trinta Anos, no seu caso.

Nesta altura, Rossellini começa a frequentar a Rice University de Houston nos Estados Unidos da América, onde troca informações com os cientistas e em que sucede nova revelação: os cientistas americanos tinham feito estudos e chegado à conclusão segundo a qual o homem apenas faz uso de metade do seu cérebro, sendo essa metade comum aos animais; ora, para se elevar acima dos demais seres vivos, o homem precisa de usar também a outra metade do cérebro, o que a civilização, no seu entender, nunca estimulou.

Marshall McLuhan tinha já caracterizado os hemisférios cerebrais:

Hemisfério esquerdo – sensibilidade ao visual – este hemisfério adquiriu pouco a pouco predominância devido à civilização grega, Parménides, o império greco-romano... a escrita de tipo siro-fenício. Desenvolvimento linear, lógica e pensamento racional. Disposição ordenada das sequências. Operações de análise e de sintaxe. Abstracção: o espaço real não existe. Especifica-se e fragmenta-se em unidades cada vez mais pequenas. Ciência e técnicas modernas. Nenhum espírito de analogia. Sensibilidade à causa eficiente. Hemisfério direito – sensibilidade ao acústico – este hemisfério, pela primeira vez em 2400 anos, tende a retomar uma predominância graças à electrónica que se desenvolve como uma cerca envolvendo a superfície visual. O espaço existe porque se pode ouvir a partir de todas as direcções ao mesmo tempo (o omni-direccional é possível à vista) daí que seja “holístico”, ecológico e primitivo. Desenvolvimento dos esquemas musicais e artísticos. Sensibilidade à causa formal. ⁴⁷

⁴⁷ In BABIN, Pierre e McLUHAN, Marshall – *Era electrónica: um novo homem, um cristão diferente*. Lisboa. Multinova, 1978, p.62

Essa outra metade do cérebro, mantida em preguiça, é a que o homem pode utilizar para se elevar pelo conhecimento, através de uma educação enciclopédica que forme o indivíduo para a vida, aquilo a que Rossellini chama o "trabalho do homem". Os pilares desta enciclopédia audiovisual começam, cronologicamente, por assentar em Sócrates, o mais antigo personagem desta galeria de retratos: o primeiro filósofo a centrar o pensamento no indivíduo e já não no universo, princípio de uma metafísica fundadora. Em seguida, o surgimento de Jesus Cristo e da sua fé através dos apóstolos marca a grande mudança no pensamento da Europa. Depois continua em S. Agostinho, o primeiro bispo da Igreja Romana a lutar por uma religião dos pobres e dos pagãos. Segue-se os Medicis, patronos das artes e fundadores da cultura humanista. Continua com Descartes e Pascal, filósofos das ciências e do universo. Com Luís XIV, temos o surgimento do estado moderno e com Alcide de Gasperi a nova Itália do pós-guerra. As duas séries autónomas (*L'età del ferro* e *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*) tratam do homem e da sua condição económica e geográfica, dos avanços tecnológicos e técnicos.

Roberto Rossellini esclarece o seu ponto de vista sobre o que entende ser o seu cinema didáctico e quais as escolhas a que procederá:

*J'ai choisi de représenter ces périodes historiques et ces personnages non parce qu'ils m'ont séduit ou passionné, mais parce que, selon ma manière de voir, ils représentent des articulations fondamentales, dans la façon qu'a l'homme de penser, dans sa façon de sentir ou de craindre, dans sa façon de prendre conscience ou, au contraire, de fuir toute prise de conscience.*⁴⁸

⁴⁸ ROSSELLINI, Roberto – op. cit., p.110

Vemos, portanto, que Rossellini, usando o método da visão directa que tinha aprendido com Comenius, interessa-se por mostrar em vez de demonstrar. O seu anterior cinema, alusivo como todo o cinema da demonstração que ele já diagnosticara na sua carreira no cinema, tem agora um carácter didáctico não dramático e não mimético. Os personagens que vai filmando são despidos de toda a psicologia (atributo do cinema dramático), de toda a biografia (atributo da narrativa verbal) e de toda a cronologia (atributo da história factual). Ao contrário, os personagens procuram restituir ao tempo de hoje a presença dos hábitos, costumes, falas e técnicas que importam no processo de construção do quadro temporal. A verdade dos seus filmes deriva, pois, não do reconhecimento pelo espectador dos indícios de verdade que lá estão para serem reconhecidos (o que o cinema alusivo pratica como códigos), mas do propositado carácter anti-dramático da narrativa, que acentua o lado visual e objectual da cena. As acções e os personagens delas não têm um princípio, um meio e um fim: é mais comum terem apenas um meio, desdramatizando e descronologizando a construção narrativa.

O recurso habitual a um narrador reforça o lado informativo e didáctico, havendo normalmente vários narradores intra-diegéticos sem essa função, mas com esse estatuto, que, através dos diálogos, vão informando os espectadores do núcleo da acção. O exemplo inicial de *La prise de pouvoir par Louis XIV*, em que todos os personagens falam sozinhos como se falassem uns com os outros, revela o dispositivo didáctico, já que o filme se apresenta como uma lição de história com os personagens vestidos a rigor para uma representação na sala de aula que é a televisão.

Peter Brunette chama a atenção para o cruzamento desse dispositivo não dramático de Rossellini com o do teatro didático de Bertolt Brecht.⁴⁹

The relation between Brecht and Rossellini is complicated. For one thing, their attitudes concerning the place of emotion in representation are equally contradictory, for while both wanted to appeal to the spectator intellectually rather than emotionally, they also felt, like Eisenstein, that intellectual curiosity and the life of the mind could be emotionally fulfilling in their own right. The most important difference between them, however, is that, while Brecht was continually at pains to point out the constructed, made nature of the spectacle through the famous Verfremdungseffekt [distanciamento], the unremitting destruction of illusionism, Rossellini's entire conscious aesthetic was built upon the necessity of illusionism. (...) Rossellini realized that it was impossible to portray reality directly, without mediation, and various experiments reveal that realization in subtle ways.

(...)

One other important difference is the essentializing nature of Rossellini's films: (...) all of Rossellini's vaunted placing of human beings in a specific time and place leads nevertheless and inevitably to the discovery of a timeless human nature.

Com efeito, a tomada de consciência de Brecht em relação à necessidade de um teatro didático tinha começado como consciência de alteração da relação do espectador com o personagem e do personagem com o actor. Ao colocar o personagem como delegado do espectador, o teatro dramático burguês e o cinema realista clássico tinham investido na relação afectiva entre os dois, apostando na não separação entre actor e personagem. A não existência da quarta parede no teatro e a convenção cinematográfica do não olhar para a câmara tinham reforçado o carácter mimético.

⁴⁹ BRUNETTE, Peter – *Roberto Rossellini*, p.394

Com o conhecimento do trabalho do teatro chinês por parte de Brecht, assim como o conhecimento que Rossellini faz na Índia da relação entre natureza e homem, estão abertas as portas para uma consciencialização do acto em si da representação. Deste modo, Brecht vai defender a consciência do actor como actor e não como delegado do espectador, consciente de que o seu trabalho é de citação daquele que representa; a tomada de consciência de que o teatro se dirige ao espectador, sendo este alguém que vê no actor o exemplo a seguir, de que o teatro encena situações que servem de ensinamento, transformando o personagem num herói épico. “Esta aparente frieza de sentimentos é consequência da já referida distanciação do actor em relação à personagem que apresenta. Evita, assim, que as sensações das personagens se tornem sensações dos espectadores.”⁵⁰ Porém, Brecht assevera que “a técnica que causa o efeito de distanciação é diametralmente oposta à que visa a criação de empatia. A técnica de distanciação impede o actor de produzir o efeito de empatia” para, logo a seguir, ressaltar que “no entanto, o actor (...) não necessita de renunciar completamente ao recurso da empatia.”⁵¹ Esta preocupação, comum a Brecht e Rossellini, visa restituir ao espectador o controle sobre as suas emoções estéticas, com isso visando torná-lo atento aos exemplos épicos que lhe são apresentados. Brecht afirma mesmo que o actor não é o rei Lear ou o soldado Chveik, mas que no-los apresenta. Os actores surgem como encarnações vivas de ideias, de ideais e de ideologias, isto é, concepções do mundo e da sociedade, e não como seres capazes de se transformarem por dentro em outros seres. Este trabalho sobre o actor leva, na prática, ao anonimato e, portanto, ao pendor ilustrativo que os personagens têm, tanto em Brecht como em Rossellini, nas respectivas etapas didácticas.

⁵⁰ BRECHT, Bertolt – *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa. Portugália Editora, Coleção Problemas, 1961, p.94

⁵¹ idem, p.130

No texto “Efeitos de Distanciamento na Arte Dramática Chinesa”⁵², Brecht sublinha a importância das artes cênicas asiáticas e das artes cênicas populares na elaboração do conceito de Teatro Épico e do efeito de distanciamento: “o modo como fala o e circo e o modo como estão pintados, os *panoramas* acusam a utilização do acto de distanciamento. (...) Também a velha arte dramática chinesa conhece o efeito de distanciamento.” Brecht foi, portanto, buscar efeitos teatrais a outros tempos e a outros lugares e mesmo à influência de alguns dos seus contemporâneos. Por outro lado, Brecht defende que a experiência de distanciamento é uma experiência natural; desta distanciamento depende todo o processo de conhecimento; ela é inerente à arte, à ciência, está presente na linguagem e no quotidiano. O efeito de distanciamento alastra a todas as partes que compõem o espectáculo, desde o texto à realização plástica e sonora, passando pelo desempenho dos actores, com o objectivo de “renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação.”⁵³ Brecht deixa sempre claro que o importante são os objectivos sociais e ideológicos, ou seja, os conteúdos valorativos, e não os efeitos em si, que são apenas um meio para atingir um fim. Os princípios da dramaturgia épica, não-aristotélica, são didácticos e partem de fundamentos sociais críticos.

A sua preocupação fundamental é combater a passividade do público, estimular o seu sentido reflexivo, sobretudo no que se refere às questões de âmbito social. enquadradas por uma dimensão ideológica marxista de crítica social e cultural.

⁵² idem, pp.89 - 107

⁵³ idem, p.25

A distanciação é o meio para conseguir que o público veja de uma forma activa, substituindo emoções, como o terror e a compaixão, que esgotam o ver em si mesmo, por emoções como o espanto e a admiração, que provocam um ver consequente.

Assim, todo o propósito didáctico se orienta para a desossatura do personagem (e, portanto, do actor), com vista a que ele se apresente como um corpo portador de voz. Essa voz não diz o que diz o personagem, mas sim o que o actor quer ensinar através dele. Em Brecht esse trabalho é ostensivo (“Como não se trata do seu próprio papel, [o actor] não se metamorfoseia completamente, acentua o aspecto técnico e mantém a simples atitude de quem está a fazer uma proposta”), uma vez que o teatro não dispõe de outros meios artísticos para o evidenciar. Em Rossellini, o trabalho do actor é idêntico ao do actor de Brecht, mas não basta para criar esse efeito de distanciação, já que o cinema de Rossellini não assenta no actor, mas na história. Assim, Rossellini faz uso da técnica do *zoom* para distrair o espectador do actor e atrair a sua atenção para a narração. Nesse aspecto, Rossellini distingue-se de Brecht, para quem a história vem depois do palco, sendo este a concentração do mundo inteiro nas suas relações de história.

Adriano Aprà designa o trabalho de Rossellini para a televisão como um "realismo dos documentos", aí incluindo os actores e a realização:⁵⁴

En réalisant ses films pour la télévision, Rossellini envisage de s'adresser à un public dont le regard n'est pas encore pollué par l'"esthétisme" du cinéma, ou qui conserve du moins face à

⁵⁴ APRÀ, Adriano – *La télévision comme utopie*. Paris. Auditorium du Louvre/ Cahiers du Cinéma, 2001, pp.15-17

l'écran de télévision un détachement qui lui permet d'accepter naturellement sa recherche d'un langage simple et essentiel, ou disons même son "primitivisme". (...) Le renoncement à une dramaturgie fondée sur le suspens au sens large, l'absence de véritables actions, la réduction au minimum des rapports de cause à effet entre les différentes scènes, au profit d'une succession de "tableaux" tendant à l'autonomie, sinon autosuffisants, renforce cette impression d'un cinéma "théâtral", qui "expose" et "présente".

(...)

En lisant leurs répliques hors champ, ils ne peuvent pas regarder dans les yeux leurs interlocuteurs, et cela contribue à cette fixité presque de mannequin, que Rossellini leur impose face à la caméra. Les acteurs ne jouent pas mais "citent", lisent, parlent comme des livres; ils ne sont pas des voix individualisées mais des "porte-parole"; ils ne nous donnent pas d'illusion qu'ils incarnent Louis XIV, Pascal ou Descartes, mais qu'ils "remplacent" ces personnages, comme s'ils exhibaient constamment un écriteau portant inscription de leur nom.

(...)

Un autre procédé "théâtral" typique de Rossellini est celui des apartés, c'est-à-dire des scènes où certains personnages secondaires, introduisant ou commentant la scène principale, sont investis d'une fonction analogue à celle de la voix off dans les documentaires télévisés traditionnels. (...) Cette désincarnation de l'acteur, ce processus d'abstraction que le relègue à la fonction "monstrative" de communicateur d'information sans émotions, est perfectionné par le doublage, qui le soustrait à sa voix naturelle et le prive définitivement de son individualité.

Estamos, portanto, longe do "esplendor do verdadeiro" de que falava Jean-Luc Godard a propósito de *India*.⁵⁵ O esforço de Rossellini vai no sentido oposto, o da majestosa impostura dos signos do tempo. O paradoxo situa-se no abandono do

⁵⁵ GODARD, Jean-Luc – "Un cinéaste, c'est aussi un missionnaire". In *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris. Cahiers du Cinéma/ Editions de l'Etoile, 1985, p. 188 (republicação de "Jean-Luc Godard fait parler Roberto Rossellini", in *Arts*, nº 716, 1 abril 1959, republicado em *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2007).

cinema e do seu sistema de representação e na escolha da televisão como meio didático supostamente oposto ao cinema. Porque não fazer o cinema didático nos filmes para cinema? A resposta é dada pelo próprio Rossellini:

En effet, la plupart des manifestations dites culturelles, qu'elles aient lieu au théâtre, au cinéma, dans les arts plastiques, dans les pages spécialisées des journaux, dans les conversations ou par l'action des diverses chapelles intellectuels, favorisent une perte de lucidité assez proche de l'alcoolisme. Telle qu'elle est entendue et pratiquée aujourd'hui, la "culture" n'a vraiment rien à voir avec la "gnose" (...) qui est totalement négligée sinon méprisée.

(...)

Autre facteur qui contribue à éloigner les hommes de la connaissance et du concret: la propagande, dont le développement excessif a eu l'effet le plus néfaste au cours du dernier siècle. Sa fonction même étant de faire des adeptes (indispensables au bon fonctionnement de ce qu'on a l'audace d'appeler la "démocratie"), la propagande mise sur les émotions et sur les humeurs, c'est à dire qu'elle joue contre la raison et la logique. Et elle a fini par s'emparer de presque tous les moyens techniques dont nous disposons: presse, radio, télévision, cinéma.

Rossellini coloca-se, portanto, fora do cinema e fora da temática que caracterizou a sua obra até aos inícios dos anos 1960 e fá-lo de uma forma brutal e radical:⁵⁶

– Vous estimeriez que le cinéma a failli à sa mission qui était justement de devenir l'art de notre siècle?

– Je le crois. Il a fait des tentatives, même des tentatives héroïques, mais a failli. Et même, parmi les arts, c'est peut-être le plus grand responsable de cette oeuvre immense de conditionnement, d'abrutissement qui s'est faite.

⁵⁶ ROSSELLINI, Roberto – op. cit., pp.134-135

A partir de 1964, com a televisão, são personagens masculinos que ele vai estudar: Luís XIV em *La prise de pouvoir par Louis XIV*; S. Paulo em *Atti degli apostoli*; Sócrates em *Socrate*; Pascal em *Blaise Pascal*; S. Agostinho em *Agostino d'Ippona*; Cosimo de' Medici e Leon Battista Alberti em *L'età di Cosimo de' Medici*; Descartes em *Cartesius*; Alcide de Gasperi em *Anno uno*; Cristo em *Il messia*, para além de Calígula, Diderot, Niepce/ Daguerre e Karl Marx que estavam em projecto;⁵⁷ Salvador Allende, com quem fez um documentário. O cinema fora mais propício a filmar a contemporaneidade; agora, a televisão é um media propício a filmar o passado no presente e, nele, os homens. Estes homens, porém, já não são os actores que faziam o seu cinema; estes homens estão despidos do seu carácter de corpo em estado de revelação para serem actores fantoches dos seus antepassados. O que Rossellini lhes pede é que sejam parte de um percurso que se refaz filme a filme: o do pedagogo.⁵⁸

O processo inicia-se logo em *L'età del ferro*: por um lado, o próprio Rossellini surge apresentando cada episódio, explicando verbalmente o seu conteúdo e o seu objectivo; por outro, os personagens contam ao espectador, em diálogo com os seus interlocutores, aquilo que se constitui como conhecimento. É o que Rossellini entende por "visão directa", ideia reconstruída a partir de Comenius. O princípio do ver com o dizer junta dois dos sentidos, sendo a educação o caminho para o pensamento.

Com *La prise de pouvoir par Louis XIV*, o próprio processo de tomada de poder é representado, não por intrigas ou golpes palacianos, mas apenas pela verbalização do rei, pelas suas refeições, pela mudança de roupa ou pelo simples deitar e levantar da cama. O clima anti-dramático é tanto mais reforçado porquanto o personagem (à

⁵⁷ DOMARCHI, Jean, DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun – "Entretien avec Roberto Rossellini". In *Cahiers du Cinéma*, nº 133, Julho 1962, p.6

⁵⁸ APRÀ, Adriano – op. cit.

semelhança de todos os personagens principais deste período do cinema didáctico rosselliniano) não é apresentado como alguém sobre o qual se faça um juízo moral, mas antes como exemplo pedagógico a seguir, enquanto retrato puramente factual. Martin Walsh, de um ponto de vista marxista, estabelece relações entre dois momentos da obra rosselliniana e entre duas práticas artísticas, tendo como questão a da representação da representação.⁵⁹

Louis XIV is a description of a strategy, a manipulation: Louis's taking of power into his own hands. And the prime way in which he gets this power is by making himself into a spectacle, before which everybody is subordinated. Spectacle is power. And Rossellini makes clear that Louis' accession to domination is the result of Louis' contrivance, the result of his successful imposition of a fiction upon his people. And that fiction is presented in various ways: Louis is not seen in the opening minutes of the film. By the end we have no other visual reality (his coming to power eliminates all other worlds). The opening scenes have a confused, if not quite chaotic, aura as everybody jockeys for position while Mazzarin's death is awaited. By the end formality rules, everything is neatly ordered hierarchically. The opening scenes are somber with deep reds, black, and the paleness of death, while by the end, gaudy colors vibrate from every corner of the frame.

Once Mazzarin is dead, Louis' takeover is very rapid, and Rossellini's mise-en-scène is perfectly explicit. Over a static composition we hear the cry "Le Roi." The frame immediately bustles with activity - Louis is, literally, the source of life. And Rossellini crystallizes Louis' centrality by putting the audience in the position of the courtiers who watch Louis as he wakes, dresses, hunts, and eats. This serves at least two functions. First, the presence of certain visitors to the court who seem to have certain things explained to them enables us to receive pieces of information - that Louis has banished forks from the court, that the Queen is

⁵⁹ WALSH, Martin - "Rome, open city - The rise to power of Louis XIV. Re-evaluating Rossellini". In *Jump Cut*, n° 15, 1977

informing us, by clapping, that the king performed his marital duty last night, and so on. Secondly, the audience is explicitly placed as ‘consumers’ of Louis’s image.

Indeed the very opening of the film establishes the audience as observers. Starting from the riverside, the camera follows two doctors on their way to Mazzarin. Once inside, we never leave but are condemned to orbit Louis’s domain, just like the inhabitants of the court themselves. The extraordinary thing about it, though, is that our absorption is both allowed and interrogated. The further the film progresses, the more inexorably Rossellini moves us toward an understanding of both Louis’ power over his world and the film’s power over us.

Louis is explicitly presented as a manipulator not unlike a film director. As Fouquet is arrested, the camera watches with Louis, imperious about the courtyard, impassively reviewing the result of his direction. Near the end of the film we observe Louis eating dinner - an extraordinarily elaborate ritual exemplifying the detailed hierarchy that Louis has enforced upon each of his minions, which defines the minute range of each subordinate’s authority. Only after some minutes do we realize that we are watching this banquet along with several hundred others. Louis is on a stage, while the world watches: this is his trap and we are under its spell as much as his courtiers. The final scene of the film, after Louis retires from the garden where he had walked with his totally submissive and serpentine retinue trailing behind, is Rossellini’s last unmasking of the fiction, the spectacle, the performance. Louis enters his room to be alone and commences to disrobe himself - gloves, hat, sword, wig, pendant, sash, frilly waistcoat: he ceases to be the performer.

We are reminded of the trenchancy of Fouquet’s observation earlier recalled by Louis, “One rules by appearances, and not by the nature of things.” Louis’ closing words, delivered in an intensely reflective manner, underline his and Rossellini’s recognition of the dangerous power of spectacle:

“There is a loftiness that does not depend on fortune. It is a certain air of superiority that seems to destine one for great things. It is a prize that we award ourselves imperceptibly. This quality enables us to usurp other men’s deference and places us further above them than birth, rank, and merit itself ... Neither the sun nor death can be faced steadily.”

Despite the ephemerality of all things human implied in the last sentence, the crucial point to note here is the way spectacle - or by extension, fiction - can “usurp other men’s deference.” This is a film of remarkable anthropological authenticity, in which Rossellini essays an episodic and materialist presentation of objects, actions, fashions and time in a specific historical context. At the same time, The Rise of Louis XIV is equally a meditation upon the relation between fiction, spectacle and power.

So we can see that Rossellini does indeed fulfill Benjamin’s dictum, “Thinking involves not only the flow of thoughts, but their arrest as well.” From the welter of historical detail provided by Erlanger, he pulls out a crucial idea - an idea of paramount significance in our own world - and organizes his film around it. What results is not an impressionistic agglomeration of “facts” but an analytic critique of the system of Louis’ power.

The problem remains as to what extent this reflection on spectacle may be termed a radical discourse. Critics persist in drawing analogies between Rossellini and Brecht - and it is temptingly easy to do so - but the case is not proven in any depth. Where Brecht’s writings of the thirties consistently reiterated the need for an analysis of the ideological implications of the signifying activity, a reading of Rossellini’s interviews makes one aware that he has little interest in ideological analysis at the syntactical level of film. We have seen this already in the way in which Louis XIV is dependent upon the narrative codes of bourgeois cinema. Even while purporting to offer an intelligent examination of “spectacle,” the film itself remains spectacular to a disturbing degree.

(...)

“One rules by appearances, and not by the nature of things.” It is ironic that Rossellini’s mise-en-scene also rules by “the appearance of things.” That is he uses an aesthetic of “reality” and “objectivity”, as opposed to a materialist one, which would subject its own syntactical forms to critical scrutiny. As befits an artist within the Western tradition of liberal humanism, Rossellini is content to use the cinema as a “window on the world”, as a medium which may represent and reproduce that world quite unproblematically.

His attitude to the Pancinor zoom lens, for instance, is quite opposed to the anti-perspectival stance taken up by Godard from the mid-sixties. Godard worked, in a materialist manner, toward an emphasis on the two-dimensionality of the screen image. Rossellini has labored toward the perfection of a zoom lens that will not flatten perspective. Clearly this endeavor is idealista - and Rossellini is not afraid in Louis XIV to flatten the screen out into Vermeer and Rembrandt canvases, particularly in the first section of the film. In so doing, he draws attention to the painterly consciousness of his frame, thereby reducing its degree of "naive" realism, and suggesting the point of origin for our contemporary re-visualization of a 17th century milieu. Nevertheless, the "anti-naturalist" asides (painterly quotes, the actors' restrained vocal delivery) are not sufficient to counter the fundamentally illusionist form of Louis XIV. (sublinhados do autor)

Rossellini's films may occasionally have Brechtian moments, but they are never sustained. The decisive options for a Brechtian mise-en-scène (gestic acting, montage, separation of the levels of signification) are resolutely ignored. Louis cements his power by defining and fixing the position of each of his subjects in very complex hierarchy. He says at one point, "It is necessary that everyone remain in their place." Rossellini's mise-en-scène analyzes Louis' strategy while masking the director's own. Louis's subjects are fixed in Louis's universe, and Rossellini's viewer is firmly chained in his/her situation as viewer and asked to accede uncritically to what Rossellini presents rather than actively engage in the production of meaning.

It is in this distinction that the difference between the endeavors of Rossellini and Straub/Huillet may be discerned. Rossellini's enterprise remains essentially "humanist" In its unquestioning acceptance of the transparency of his medium of communication, whereas through their unceasing formalist investigation of their means of expression, Straub/Huillet's enterprise is radical in a more far-reaching sense of the term. Which is not, of course, to say that we should therefore cease viewing Rossellini.

Esta vontade pedagógica estende-se a todos os filmes seguintes, sendo o exemplo mais marcante o do personagem de S. Paulo em *Atti degli apostoli*. Logo no segundo

episódio (num conjunto de cinco), Rossellini abandona Pedro e os outros apóstolos para se fixar em Paulo de Tarso. É certo que o Novo Testamento atribui a S. Paulo o papel do apóstolo que, não tendo conhecido Cristo e tendo sido incumbido pelo Sinédrio de perseguir os cristãos, mais fez pela cristianização do oriente e do ocidente. Porém, vemos, sobretudo, Paulo na figura do pedagogo: aquele que, pelo exemplo e pela palavra, vai convencer e arregimentar as hostes de cristãos do mundo antigo, de Jerusalém a Antióquia.

Será este o modelo histórico que Rossellini prefere, fazendo dos subsequentes personagens históricos exemplos de pedagogia: Sócrates, sobre quem impende, desde o início do filme *Socrate*, a pena de prisão e de morte, continua a sua pregação do amor pelo pensamento e pelo conhecimento, indo ao ponto de apresentar a sua morte como exemplo pedagógico a seguir, mais do que sacrifício. Também Pascal e Descartes são personagens que aprendem e ensinam, mais do que grandes descobridores dos mistérios do universo ou do pensamento. Alcide de Gasperi em *Anno uno* e Giuseppe Garibaldi em *Viva l'Italia!* são personagens que repudiam o heroísmo que neles vêem os seus seguidores, valorizando antes o exemplo pedagógico que as suas atitudes representam para os vindouros e para a Itália.

Poderemos sistematizar em duas grandes características o método rosseliniano: uma clara subordinação do discurso fílmico à utilidade didáctica, pela qual a imagem perde em espectacularidade e ganha em funcionalidade, conquistando o diálogo uma supremacia crescente; uma estilização progressiva da *mise en scène*⁶⁰ reduzida ao essencial.

⁶⁰ Serge Daney prefere, justificadamente, *mise en présence* ("Le pouvoir en miettes", In *Cahiers du cinéma*, n° 186, Janeiro de 1967, p.64)

Podemos, então, concluir que o cinema de Rossellini visa perder a especificidade cinematográfica e apresenta-se antes de mais como textos visualizados. A crueza expositiva visa atingir a história com a mesma simplicidade que vemos em Sócrates (*Socrate*), nos Apóstolos (*Atti degli apostoli*) ou em S. Francisco de Assis (*Francesco giullare di Dio*). José Luis Guarner⁶¹ interpreta essa mudança de regime estético como extensão, prolongamento. De resto, já André Bazin⁶² o tinha sugerido ao afirmar a propósito do neo-realismo que este "se opõe em primeiro lugar essencialmente não apenas aos sistemas dramáticos tradicionais, mas ainda aos diversos aspectos conhecidos do realismo – tanto em literatura como em cinema – pela afirmação de uma certa globalidade do real". A polémica em torno do realismo e das suas corruptelas – como o verismo e o naturalismo – venceu mais o acento no discurso, ou a adequação do real à sua forma artística, do que o simples facto, baseado, invariavelmente, no "fait-divers".

Peter Brunette desenvolve um vasto conjunto de argumentos na citação seguinte⁶³:

It is important to remember that while we construct the reality that surrounds us into meaningful patterns, this coded reality is still different from the coded realism that we find in most films, and it is between these two concepts that I want to distinguish sharply. Conventional cinema demands a basic level of plausibility, enough to allow us to put ourselves emotionally into the created world of the filmed representation. It does this through the use of real surface detail (Barthes' effet de réel), but even more importantly through

⁶¹ GUARNER, José L. – "Note per un accostamento al cinema didattico", In BRUNO, Eduardo (org.) – *Roberto Rossellini - il cinema, la televisione, la storia, la critica*. San Remo. Convegni San Remo per il cinema. Assessorato per il turismo e le manifestazioni, 1980, p.107

⁶² BAZIN, André – "Defesa de Rossellini", In *O que é o cinema?* Lisboa. Livros Horizonte. Coleção Horizonte de cinema, 1992, p.367

⁶³ "Rossellini and Cinematic Realism". In *Cinema Journal* 25, nº 1, inverno 1985

"realistic" acting (which is only tangentially, but in complex ways, related to our sense of the way people act in real life) and through the overt naturalizing devices of narrative technique and structure, with their well-defined beginnings, middles, and ends, clear plot-line, and well-constructed dramatic and emotional building.

None of this, of course, could be further from our daily experience of life. We perceive something as "realistic," in short, when it corresponds to a set of conventionalized expectations (largely derived from previous film or novelistic practice) about what real life is, now doubly represented, not when it corresponds to actual empirical experience (itself always a representation, of course). All of this provides the comforting envelope of believability of the conventional film which enables us to be inserted into the complex dual process of what used to be called in pre-Lacanian days "audience identification." We are not actually meant to take what we see as reality, of course; otherwise we would try to jump into the screen to help out of their predicaments the characters we have become emotionally tied to. But when we experience with excitement a film as more realistic than usual, it is because it is pushing against the currently accepted boundaries of the realistic, closer toward the dangerous unpredictability of the real.

This "reality effect" seems to stem from the ironic fact that we think no event or image is more real precisely because we have not seen it before on the screen. In the theater, we assume unconsciously that we are in the midst of coded behavior and rule-governed spectacle whose purpose is to represent that which it is not, and that if we see merely what we have already seen in other movies it will only be comfortably "believable" rather than truly real. I would say, therefore, that the very thing that we quite properly bewail - that the movies are getting ever more gruesome and violent - may be part of their inexorable logic. The thrill of a "more realistic" film always comes when we sense at some level that an already accepted (and thus tamed) realism is being pushed beyond, toward the real itself, and thus, as in life, screen events are "out of control" and we cannot predict what will happen. What is especially interesting is that when the event or image does push through this barrier of the realistic, we can experience it as more "real" (in other words, closer to our perceptions of life outside the theater) and at the same time as somehow fake because the enabling illusion of an independently existing, uncontingent world, laboriously created on the screen, has been broken. It is this (partially) controlled infusion of the real that keeps us on the edge of our

seats, and yet which can also actuate a selfreflexive effect which reveals the film as representation.

Let us now look more closely at this dynamic, chancy interplay between the real and the realistic as it occurs in Rossellini's postwar films and, along with other elements we might provisionally call "expressionist," renders them (or better, shows them to be) unstable, incomplete, contradictory. Though the question of intentionality - did Rossellini do this on purpose? - is always a thorny one, it might be reasonably argued that this supreme realist was troubled by the prevailing neo-realist rhetoric concerning the transparent relation of reality and film.

For, whether consciously or not, Rossellini enhanced the expressionistic, stylized aspects of his films in order to foreground their status as represented fiction and thus call into question the easy assumptions of the realist aesthetic within which he was ostensibly operating. Open City is still primarily inscribed in a conventional Hollywood narrative framework, but its location shooting, authentic languages and dialects, nonprofessional actors in the secondary roles, and unglamorous stars made it seem intensely "realistic." It was, in effect, expanding the boundaries of the prevailing code of realism by incorporating the "real." Yet its innovations are still easily recuperable within an aesthetics of realism. Forty years later we can easily see how many of its novelties have become standard filmmaking practice, losing, in the process, much of their power. (sublinhados do autor)

Este carácter alusivo dos vários modelos realistas ofuscou durante muito tempo a discussão, propondo-se o documentário como epifania do real, com isso querendo matar o que se pensava ser o entrave à objectividade do realismo: a subjectividade do artista. Rossellini compreendeu-o cedo ao abandonar o meio que provocou este equívoco – o cinema; ao procurar a televisão, encontrou um meio sem linguagem, propício à experimentação e à visão directa. A mudança de meio é, de resto, uma condição para a mudança de tema, como já o afirmava André Bazin, num famoso texto sobre a querela do fundo e da forma: “C’est qu’effectivement toute nouveauté

d'expression correspondait presque fatalement à une nouveauté dans la chose exprimée: inventer une technique, c'était alors créer un thème.”⁶⁴

Rossellini escolhe a “visão directa” como designação para o seu novo método de representação, entendido como oposto à “alusão”, método anterior que ele nomeia assim pelo carácter indirecto da representação. Ao querer alterar a relação que o trabalho da representação tem com a coisa representada, o autor socorre-se de um modelo conceptual retomado das lições de Comenius. Neste pedagogo, o método da visão directa pretende substituir as palavras que designam as coisas pelo contacto directo com as mesmas coisas. O método que Rossellini ambiciona trabalhar é, com as necessárias adaptações, o mesmo. Rossellini apaga ou quer apagar, deste modo, o intermediário da visão, os olhos que vêm por nós, os seus olhos. Ora, o dispositivo da visão e da audição fundam o cinema e a televisão, e fundam a arte das imagens em movimento ao estabelecer uma entidade que vê e a mesma entidade a ser vista por outra entidade. Por outras palavras, o autor cria a autoria ao mostrar a criatura da sua criação que também cria a sua própria criação. Rossellini pretende aplanar este relevo ao tirar existência à criação da criatura e ao pretender que o autor não é determinante para a autoria. Para Rossellini, a televisão apaga do cinema a linguagem e cria um regime de transparência anónimo com marcas autorais bem nítidas.

⁶⁴ BAZIN, André – “De la forme et du fond ou la ‘crise’ du cinéma” in *Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague (1945-1958)*. Textos reunidos e prefaciados por Jean Narboni. Paris. Cahiers du Cinéma. Coleção Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1998, p.358 (originalmente publicado in *Almanach du théâtre et du cinéma*, 1951)

IV parte

A “televisão de autor”

Poderemos considerar que Roberto Rossellini é um cineasta da televisão e que o seu cinema continua na televisão numa vertente didáctica. Como refere Adriano Aprà,⁶⁵ os filmes de televisão participam da arte e que a televisão foi para Rossellini um exílio do cinema. Ainda segundo Aprà,⁶⁶ a obra de Rossellini pode ser vista como um todo inseparável, no retrato que faz da humanidade, desde a Idade do Ferro (*L'età del ferro*) até ao documentário sobre a abertura do Centro Georges Pompidou (*Centre Beaubourg*), sendo contemporâneo nos filmes de cinema e nos documentários, e tornando presente o passado nos filmes de televisão. Ainda que tenham sido feitos segundo uma ordem fruto dos acidentes de produção, essa obra tocou todas as actividades humanas.

Em televisão, Rossellini filma personagens mortos, aqueles que já se constituíram como legado histórico, científico e religioso da humanidade. Em cinema, Rossellini tinha-se dedicado a filmar os que morriam ou iam morrer, fossem eles os fascistas, os nazis, os resistentes, os refugiados, os operários, os burgueses, os padres ou os místicos.

Com esta mudança de orientação, Rossellini afasta-se do mundo seu contemporâneo, povoado de cadáveres, para se dedicar à grande história dos imortais, aqueles cuja vida permanece para além da sua morte física, através do seu pensamento e do seu contributo para a história geral da humanidade que pode ser exemplo de uma sociedade desenhada pelos enciclopedistas.

⁶⁵ APRÀ, Adriano – op. cit.

⁶⁶ Em conversa conosco a 27 de Março de 2007.

Dans un avenir proche, d'importants changements peuvent se produire à plus grande échelle, et à intervalles encore plus brefs. Il faut se préparer à affronter ces changements et leurs conséquences. C'est pourquoi tout investissement qui vise à augmenter le champ du savoir par les moyens audiovisuels est excellent. On pourrait programmer un rythme de production et de diffusion adapté à cette "éducation permanente" dont on parle depuis longtemps sans jamais l'affronter.⁶⁷

Rossellini, ao escolher afastar-se do cinema, que entende ser um meio de espectáculo, aproximou-se da televisão com o projecto utópico de uma educação permanente do homem. Os momentos históricos tratados, assim como os contributos individuais para a ciência e o pensamento fundadores da cultura europeia, parecem dar-lhe razão na sua escolha, ao ampliar a sua radical viragem para o conhecimento do homem, através da pedagogia do homem livre e culto.

Em todos os filmes de televisão, Rossellini parece querer reproduzir as suas condições de produção familiar na situação biográfica dos seus personagens. Tendo em conta que esses personagens são históricos, ou seja, com uma biografia fixada, é interessante ver o esforço de Rossellini para os apresentar rodeados pela família.

Assim é, nos filmes e séries aqui tratados, com:

- Garibaldi e seu filho (*Viva l'Italia!*);
- Cristóvão Colombo, sua mulher e seu filho (*La lotta...*);
- Benjamin Franklin, sua mulher e seus filhos (*La lotta...*);
- Galvani e sua mulher (*La lotta...*);

⁶⁷ ROSSELLINI, Roberto – "Lettre à Peter H. Wood", in *Trafic*, n^o 11, verão 1994, pp. 33-34 (escrito em 1973).

- Marconi e sua mãe (*La lotta...*);
- De Gasperi, sua mulher e suas filhas (*Anno uno*).

De igual modo, assim é também noutros filmes da obra televisiva, com:

- Luís XIV, sua mãe e seu irmão (*La prise...*);
- Pascal, seu pai e sua irmã (*Blaise Pascal*);
- Sócrates, sua mulher e seus filhos (*Socrate*);
- Descartes, sua mulher e sua filha (*Cartesius*).

No fundo, dado que Roberto Rossellini se interessa por personagens masculinos na sua obra televisiva, tende a retratá-los como patriarcas, rodeados de esposas, irmãs, mães e filhos. Era, de resto, a situação da sua pequena empresa de produção Orizzonte 2000, com Marcella de Marchis (ex-mulher), Marcella Mariani (irmã), Sonali Senroy Das Gupta e Silvia D’Amico Bencicò (ex-mulher e esposa), Renzo Rossellini Jr. e Isabella Rossellini (filhos). Alguns técnicos, como Mario Montuori (imagem), Jolanda Benvenuti (montagem), Mario Nascimbene (música) e Luciano Scaffa (argumento) mantêm uma permanente fidelidade produtiva, apesar de não haver consanguinidade familiar, libertando o patriarca Roberto para as questões da produção e da pesquisa.⁶⁸ Como diz Jean-Luc Godard na série *Six fois deux* (1976), “la télévision c’est une affaire de famille”.

Poderíamos afirmar, secundando Adriano Aprà,⁶⁹ que Roberto Rossellini realizou em televisão a parte do passado e no cinema a parte do presente, deste exceptuando os

⁶⁸ Cf. supra.

⁶⁹ APRÀ, Adriano – *In viaggio con Rossellini*, op. cit.

filmes históricos como *Francesco giullare di Dio*, *Giovanna d'Arco al rogo*, *Il generale della Rovere*, *Era notte a Roma* e *Vanina Vanini*, se bem que os últimos três títulos tenham sido encomendas de produtores. Para Rossellini, o cinema é, ontologicamente, uma arte do presente, preparada para a urgência da actualidade. A televisão, propícia ao estudo da imagem, está reservada ao passado e, nele, à história do conhecimento e sua transmissão, com vista à educação.

Continuando Marshall McLuhan, Aprà define o cinema como um meio quente que absorve espectadores frios e a televisão como um meio frio que precisa de espectadores quentes. Os espectadores de cinema ficam numa situação de hipnose, que lhes tolda o raciocínio, ao contrário dos de televisão, que aderem, mantendo desperta a consciência. O pensamento de McLuhan aplicado aos meios técnicos de comunicação desenvolve uma ambivalência entre os suportes técnicos que o autor designa como prolongamentos tecnológicos do homem e os seus efeitos no homem e na sociedade. Assim, caracterizando os meios de voz como meios frios, atribui aos meios de imagem o carácter quente. A informação, reduzida à simples escrita por caligrafia ou voz, não integra a componente do suporte, ele próprio tornado mensagem. Pelo contrário, os meios de imagem desenvolvem uma integração de todos os meios escritos, sonoros e sensitivos que lhes dá uma proximidade com o espectador pelo canal da emotividade. Ao afirmar que “le cubisme, en nous restituant l'intérieur et l'extérieur, le dessus et le dessous, l'avant, l'arrière et tout le reste en deux dimensions, rejette l'illusion de la perspective en faveur d'une conscience sensorielle instantanée, annonçait brutallement que c'est le médium lui-même qui est le vrai message”,⁷⁰ McLuhan quer estabelecer essa mesma simultaneidade dos meios

⁷⁰ McLUHAN, Marshall – *Pour comprendre les médias: les prolongements techonologiques de l'homme*. Paris. Mame/ Seuil, 1968, p.31

audiovisuais, integradores dos espectadores. Com este paralelismo, Aprà visa acentuar a demarcação que Rossellini faz entre o seu trabalho no cinema, meio que considera artístico (quente, no dizer de Aprà), e a televisão, meio que considera pedagógico (frio, segundo o mesmo estudioso). Ora, Rossellini não faz distinção entre os meios, mas sim entre os objectivos. Ou seja, para o cineasta, a mensagem é a mesma; o que muda é o meio, para usar a terminologia e a diferenciação estabelecidas por McLuhan.

Poderíamos acrescentar que os personagens da etapa televisiva de Rossellini são obstinados e orgulhosos e que tal os conduz à solidão e ao exílio. Mas, essa solidão não é uma consequência, é antes um objectivo que eles se impõem a si próprios e tudo fazem para conseguir: é a confirmação para si mesmos de que estão certos. O mesmo se poderia dizer da opção de Rossellini pela televisão: não é um fim, mas um meio.

Gilles Deleuze afirma:

Porque a televisão renunciava à maior parte das suas possibilidades criativas e nem sequer as compreendia, foi preciso o cinema para lhe dar uma lição pedagógica, foram necessários grandes autores de cinema para mostrar o que ela podia, o que ela poderia; se é verdade que a televisão mata o cinema, o cinema não pára em contrapartida de ressuscitar a televisão, não só porque a alimenta com os filmes, mas porque os grandes autores de cinema inventam a imagem audiovisual, porque estão preparados para "dar" à televisão, se esta lhes der ocasião, como se vê na obra final de Rossellini, nas intervenções de Godard, nas intenções constantes de Straub, ou então em Renoir, em Antonioni...⁷¹

⁷¹ DELEUZE, Gilles – *A imagem-tempo. Cinema 2*. Lisboa. Assírio & Alvim. Colecção Livros de Cinema, 2006, pp.321-322

Roberto Rossellini afirma que “o cinema de autor, à excepção de Godard, Resnais, e alguns outros, já não existe.”⁷² As suas expectativas sobre o “cinema de autor” não eram nenhuma, uma vez que via nele uma continuação do cinema patológico, alusivo, centrado agora na figura do realizador e alienando, mais uma vez, o espectador. A sua resposta, a da “televisão de autor”, visa concentrar no autor de televisão a função do pedagogo. Ao citar Resnais e Godard como únicas excepções nessa etapa mais recente da indústria europeia, ele queria ressaltar os trabalhos por eles iniciados no campo da divulgação do conhecimento. Os documentários de Alain Resnais e os filmes militantes de Godard perseguem esse mesmo intuito pedagógico e educativo de Rossellini, pelo caminho da progressiva perda de relevância do artista. As aproximações de Eric Rohmer e Chris Marker ao documentário e à procura de novas linguagens, no cruzamento entre o filme e a televisão, participavam igualmente dessa preocupação em dar um sentido didáctico à actividade do cinema.

Roberto Rossellini afirma:

*L'image que vous regardez au cinéma domine, elle vous tombe dessus: vous êtes saisis par l'impression. Par contre pour tirer une impression de l'image de la télévision, beaucoup plus petite, vous êtes obligés de l'analyser. C'est le procédé qui diffère et donc aussi le temps de lecture, qui sont plus longs à la télévision qu'au cinéma.*⁷³

Por outro lado, a consciência de que a imagem de televisão é propícia à análise, ao contrário da imagem de cinema que provoca o deslumbramento, confirma aquele que

⁷² In "Roberto Rossellini: *La Prise du Pouvoir par Louis XIV*". Depoimento recolhido por Jean Collet e Claude-Jean Philippe, in *Cahiers du Cinéma*, nº183, Outubro 1966, pp.16-19 (republicado em *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2007, p.496).

⁷³ In BERGALA, Alain (org.) – *Roberto Rossellini. Le cinéma révélé*. Paris. Editions de l'Etoile. Coleção Écrits, 1989, p.121 (publicado antes em BALDELLI, Pio – *Roberto Rossellini*. Roma. Edizione Samoná e Savelli, 1972).

é o seu procedimento desde as sessões para televisão de *J'ai fait un bon voyage* e *L'India vista da Rossellini*: a de que as imagens de televisão são para ver, estudar e analisar, falar sobre elas e com elas, retirando daí conhecimento e não emoção.

Este aparente paradoxo rosselliniano – concentrar o olhar na imagem pequena da televisão, dispersar a atenção na imagem grande do cinema – só confirma a sua desconfiança em relação aos poderes fáticos do cinema e a sua apologia do ver a imagem pequena, pois nela se concentra a gnose, ausente da imagem-espectáculo do cinema.

Ao trabalhar para televisão, Rossellini toma consciência de que a imagem cinematográfica se vê destituída do seu património estético herdado das representações pictóricas e fotográficas, aquelas que fazem do cinema uma arte da realidade, aquela que mais próxima está da realidade por iconicidade. A história da imagem é a história da sua relação de fidelidade/ infidelidade com o referente realidade sensível. Uma imagem é uma “imagem de”, o referente fica aderente à imagem. As vanguardas cinematográficas dos anos 1920 tinham justamente trabalhado na criação da imagem sem referente, por semelhança com a pintura, progressivamente mais abstracta. Na fotografia, o mesmo sucedeu com todas as tentativas de suprimir a máquina fotográfica do acto fotográfico. O cinema foi, desde os irmãos Lumière, entendido como o dispositivo mais próximo da reprodução da realidade, por causa da reprodução do movimento e, mais tarde, pela reprodução da voz.

Ora, a imagem cinematográfica, por causa dessa mesma natureza mimética, prestou-se e presta-se à sua redução a “só uma imagem” de que falava Godard, isto é, a

imagem cinematográfica esvaziou-se da sua função para ser mero suporte tecnológico da captação e registo fotográfico. O cinema, nesta prática, podia dispensar a imagem, já que esta podia ser substituída por outro suporte como, por exemplo, a banda desenhada. O que aqui ocorre é o parti-pris de que o cinema é imagem com som, sem questionar a necessidade da existência da imagem e do som. As operações artísticas do cinema vêm-se confinadas a meras operações técnicas.

A imagem de televisão é de proporções inferiores à de cinema. O facto de ter que trabalhar com uma escala inferior corresponde grosso modo aos desenhos dos ex-votos ou à arte do retrato na pintura e na fotografia. As proporções dos elementos visuais miniaturizam a imagem. Ora, sendo assim, a primeira consequência para a imagem de televisão é o abdicar do uso da profundidade de campo, da perspectiva, da ilusão da tridimensionalidade, tão cara ao cinema realista. Assim sendo, perde-se também a ilusão de realidade do cinema, obrigando o espectador a concentrar-se na imagem como base de informação. A exploração da imagem, neste caso, percorre a bidimensionalidade, favorecendo a linha horizontal, as entradas e saídas do plano. É o regresso ao teatro filmado do cinema mudo e o fim do realismo como foi estudado por André Bazin e por ele tão valorizado.

Raymond Bellour afirma:

Il y a deux fins à l'utopie rossellinienne. L'une attendue, l'autre paradoxale. La première est le triomphe absolu, en Italie, de la télévision la plus radicalement opposée à ce qu'il avait pu rêver. La seconde est l'invention très singulière dans tous les films de son "projet", d'une force propre qui traverse l'image et l'engloutit pour ne plus laisser subsister en elle que l'image de la pensée qui s'y communique. Cela prouve bien, une fois de plus, que la télévision tient plus

*au discours qu'à l'image, mais qu'elle ouvre ainsi à l'image, et donc au cinéma, de nouvelles puissances.*⁷⁴

Já vimos como Rossellini se preocupava com as condições de recepção da sua obra. A sua determinação em não condicionar o espectador leva-o a abandonar as ferramentas de que dispôs nos anteriores vinte anos de actividade e a mudar de meio para mudar de público. Daí a sua preocupação em fazer com o som o trabalho que antes estava entregue à imagem: o trabalho artístico, isto é, educar pelo meio que permite comunicar algo a alguém, enriquecendo-se mutuamente. O pensamento sobre a imagem em cinema e em televisão era consciente: o seu trabalho e as suas declarações confirmam-no. Porém, Rossellini prefere constituir um ambiente de sonoridade no contexto da recepção doméstica, um constante falar em grupo dos seus personagens, para que o discurso da imagem devesse ser conhecimento e não ilustração de ideias.

Viva Paci afirma que “Rossellini ne voyait pas une césure, ou une différence de langage et d’objectifs, entre ses films cinématographiques et ses films pour la télévision.”⁷⁵ Acrescentaremos que essa linguagem e esses objetivos eram agora traduzidos por outros procedimentos: a educação, o conhecimento e o saber não são os mesmos apresentados pela demonstração do cinema alusivo, uma vez que agora Rossellini possui um meio que lhe dá outras ferramentas: as da pedagogia. Stefano Roncoroni afirma o mesmo dizendo que “le langage qu’il a utilisé au cinéma et à la télévision est le même.”⁷⁶

⁷⁴ BELLOUR, Raymond – “Le cinéma, au-delà”. In BERGALA, Alain e NARBONI, Jean (org.) – *Roberto Rossellini*. Paris. Cahiers du Cinéma/ La Cinémathèque Française, 1990, p.86

⁷⁵ In <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article332>

⁷⁶ Ibidem

Ainda assim, Serge Daney afirma que “l’ennuyeux avec la télévision, c’est que nous continuons à en parler avec les mots du cinéma”.⁷⁷ Não sendo essa uma questão para Rossellini (para quem a televisão era uma parte do cinema ou o cinema com outro nome), coloca-se a questão estética: como designar os filmes para televisão – cinema ou televisão? Será melhor falar de ensaio, no sentido que o termo tem nas ciências sociais: exame, experiência, prova, teste.

Começemos por elencar as características deste cinema de ensaio ou televisão de autor.

Um primeiro argumento é, desde logo, o foco da história ser, invariavelmente, masculino, que escolhe a solidão ou a ela é obrigado. Essa solidão, em tudo semelhante à de Roberto Rossellini entre os seus pares e em toda a Europa, é ela própria condição de sucesso do objectivo traçado por cada personagem. Podemos considerar entre os solitários voluntários: Garibaldi (a Itália), Luís XIV (o Poder), Sócrates (a Filosofia), Descartes (o Homem), Pascal (a Ciência), Jesus (o Divino), De Gasperi (o Estado), Santo Agostinho (a Igreja), isto é, todos os personagens alvo da etapa televisiva de Rossellini.

É certo que já os havia na etapa cinematográfica: General della Rovere (o Heroísmo), São Francisco de Assis (a Santidade), Joana D’Arc (o Sacrifício), Vanina Vanini (a Traição). Porém, esses personagens não traziam consigo um contributo para o conhecimento humano, antes traziam a patologia do seu egoísmo. É esta a razão última da escolha que Rossellini faz dos seus alvos: o seu carácter incompleto,

⁷⁷ DANNEY, Serge – “Nouvelle grammaire”, in *Ciné journal. Volume II / 1983-1986*. 2ª edição. Paris. Cahiers du Cinéma. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1998, pp.147-150 (republicado do Libération, 4 de Agosto de 1984).

altruísta, enriquecedor e problematizante. Essa é a nova ética rosselliniana, centrada na partilha com todos de todo o conhecimento da humanidade.

Por outro lado, Rossellini realizou em televisão quatro séries, com número variável de episódios: *L'età del ferro* (5 episódios), *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (12 episódios), *Atti degli apostoli* (5 episódios) e *L'età di Cosimo de' Medici* (3 episódios). Ora, aqui passa-se exactamente o oposto do caracterizado nos parágrafos anteriores: já não há personagens solitários, o filme pulveriza-se em série, os personagens são muitos e a acção solitária de cada um pode ser decisiva, mas tal não se constitui como moral rosselliniana. Ainda assim, podíamos considerar os isolamentos do operário metalúrgico em *L'età del ferro*; de Cristóvão Colombo, de Galileu e de Rabelais em *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*; de São Paulo em *Atti degli apostoli*; e de Cosimo de' Medici e de Leon Battista Alberti em *L'età di Cosimo de' Medici*, como excepções à regra ou como intromissão do individual no seio do colectivo.

Podíamos até sugerir que o carácter de crónica em alguns filmes de Roberto Rossellini já o encaminhava no sentido desta dispersão solitária própria dos episódios, tal como são apresentados em *Paisà*, *L'amore* e *India, matri bhumi*. Particularmente dramática é a solidão em *L'amore*, uma das menos desejadas solidões, só repetível em *Stromboli* e em todos os filmes seguintes a este com Ingrid Bergman (*Viagem a Itália*, *Europa '51*, *O medo*, *Giovanna d'Arco al rogo*, o "sketch" *Ingrid Bergman*). É, de resto, a marca feminina por excelência em Rossellini, a que acrescentaremos a morte precoce e trágica das crianças.

Nestas séries, a multiplicação das situações, personagens e lugares concorrem para o retrato de uma ideia solitária, já não de um personagem: o desenvolvimento civilizacional já só é possível pelo conflito entre a regra e a exceção (*L'età del ferro*), a obediência e a revolta (*La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*), a lei e o homem (*L'età di Cosimo de' Medici*), a fé e a superstição (*Atti degli apostoli*). Esse conflito não é motor da história (por isso, Rossellini não é adepto da militância política ou outra, contra ou a favor), mas a sua exposição narrativa ajuda a explicar as mudanças, de uma forma pedagógica.

Um segundo argumento tem a ver com o carácter enciclopédico do projecto de televisão que Rossellini desenha no pós-regresso da etapa indiana.⁷⁸ Esse projecto assenta no propósito educativo que vimos anteriormente, mas também numa base de produção contínua centrada na sua equipa (que se confunde, por vezes, com a sua família)⁷⁹ e, ainda mais, com um conjunto de entidades produtoras novas: as televisões estatais europeias, representantes dos espectadores anónimos.

A RAI (Radio Audizioni Italiana), televisão estatal italiana, é, simultaneamente, o produtor e o exibidor dos filmes e séries, estabelecendo Rossellini, através da sua produtora Orizzonte 2000, parcerias com outras televisões estatais, sobretudo em Espanha (TVE – Televisión Española) e em França (ORTF – Office de Radiodiffusion Télévision Française) (e para a televisão americana, com *Idea di un'isola*, documentário sobre a Sicília). A defesa que Rossellini faz deste modelo de produção

⁷⁸ A primeira tentativa terá sido adaptar *A geografia da fome*, de Josué de Castro, tendo enviado operadores de imagem para o Brasil, com refere Adriano Aprà, in FORGACS, David *et alli* – *Roberto Rossellini, magician of the real* (republicado em *Roberto Rossellini e o cinema revelador*).

⁷⁹ Adriano Aprà refere-se a este núcleo familiar de produção como sendo semelhante à "botega" dos pintores do Renascimento, in APRÀ, Adriano; DAGRADA, Elena; PACI, Viva e RONCORONI, Stefano – "Penser en images, penser les images", in <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article332>

assenta na sua própria experiência,⁸⁰ em que os custos de produção, incluindo a rodagem e a preparação, são feitos com o objectivo de uma única exibição na televisão. Ora, tal controlo de produção criativa propicia um trabalho de longo fôlego, como a utopia rosselliniana quer ser.

Um terceiro argumento assenta no afastamento definitivo da origem literária do argumento cinematográfico. Não sendo Rossellini um adaptador literário por escolha, como o foram os seus contemporâneos e compatriotas Pier Paolo Pasolini e Luchino Visconti, ainda assim há uma ligação importante com grandes nomes da literatura que adaptou: Jean Cocteau no episódio “La voce umana” de *L’amore*; Stefan Zweig para *O medo*; *Vanina Vanini*, a partir de Stendhal; e, em parte, *Giovanna d’arco al rogo*, oratório de Paul Claudel.

Adriano Aprà⁸¹ vê nessa mudança um sinal definitivo do paradigma: o abandono do escrito (o cinema) a favor do dito (a televisão), sendo a palavra dita um pano de fundo em que a imagem encontra a sua pacificação.

Os cenários falsos que Rossellini aperfeiçoa a partir de *La prise de pouvoir par Louis XIV* (o efeito óptico com espelhos pintados) mais reforçam esta denúncia do *visto* e vêm atribuir ao *dito* o estatuto de verdade anteriormente concedido ao *visto*, agora propositadamente caído em descrédito⁸². Nesse sentido, encontra o que Marshall McLuhan já tinha referido,⁸³ para tal contribuindo também as composições musicais

⁸⁰ Ver toda a primeira parte de *Roberto Rossellini. La télévision comme utopie*.

⁸¹ In APRÀ, Adriano – *In viaggio con Rossellini*.

⁸² Adriano Aprà atribui esse declínio do estatuto da imagem em Rossellini ao “sketch” *Illibatezza* do filme *Rogopag* (1962), in FORGACS, David *et alli* – *Roberto Rossellini, magician of the real*.

⁸³ Ver nota 47.

mais serenas de Mario Nascimbene, a partir de *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, após a morte do seu irmão Renzo Rossellini, seu fiel compositor. As representações do visto aproximam-se então das representações da pintura, escolhendo a adaptação pictórica em detrimento da adaptação literária. Os exemplos em *La prise de pouvoir par Louis XIV* e em *L'età di Cosimo de'Medici* são os mais trabalhados, certamente devido ao facto de a acção se passar no lugar por excelência dos artistas destes tempos históricos – o lugar do poder. A pintura ocupava nestes séculos o lugar que a poesia ocupara nos séculos anteriores e a literatura e a música virão a ocupar nos séculos posteriores. Porém, Rossellini encontra no *visto* o lugar da rarefacção estilística, que terá ainda o seu correlato no uso sistemático do *zoom* e do plano-sequência, como prolongamento ininterrupto do *dito*.

Conclusão

Tratemos agora de traçar as conclusões sobre o trajecto de Roberto Rossellini nos últimos quinze anos da sua carreira, o percurso iniciado em torno da televisão de autor, no modo como foi fazendo e refazendo o seu testemunho artístico com os seus contemporâneos.

O passo decisivo para a realização do seu programa de uma televisão de autor é a abolição do conflito, o apaziguamento das contendas, o desaparecimento dos obstáculos, a aniquilação de toda a distracção. Esse programa aplica-se à temática como ao tratamento. Vejamos como:

– todos os seus filmes de televisão começam com a chegada de alguém a algum lugar. A chegada a esse lugar corresponde a um princípio de movimento (ir daqui para ali e daqui para acolá), do personagem que chega ao lugar, sendo que o espectador já lá está, isto é, já estava à espera. Este procedimento contraria o efeito de surpresa que se desenvolveria se o espectador acompanhasse o personagem e descobrisse, com ele, o lugar ao qual chegava. Essa surpresa distrairia o espectador do tema do filme, para um jogo psicológico de mostra e esconde, acentuando, desse modo, o lado “construção do filme” que Rossellini quer abolir. A chegada a um lugar marca o início do filme, o início da história e coloca o personagem em pé de igualdade com o espectador e vice-versa. É um princípio cinematográfico, o do movimento físico. Ao mesmo tempo, essa marca cinematográfica desvincula o autor de mais explicações sobre a biografia, a origem e o destino dos personagens e da acção. É um intervalo na vida deles. Esse intervalo prossegue na vida deles e na de novos personagens que surjam: não há hierarquia dos personagens e a câmara é isenta ao seguir um ou outro personagem. Mais que hierarquia, é o

princípio lógico e sequencial do interesse da acção e do personagem para a história que Rossellini quer mostrar. Essa organização do movimento dos personagens é o que Jean-Luc Godard chamará o “sentimento da História” que ele considera ausente do cinema. Ora, Rossellini quer atribuir ao cinema, na sua expressão televisiva, essa possibilidade de dar esse sentimento da História que se expressa pelo amor à humanidade, mais que pelo amor ao outro. Esse sentimento sem amor, sem afectividade e sem reciprocidade, já presente em *Francesco, giullare di Dio*, é propenso à análise histórica que o autor enceta na obra que faz parte do corpus deste trabalho. Essa análise da história obedece a uma recriação de situações e personagens, através de encenação ou reconstrução, seguindo um princípio indutivo, do particular para o geral. Por isso Rossellini começa os seus filmes no meio da acção e não no início ou no fim.

– todos os seus filmes de televisão têm, como princípio narrativo, a descrição, a constatação. Obedecem a um ponto de vista único que não conflitua com outros. Não há argumentação, exposição de provas, mas sim predomínio da evidência. A subtracção de informação transforma os actores em meros substitutos dos personagens, fazendo desaparecer todo o traço de construção do personagem. O actor é corpo e voz de um ser do qual desconhece tudo e todo o gesto e inflexão vocal parecem um luxo desnecessário ao programa didáctico de Rossellini. O actor, profissional ou amador, é uma forma sem conteúdo, uma massa, um volume. Há actores, como Jean-Marie Patte (Luís XIV) e Dari Berkany (S. Agostinho), que não correspondem, deliberadamente, aos personagens na sua caracterização física: o primeiro é baixo, o segundo é negro. Também René Descartes tem o nome mudado para Cartesius, o seu

nome em latim. Diríamos, então, que, não sendo intenção do autor caracterizar fisicamente o actor com aquilo que recebe do personagem, por vezes descaracteriza-o ao ponto de tal se tornar uma evidência que aumenta o interesse e intriga o espectador. O “mau actor”, de que se fala a propósito dos actores dos filmes de televisão de Rossellini, constitui um contributo decisivo para o actor se destacar do personagem (ao contrário do culto do actor-personagem ou do personagem-actor, tão do gosto da indústria cinematográfica e publicitária), obrigando o espectador a concentrar-se no dito e no apresentado (a palavra) e não no visto e no representado (a vedeta). Neste aspecto, ver acima o que foi desenvolvido sobre o teatro didáctico de Brecht, pois aqui também podemos observar como o actor se caracteriza pela carga de representação histórica que carrega consigo como personagem tipado pela sua incidência cultural e pelo exemplo que ele pode constituir para o público de espectadores. A forte descaracterização que Rossellini faz dos seus personagens leva a que a biografia desses personagens seja conhecida e revelada por outros personagens e não pelos próprios biografados.

– todos os seus filmes de televisão entroncam num regime da imagem que tende para a neutralidade. A imagem fica ligada a um princípio de verdade sempre buscado por Rossellini nos filmes de televisão: a multiplicação de efeitos cénicos são transparentes para a câmara, de modo a que o controle final pertença a Rossellini, através do controlo remoto do “zoom”. Ora, este controle é, especificamente, motivo de grande interrogação, pois vemos nele o propósito determinado de abrir um campo novo à autoria em televisão. Isto é, controle específica o traço artístico expresso tecnicamente, querendo dirigir o olhar do espectador para esse exacto motivo de atenção. De igual modo, o som

corresponde a um pano de fundo de coralidade entre voz, ruído e música, que não actuam sobre a imagem para a fazer dizer aquilo que ela não diz, isto é, não reforçando a cacafonia associada ao som em cinema. A ausência de profundidade de campo (predomínio da bidimensionalidade do quadro; jogo de entradas e saídas dos actores pelos lados; actores que não se aproximam nem se afastam do primeiro plano) faz diminuir, intencionalmente, qualquer tentação de querer fazer coincidir a realidade tridimensional com a sua simulação na imagem. Desse modo, Rossellini representa o mundo como foi representado na pintura antes do Renascimento, antes do humanismo, como se a televisão tivesse surgido antes do cinema, esse sim pensado para representar o mundo tal qual ele é, a três dimensões, humanista, portanto. O cinema seria, então, um parêntesis na representação do mundo, junto com a pintura, continuando o mundo a ser representado como antes, a duas dimensões, agora através da televisão. Neste sentido, ver acima o que foi desenvolvido sobre McLuhan e o cubismo como desconstrução da ilusão da tridimensionalidade. A redução da tridimensionalidade do mundo, que o Quattrocento instaurou, à bidimensionalidade, instaurada pelo cubismo, vai ser o traço da imagem de televisão, retomando a representação do mundo tal qual o víamos representado na pintura pré-renascentista. Então, a operação de neutralização da mimesis cinematográfica operada por Rossellini visa retomar o modelo de representação do cinema primitivo, pré-realista e teatral, com a boca de cena como quadro bidimensional. A televisão opera assim uma redução do quadro visual propício ao objectivo didáctico de Rossellini, uma vez que este se fixa no imobilismo propositado da câmara, como meio de traçar um quadro geral, sem distância entre os primeiros e os últimos planos da imagem, característica da deformação visual do Quattrocento.

– todos os seus filmes de televisão evocam a procura da verdade, encontrada naquilo que é uno. Essa verdade, de que os personagens são peregrinos, tenta Rossellini dar através da construção lógica dos raciocínios e não através da construção narrativa. A verdade, a essência verdadeira, parece ser a utopia dos seus heróis, personagens completamente teóricos, incapazes de uma fraqueza humana. A primeira regra, ditada por Descartes, pode ser o caminho: não dispensar nenhum meio para encontrar o uno da consciência. Pensa Rossellini retratar-se nesses exemplos, também ele no caminho da verdade. A verdade dos seus filmes convive com a mentira construída para se aproximar da verdade, pela via da arte. O seu princípio é o de não distrair o espectador do raciocínio do personagem: não mudar de plano enquanto o personagem fala ou, se mudar, que seja para ficar igual. Seguir preocupações lógicas, com o fim de tornar útil o seu trabalho. A verdade há-de surgir aos personagens como revelações interiores, motivadas pela sua experiência pessoal ou pela experiência dos outros. O princípio é o de chegar à verdade excluindo todos os dados da emoção a priori, procurando sempre que o inesperado contrarie a certeza tão trabalhada. O exemplo mais radical é o de Sócrates, pela atitude de, constantemente, questionar o seu saber. No entanto, Rossellini trabalha e tem consciência - pelas muitas declarações que fez e pela sua prática artística - de que o regime da televisão é idêntico ao regime do cinema e que ambos precisam, para se tornarem manifestações do pensamento, de se alicerçarem numa lógica, se não demonstrativa, pelo menos imanente, isto é, que a verdade passe pela verificação objectiva dos factos. Em Rossellini, esse momento é excepcional e razão de ser do seu interesse pelos personagens.

O passo seguinte contempla o regime da imagem, traduzido na identificação da imagem com a realidade. O processo da sua construção obedece a um ponto de vista sobre a sua natureza, sendo ela, a imagem, tida como indício remanescente de uma realidade que se encenou para ser representada. O seu estatuto é o de escrita de um novo alfabeto que envolve o discurso do dito. A imagem corresponde ao visto (objectivo), não ao mostrado (subjectivo). Vejamos como:

– todos os filmes de televisão de Rossellini partem de um ponto de vista da câmara, não de um personagem. Quer dizer, este não tem ponto de vista, subjectividade; o personagem só tem ponto de amostragem, de objecto. A câmara representa o lugar a partir do qual todo o universo construído pelo filme se torna existente, quer dizer, o existente, mundo ou sujeito, é a realidade que a imagem cria e, como tal, dá-lhe existência. Com Rossellini, a proposta estética é de criar uma coerência de discurso do dito que desenvolve um mundo com semelhança ao existente, mas fechado sobre a sua obsessão – a imagem essencial. A estabilidade dessa imagem é conseguida por aquilo que se designa como a câmara à altura do olhar humano, ou seja, ângulo zero com a horizontal. A imagem essencial é esse concentrado de informação que resulta no momento da filmagem, reunindo todos os instrumentos, cinematográficos ou outros, para a caracterização exacta do conhecimento. Com uma escala de larga abertura, a imagem é, efectivamente, o contrário da moldura, em que a diluição dos lados se faz pela constante mudança de escala dentro do plano: abre ou fecha, faz panorâmica ou *travelling*, oblíqua para cima ou para baixo, a imagem de Rossellini nunca é a representação do mundo que exclui o resto do mundo que lá não esteja contido. Antes, a imagem abraça todo o mundo, nela entram e dela saem figuras, acompanhadas ou abandonadas. Este regime da

imagem tende, pois, para uma estabilização do olhar do espectador, por forma a que o dispositivo de enunciação – o plano – não perturbe o dispositivo do enunciado – o visível e audível. Esta concepção visa conceder ao conteúdo a primazia do objectivo rosselliniano, isto é, que com a imagem estabilizada, o espectador se concentre no conhecimento que ela nos traz. As operações artísticas do cinema exercem o seu poder sobre a duração do plano, o momento do início e do fim, o silêncio e as palavras ditas, sobretudo no que é mostrado, mais do que é visto. Isto é, Rossellini concede à imagem um estatuto de suporte do dito, mais do que de seu agente.

– todos os seus filmes de televisão encenam o dispositivo do espectáculo e do espectador. De resto, a situação de ser visto é a mais comum, dado que Rossellini repete até à exaustão o dispositivo de todos serem espectadores e todos serem actores dentro do próprio filme. Em *L'età di Cosimo de' Medici*, Leon Battista Alberti explica as leis da perspectiva em Masaccio, como sendo uma distorção humana aceitável porque baseada na geometria. Todos os instrumentos desenvolvidos pelo homem são convocados por Rossellini para aperfeiçoar o poder da visão, aumentando-a para além do incognoscível. No universo alicerçado por ele, o conhecimento baseia-se na ciência, na experiência, no estudo e na aprendizagem. A irrupção do desconhecido, do irracional, do inexplicável, concentra uma espécie de abcesso que o mundo superior do saber tem que debelar. O retorno a esta obsessão parece querer figurar o mundo antigo dos mitos, que a ciência, baseada na experimentação, ainda não conseguiu explicar e que se resolve pela morte. O próprio princípio organizativo de Rossellini para a sua enciclopédia audiovisual parte desse pressuposto: a civilização humana, dos seus primórdios aos dias de hoje, é uma

luta do homem pela sua sobrevivência. Essa luta começa com o próprio homem consigo mesmo. Os vários episódios da série *La lotta...* têm um carácter progressivo humanista, representando a luta do *homo sapiens* com o mundo hostil. A encenação desta luta é a própria raiz de um teatro interior à representação rosselliniana, já visível no seu primeiro filme *Fantasia sottomarina* (1940). Aí era visível essa luta entre espécies animais como cena primitiva do espectáculo e do espectador. Numa situação didáctica, ensinantes e ensinados mergulham numa mesma operação de troca de conhecimento. Rossellini coloca personagens como ouvintes e como falantes e tal é o princípio do espectáculo e do espectador e é o princípio da aprendizagem.

– todos os seus filmes de televisão se organizam em função da imagem-tempo, no sentido que lhe dá Gilles Deleuze em *A imagem-tempo*, uma vez que Roberto Rossellini não utiliza a montagem para trabalhar o tempo. A sua imagem é o tempo que escorre, a ligação entre planos não encolhe nem estica a duração, as mudanças temporais são dadas através de transformações espaciais e geográficas, sem recurso à transformação física dos personagens. O cinema de Rossellini congela o tempo. É essa a condição para se ensaiar um cinema reflexivo, analítico e didáctico. O seu cinema passa-se, então, do ponto de vista da acção, sempre no passado; mas, do ponto de vista da narração, passa-se sempre no presente, sem diferenciação entre o ontem e o hoje. Isto é, não se encontra nos seus filmes qualquer obstáculo a que a acção não pudesse decorrer no presente. Nenhum obstáculo de ordem prática ou de ordem moral impede os personagens de serem outros personagens ou as acções de decorrerem num tempo indeterminado. Rossellini pretende, deste modo, relativizar o seu juízo por comparação com o tempo presente. O tempo da

acção e o tempo cronológico não trabalham no sentido da contracção ou da dilatação temporal; prefere Rossellini a ausência de temporalidade, tornando o tempo fílmico um agente do anti-clímax. Os finais abruptos, como em *La prise de pouvoir par Louis XIV*, *Atti degli apostoli*, *Agostino d'Ippona*, *Cartesius*, após vagarosos episódios narrados com toda a minúcia, são o tratamento didáctico e anti-dramático que Rossellini impõe, como forma de retirar o carácter lírico e dar o épico aos seus heróis e às suas façanhas.

– todos os seus filmes de televisão se caracterizam por haver um tom monocórdico nas vozes e nas falas dos personagens. Este facto contribui, de forma decisiva, para que o espectador não se distraia no exibicionismo do actor. Este efeito de democratização da vocalidade visa uniformizar a voz, sua massa vocal e volume, tonalidade e grão, assim conseguindo converter todos os personagens, dos mais importantes aos menos, dos estrangeiros aos nacionais, em porta-vozes de uma fala ou em mestres-escola de uma lição. A voz não serve para comunicar (daí o carácter não informativo da televisão de Rossellini), mas para que a sabedoria de cada homem passe para a comunidade. Ou para que o espectador saiba pelo órgão privilegiado por Rossellini em televisão: o ouvido. A dobragem, que é regra em Itália e em França, ainda mais uniformiza, uma vez que são muitas as línguas e dialectos falados nos seus filmes, sendo necessária a dobragem. Os actores mais exuberantes são, deste modo, neutralizados e colocados ao serviço do objectivo de Rossellini. O comentário musical de Mario Nascimbene, músico de filmes de longa data, reforça ainda mais o carácter anti-dramático da acção. Ela prolonga-se ao longo dos filmes ou episódios, sem praticamente se notar. Não tem um objectivo de sublinhar a acção, de fazer aceitar pela emoção aquilo que não se aceita pela razão, não tem

princípio nem fim. Ao contrário da música composta, anteriormente, pelo irmão Renzo Rossellini, muito pensada para funcionar como condicionamento da acção, na senda do cânone hollywoodiano, a música tem essa função de apaziguar a imagem, sendo o seu contraponto, uma espécie de eco. A musicalidade da voz humana é rarefeita e funciona como leitura branca do texto, sem entoação nem ênfase.

∴

Em conclusão, a discussão artística de Roberto Rossellini visa, no seu entender, encontrar a arte, o cinema, a cultura. Visa encontrar o espectador do novo media da televisão. O seu didactismo encontra, então, o de outros artistas igualmente empenhados em encontrar o homem, com o objectivo de refundar a arte. Prefere encontrar um público formado por um novo meio e dotar esse meio dos instrumentos didácticos, os seus novos instrumentos artísticos. A possibilidade de existência de autoria em televisão é, assim, feita através da construção minuciosa de uma linguagem que junta todas as linguagens artísticas existentes num novo objectivo: reencontrar a arte através da divulgação do conhecimento e reencontrar a humanidade através do meio novo da televisão.

O próprio Roberto Rossellini é a corporização desse desígnio: escreveu argumentos, publicou vários livros sobre o seu trabalho, encenou teatro e ópera, entrevistou grandes figuras do seu tempo como Salvador Allende, estudou na Universidade de Houston, acabando a sua carreira filmando o recém-aberto *Centro Beaubourg*, gravando as vozes dos visitantes. O directo da televisão foi-lhe dado fazer com *Concerto para Michelangelo*, a partir da Capela Sistina. O imenso rol de projectos que

ficaram por realizar atesta o lado utópico da sua empresa de dar a conhecer tudo a todos. A sua não realização, como a sua realização, permitem atestar que Rossellini desenvolvera os meios necessários e suficientes para que o seu centro de produção pudesse ser um novo Renascimento italiano e ele um novo Cosimo de' Medici.

Bibliografia

Obras específicas

Monografias

- APRÀ, Adriano – *In viaggio con Rossellini*. Alessandria. Edizioni Falsopiano, 2006
- BABIN, Pierre e McLUHAN, Marshall – *Era electrónica: um novo homem, um cristão diferente*. Lisboa. Multinova, 1978
- BALDELLI, Pio – *Roberto Rossellini*. Roma. Edizione Samoná e Savelli, 1972
- BAZIN, André – *O que é o cinema?* Lisboa. Livros Horizonte. Coleção Horizonte de cinema, 1992
- BERGALA, Alain (org.) – *Roberto Rossellini. Le cinéma révélé*. Paris. Editions de l'Etoile. Coleção Écrits, 1989
- BERGALA, Alain e NARBONI, Jean (org.) – *Roberto Rossellini*. Paris. Cahiers du Cinéma/ La Cinémathèque Française, 1990
- BONDANELLA, Peter – *The films of Roberto Rossellini*. Nova Iorque. Cambridge University Press, Cambridge Film Classics, 1993
- BRENEZ, Nicole – *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Bruxelas. De Boeck & Larcier. De Boeck Université, 1998
- BRUNETTE, Peter – *Roberto Rossellini*. 2ª ed. University of California Press, 1996
- BRUNO, Eduardo (org.) – *Roberto Rossellini - il cinema, la televisione, la storia, la critica*. San Remo. Convegni San Remo per il cinema. Assessorato per il turismo e le manifestazioni, 1980
- Ciclo Rossellini – Retrospectiva da sua obra*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
- DANEY, Serge – *Ciné journal. Volume II / 1983-1986*. 2ª ed. Paris. Cahiers du Cinéma. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1998
- DELEUZE, Gilles – *A imagem-tempo. Cinema 2*. Lisboa. Assírio & Alvim. Coleção Livros de Cinema, 2006

- DI GIAMMATTEO, Fernaldo – *Dizionario del cinema italiano*. Roma. Editori Reuniti, 1995
- FORGACS, David *et alli* – *Roberto Rossellini, magician of the real*. Londres. BFI Publishing, 2000
- FRAPPAT, Hélène – *Roberto Rossellini*. Lisboa. Público/ Cahiers du Cinéma. Coleção Grandes Realizadores, 2008
- GALLAGHER, Tag – *The adventures of Roberto Rossellini. His life and films*. Nova Iorque. Da Capo Press, 1998
- GUARNER, José Luis – *Roberto Rossellini*. Nova Iorque. Praeger, 1970
- GUARNER, José Luis – *Roberto Rossellini*. València. Fundació Municipal de Cine/ Diputació de Valencia, 1996
- India. Rossellini et les animaux* (coord. Nathalie Bourgeois e Bernard Bénoliel). Paris. Cinémathèque Française, 1997
- Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris. Cahiers du Cinéma/ Editions de l'Etoile, 1985
- LETO, Antonio – *La città di Rossellini*. Salerno. Plectica editrice, 2004
- Louis XIV. La grande émission de Philippe Erlanger et Roberto Rossellini*. Paris. Télé 7 jours, 1966
- MASI, Stefano e LANCIA, Enrico – *I film di Roberto Rossellini*. Roma. Gremese Editore, 1987
- McLUHAN, Marshall – *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*. Paris. Mame/ Seuil, 1968
- MICHELONE, Guido – *Invito al cinema di Roberto Rossellini*. Milão. Mursia, 1996
- MIDA, Massimo – *Roberto Rossellini*. 2^a ed. Parma. Guanda, 1961
- OLIVER, Jos; PRESUTTO, Settimio e QUINTANA, Àngel (coord.) – *Roberto Rossellini - La herencia de un maestro*. València. Filmoteca de Catalunya/ Filmoteca Española, 2005
- QUINTANA, Àngel – “Les estratègies enunciatives d’un documental didàctic”. In *Anàlisi*, n. 27, 2001
- QUINTANA, Àngel – *Roberto Rossellini*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Signo e Imagen/ Cineastas, 1995

- R. R. *Roberto Rossellini. A cura di Edoardo Bruno*. Roma. Bulzoni. Quaderni di Filmcritica, 1979
- Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2007
- Roberto Rossellini: il mio metodo. Scritti e interviste a cura di Adriano Aprà*. 2^a ed. Venezia. Marsilio, 1987
- Roberto Rossellini. La télévision comme utopie. Textes choisis et présentés par Adriano Aprà*. Paris. Auditorium du Louvre/ Cahiers du Cinéma, 2001
- Roberto Rossellini. The war trilogy*. Nova Iorque. Grossman Publishers, 1973
- RONDOLINO, Gianni – *Roberto Rossellini*. Milano. L'Unità/ Il Castoro, 1995
- RONDOLINO, Gianni – *Roberto Rossellini*. Turim. UTET, 1989
- ROSSELLINI, Roberto – *Fragments d'une autobiographie*. Paris. Ramsay, 1987
- ROSSELLINI, Roberto – *Quasi un'autobiografia*. Milão. Arnaldo Mondadori Editore, 1987
- ROSSELLINI, Roberto – *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*. Paris. Fayard, 1977
- ROSSELLINI, Roberto – *Utopia Autopsia 1010*. Barcelona. Dopesa, 1974
- Rossellini. Dal neorealismo alla diffusione della conoscenza. A cura di Pasquale Iaccio*. Nápoles. Liguori editore, 2006
- SCAFFA, Luciano e ROSSELLINI, Marcella Mariani (org.) – *Roberto Rossellini: Atti degli apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ippona. L'età dei Medici. Cartesius*. Turim. ERI Edizioni RAI, 1980
- SEKNADJE-ASKÉNAZI, Enrique – *Roberto Rossellini et la seconde guerre mondiale. Un cinéaste entre propagande et réalisme*. Paris. L'Harmattan, 2000
- SERCEAU, Michel – *Roberto Rossellini*. Paris. Editions du Cerf. Coleção 7^{ème} art, 1986
- TRASATTI, Sergio – *Rossellini e la televisione*. Roma. La Rassegna Editrice, 1978

Periódicos

“Cinema and television: Jean Renoir and Roberto Rossellini interviewed by André Bazin”, in *Sight and Sound*, vol.28, nº1, inverno 1958-59 (republicado em *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2007)

“Mesa redonda: Rossellini de Roma 45 a Europa 51”, in *Cinéfilo*, nº11, 13 dezembro 1973

“Roberto Rossellini” (artigos de Alain Bergala, François Truffaut, Jean-Paul Fargier, Serge Toubiana, Thierry Clech, Alain Phillipon, Vincent Ostria e Thierry Jousse), in *Cahiers du Cinéma*, nº410, julho-agosto 1988

APRÀ, Adriano – “Le nouvel âge de Rossellini”. In *Cahiers du cinema*, nº169, Agosto 1965

BEYLIE, Claude – “Breve rencontre avec Roberto Rossellini”, in *Ecran 75*, nº34, Março 1975

BIETTE, Jean-Claude – “On a cours d’histoire chez Rossellini”, in *Cahiers du Cinéma*, nº67, Novembro 1986

BOYER, Elisabeth – “Rossellini et la choralité”, in *L’art du cinema*, nº3, Novembro 1993 e nº4, Março 1994

DANEY, Serge – “Le pouvoir en miettes”, In *Cahiers du cinéma*, nº 186, Janeiro de 1967

DOMARCHI, Jean, DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun – “Entretien avec Roberto Rossellini”. In *Cahiers du Cinéma*, nº 133, Julho 1962

Il neorealismo cinematografico italiano (org. Lino Micciché). Marsilio. Veneza, 1975

LAWTON, Harry – “Rossellini's didactic cinema”. In *Sight and Sound*, vol. 47, nº 4, outubro 1978

MARTIN, Marcel – “Rossellini: le cinéma, c’est fini!”, in *Cinéma 66*, nº111, Dezembro 1966

OMS, Marcel – “Rossellini du fascisme à la démocratie chrétienne”, in *Positif*, nº28, Abril 1958

OVERTON, Sophie – “Les actes d’un apôtre. Le projet audiovisuel de Rossellini”, in *CinémAction*, nº57

RHODE, Eric – “Why neo-realism failed”, in *Sight and Sound*, vol.30, nº1, inverno 1960-61

RIVETTE, Jacques – “Lettre sur Rossellini”, in *Cahiers du Cinéma*, n° 46, Abril 1955 (publicada em português in *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2007)

ROSSELLINI, Roberto – "Lettre à Peter H. Wood", in *Trafic*, n° 11, verão 1994

Web

“La télévision d’auteur, une “utopie”?”, in http://www.poptronics.fr/Tele-utopie?var_recherche=roberto%20rossellini

APRÀ, Adriano; DAGRADA, Elena; PACI, Viva e RONCORONI, Stefano – “Penser en images, penser les images”, in <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article332>

DAGRADA, Elena – In <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article332>

EXCOFFIER, Jo – “Aux frontières de l’image”, in <http://archives.tsr.ch/player/personnalite-rossellini>

GALLAGHER, Tag – “Making reality”, in http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/rossellini_television.html

PACI, Viva – In <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article332>

PIAGET, Jean – *L’éducation selon Comenius*. In http://www.agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/ComeniusLeducation_selon_Comenius_par_Jean_Piaget

QUINTANA, Àngel – "El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini". In http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349497533248161755468/p0000001.htm#I_1

QUINTANA, Àngel – “Rossellini en España: proyectos y realidades”, in http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09251738633581706432268/p0000001.htm#I_1_

SALAS, Hugo – “Roberto Rossellini”, in <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/rossellini.html>

Obras de informação

Monografias

ARENDDT, Hannah – *O conceito de amor em Santo Agostinho. Ensaio de interpretação filosófica*. Lisboa. Instituto Piaget. Coleção Pensamento e Filosofia, 1997

BLINHORN, Martin – *Mussolini e a Itália fascista*. Lisboa. Gradiva. Coleção Panfletos Gradiva, s/d

BRECHT, Bertolt – *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa. Portugália Editora, Coleção Problemas, 1961

CAULY, Olivier – *Comenius, o pai da pedagogia moderna*. Lisboa. Instituto Piaget. Coleção História e Biografias, 1999

COHEN-SEAT, Gilbert e FOUGEYROLLAS, Pierre – *L'action sur l'homme: cinéma et télévision*. Paris. Editions Denoël, 1961

DE' MEDICI, Lorenzo – *Os Médicis, a nossa história*. Lisboa. Publicações Dom Quixote. Coleção Temas de Hoje, Território Pessoal, 2004

Fascisme et résistance dans le cinema italien (1922-1968). Paris. Etudes cinématographiques, n^o82-83, 1970

GOMEZ SEGURA, Eugenio – *Pablo de Tarso, el segundo hijo de Dios*. Madrid. Oberon. Serie Historia, 2006

TAVARES, Domingos – *Filippo Brunelleschi, o arquitecto*. s/l. Dafne editora, 2003

TAVARES, Domingos – *Leon Battista Alberti, teoria da arquitectura*. s/l. Dafne editora, 2003

Filmografia

Obras realizadas

As indicações de datas e locais de exibição são retiradas das seguintes fontes:

**Ciclo Rossellini – Retrospectiva da sua obra*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1973

**Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2007

1960-1961

Viva l'Italia!

129', 35 mm, cor

Assistentes de Realização: Renzo Rossellini Jr., Ruggero Deodato, Franco Rossellini

Argumento: Sergio Amidei, Antonio Petrucci, Luigi Chiarini, Carlo Alianello

Diálogos: Sergio Amidei, Diego Fabbri, Antonio Petrucci, Roberto Rossellini, Antonello Trombadori

Fotografia (Estmancolor): Luciano Trasatti

Operador de Câmara: Luigi Filippo Carta

Cenários: Gepy Mariani

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis

Música: Renzo Rossellini

Som: Enzo Magli, Oscar Di Santo

Montagem: Roberto Cinquini

Interpretação: Renzo Ricci (Giuseppe Garibaldi), Paolo Stoppa (Nino Bixio), Franco Interlenghi (Giuseppe Bandi), Giovanna Ralli (Rosa), Raimondo Croce (Francesco II), Leonardo Botta (Menotti Garibaldi), Giovanni Petruce (Fabrizio Plutino), Attilio Dottasio (Francesco Crispi), Amedeo Buzzanca (o pai de Rosa), Vittorio Bottone (Vittorio Emanuele II), Tina Louise (a jornalista francesa), Philippe Arthuys (Alexandre Dumas), Amedeo Gerard (General Landi), Piero Braccialini (Giuseppe Mazzini), Sveva Caraccio d'Acquara (a Rainha Maria Sofia), Ugo d'Alessio (o secretário), Remo de Angelis (Giuseppe Missori), Armando Guarnieri (Capitão de armas), Gérard Herter (jornalista).

Produção: Tempo Film (Arturo Tofanelli)/ Galatea (Lionello Santi)/ Francinex

Director de Produção: Oscar Brazzi

Distribuição: Cineriz

Origem: Itália-França

Estreia Mundial: Roma, 27 de Janeiro de 1961.

Inédito comercialmente em Portugal. Exibido na Retrospectiva Rossellini – Grande Auditório da Fundação Gulbenkian em Lisboa a 21 de Dezembro de 1973.

1964-1965

L'Età del Ferro

Série em 5 Episódios

266'44" (52'33" + 58'59" + 49'17" + 58'05" + 47'50"), 35 mm, p/b

Realização: Renzo Rossellini Jr.

Assistente de Realização: Ruggero Deodato

Argumento, Diálogos e Supervisão: Roberto Rossellini

Assistente aos diálogos: Marcella Mariani

Fotografia: Carlo Carlini

Operador de Câmara: Luigi Filippo Carta

Música: Carmine Rizzo

Cenários: Gepy Mariani

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis

Montagem: Daniele Alabiso

Apresentador: Roberto Rossellini

Narrador: Giancarlo Sbragia

Interpretação:

1º Episódio: Evar Maran, com o Ballet de Roma (coreografia e primeira bailarina: Franca Bartolomei; o primeiro bailarino: Walter Zappolini);

2º Episódio: Alberto Barberito, Pasquale Campagnola, Walter Maestosi, Osvaldo Ruggeri;

3º Episódio: sem actores

4º e 5º Episódios: Arnolfo Dominici, Giulio Biagini, Giovanni Giannotti, Alessandro

Lombardi, Evaldo Mancusi.

Director Geral: Alberto Soffientini

Director de Produção: Alfonso Donati

Produção: 22 decembre/ Istituto Luce com a colaboração da Italsider para a RAI (Roma)

Origem: Itália

Estreia Mundial: Canal 2 - RAI (Roma) em 1965.

Inédito comercialmente em Portugal. Exibido na Retrospectiva Rossellini – Auditório Dois da Fundação Gulbenkian em Lisboa a 26 de Janeiro de 1974.

1966

La Prise de Pouvoir par Louis XIV

A tomada do poder de Luís XIV

90', 35 mm, cor

Assistentes de Realização: Yves Kovacs, Egérie Mavraki

Argumento: Philippe Erlanger

Diálogos: Jean Gruault

Fotografia (Eastmancolor): Georges Leclerc

Operador de Câmara: Claude Butteau

Cenários: Maurice Valey

Guarda-Roupa: Christiane Coste

Música: Betty Willemetz

Som: Jacques Gayet

Montagem: Armand Ridel

Conselheiro Artístico: Jean Dominique de la Rochefoucauld (não creditado)

Interpretação: Jean-Marie Patte (Louis XIV), Raymond Jourdan (Colbert), Giulio Cesare Silvani (Mazarin), Katharina Renn (Ana de Áustria), Dominique Vincent (Madame Du Plessis), Pierre Barat (Fouquet), Fernand Fabre (Le Tellier), Françoise Ponty (Louise de la Vallière), Joëlle Langeois (Marie- Thérèse), Maurice Barrier (d' Artagnan), André Dumas (Padre Joly), Jaqueline Corot (Mme Henriette), Françoise Mirante (Mme de Brienne), Pierre Spadoni (Moni), Roger Guillo (o boticário).

Produção: ORTF

Director de Produção: Pierre Gout

Origem: França

Estreia Mundial: Festival de Veneza, Setembro de 1966. Canal 1 - ORTF (Paris), outubro 1966.

Canal 1 - RAI (Roma), abril 1967.

Estreia em Portugal: Lisboa, Cinema Estúdio a 30 de Novembro de 1972.

1967-1971

La Lotta dell'Uomo per la sua Sopravvivenza

12 horas, 35 mm, cor

Série em 12 Episódios

Primeira Série:

Prima della Storia, L'uomo (57'22");

La Civiltà che Nacque da un Fiume (54'31");

Dal' Angoscia dei Miti al Dio che è Salvezza (50'37")

Un'Arca nel Diluvio: il Monachesimo (51'15")

Il Medioevo, Età di Pietra e di Ferro (43'42")

Verso la Scienza, Patria dell'Uomo (51'49")

Segunda Série:

In Cerca delle Indie Oltre l'Oceano Ignoto (54'39")

Dall'Età della Magia all'Età della Scienza (59'04")

Lo Spirito Scientifico Conquista il Mondo (56'26")

Questa Nostra Grandiosa Civiltà della Fretta (52'13")

Un'Arte Nuova in un Mondo di Macchine (49'15")

Nonostante Tutto, Ancora più Lontano (47'55")

Realização: Renzo Rossellini Jr.

Colaboração na realização: Pitt Popesco

Assistentes de Realização: Roberto Capanna, Paolo Poeti, Emiliano Giannino, Ilie Sterian

Argumento e Diálogos: Roberto Rossellini

Fotografia (Eastmancolor): Mario Fioretti

Operador de Câmara: Carlo Fioretti

Cenários: Gepy Mariani, Virgil Moise

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis

Música: Mario Nascimbene (voz: Shirley Bassey)

Montagem: Daniele Alabiso, Gabriele Alessandro, Alfredo Muschietti

Narrador: Pino Locchi

Apresentador: Roberto Rossellini

Interpretação:

Primeira série: Piero Baldini, Renato Baldini, Rodolfo Baldini, Salvatore Billa, Massimo Sarchielli, Pino Caruso.

Segunda série: Francesco Aloisi, Lydia Biondi, G. Andersen, Consalvo Dell'Arti, Valentino Macchi, Giulio Donnini, Bepy Mannaiuolo, Corrado Olmi, Stefano Subaldi.

Produção: Roberto Rossellini para Orizzonte 2000/ RAI/ Logos Film (Paris)/ Studioul Cinematografic Bucuresti/ Copro Film (Cairo)

Productor Executivo: Michele Bini (Arco Film)

Director de Produção: Francesco Orefici, Adrian Caracas

Origem: Itália-França-Roménia-Egipto

Estreia Mundial: Primeira Série: Canal 1 - RAI (Roma), Agosto-Setembro de 1970. Segunda Série: Canal 2 - RAI (Roma), Setembro-Outubro de 1971.

Inédito comercialmente em Portugal. Exibido na Retrospectiva Rossellini – Grande Auditório da Fundação Gulbenkian em Lisboa a 18, 19 e 20 de Janeiro de 1974.

1968-1969

Atti degli Apostoli

Série em 5 Episódios

341' (58' + 58' + 64' + 64' + 97'), 35mm, cor

Assistentes de Realização: Maurizio Malo Brass, Roberto Capanna, Hedi Besbes, Abeljalil El Babi, Mohamed Naceur al Ktari

Argumento: a partir dos *Actos dos Apóstolos* de São Lucas, 5º livro do Novo Testamento

Diálogos: Jean Dominique de La Rochefoucauld, Luciano Scaffa, Vittorio Bonicelli, Roberto Rossellini

Conselheiros teológicos: Stanislao Lionnet, Carlo Maria Martini

Fotografia (Eastmancolor): Mario Fioretti

Operadores de Câmara: Carlo Fioretti, Giovanni Bonicelli

Música: Mario Nascimbene (voz: Sonali Senroy Dasgupta)

Cenários: Gepy Mariani, Carmelo Patrono, Elio Costanzi, Alessandro Gioia, Dino Leonetti

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis

Montagem: Jolanda Benvenuti

Script: Marcella Mariani

Interpretação: Edoardo Torricella (São Paulo), Jacques Dumur (São Pedro), Renzo Rossi (São Zacarias), Mohamed Kouka (São João), Bradai Ridha (São Mateus), Missoume Ridha (São Tiago Maior), Zouiten (São Tiago Menor), Hédi Nouira (Santo André), Zignani Houcine (Santo Estêvão), Mohamed Ktari (São Marcos), Bouraoui (São Bartolomeu), Ben Reayeb Moucef (São Tomé), Maurizio Malo Brass (Aristarco), Enrico Ostermann (Caifaz), Paul Muller (o Sofista grego), Bepy Mannaiuolo (São Filipe), Daniele Dublino (Sila), Olimpia Carlisi (Lídia), Lydia Biondi (a Pitonisa), Dino Mele (Áquila).

Produção: Roberto Rossellini para Orizzonte 2000/ RAI (Roma)/ ORTF (Paris)/ TVE (Madrid)/ Studio Hamburg em colaboração com Les Films Carthage (Tunes)

Director de Produção: Francesco Orefici

Produção Executiva para a RAI: Vittorio Bonicelli

Origem: Itália

Estreia Mundial: Canal 1 - RAI (Roma), Abril-Maio de 1969.

Inédito comercialmente em Portugal. Exibido na Retrospectiva Rossellini – Grande Auditório da Fundação Gulbenkian em Lisboa a 28 e 29 de Janeiro de 1974.

1970

Socrate

120', 35mm, cor

Assistentes de Realização: Juan Garcia Atienza, José Luis Guarner

Argumento: Roberto Rossellini, Marcella Mariani

Adaptação Cinematográfica: Roberto Rossellini, Maria Grazia Bornigia, a partir dos *Diálogos* de Platão e outros textos sobre Sócrates

Diálogos: Jean Dominique de La Rochefoucauld

Fotografia (Eastmancolor): Jorge Herrero Martin

Operadores de Câmara: Ricardo Poblete, Giovanni Bonicelli

Música: Mario Nascimbene

Cenários: Giusto Puri Purini, Bernardo Ballester

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis

Montagem: Alfredo Muschietti

Interpretação: Jean Sylvère (Sócrates), Anne Caprile (Santipe), Ricardo Palacios (Críton), Bepy Mannaiuolo (Apolodoro), Manuel Angel Egea (Cebetes), Julio Morales (Antístenes), Jesus Fernandez (Critóbolo), Eduardo Puceiro (Símias), José Renovales (Fédon), Antonio Medina (Platão), Emilio Miguel Hernandez (Mélitos), Emilio Hernandez Blanco (Hipérides), Gonzalo Tejel (Anytos), Antonio Requena (Hermes), Roberto Cruz (o velho), Francisco Sanz (o actor), Antonio Alfonso (Eutifron), Juan Francisco Margallo (Crítias), Roman Ariznavarreta (Calicles), Francisco Catalá (Lísias), Adolfo Thous (Hípias), Jean Dominique de

la Rochefoucauld (Fedro), Bernardo Ballester (Teofrasto), Cesar Bonet (Sacerdote), Jerzy Radlowski (malabarista), Pedro Estecha (Focio), Rafael de la Rosa (Trasíbulo), Simon Arriaga (o homem da cicuta), Ivan Almagro (Hermógenes), Constant Rodriguez (Arifesto), Jesus A. Gordon (Lamprocles), José Luis Ortega (o filho de Sócrates).

Produção: Roberto Rossellini para Orizzonte 2000/ RAI (Roma)/ ORTF (Paris)/ TVE (Madrid)

Directores de Produção: Francesco Orefici, Antonio Matilla

Origem: Itália-França-Espanha

Estreia Mundial: Festival de Veneza, Agosto de 1970. Canal 2 - RAI (Roma), junho 1971.

Inédito comercialmente em Portugal. Exibido na Retrospectiva Rossellini – Grande Auditório da Fundação Gulbenkian em Lisboa a 17 de Janeiro de 1974.

1971-1972

Blaise Pascal

129', 35 mm, cor

Assistente de Realização: Gabrielle Polverosi

Argumento: Roberto Rossellini, Marcella Mariani, Luciano Scaffa

Diálogos: Jean Dominique de La Rochefoucauld

Fotografia (Eastmancolor): Mario Fioretti

Operador de Câmara: Carlo Fioretti

Música: Mario Nascimbene

Cenários: Franco Velchi

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis (assistente: Isabella Rossellini)

Montagem: Jolanda Benvenuti

Script: Marcella Mariani

Interpretação: Pierre Arditi (Blaise Pascal), Rita Forzano (Jacqueline Pascal), Giuseppe Addobbati (Etienne Pascal), Livio Galassi (Jacques, o servo), Bruno Cattaneo (Jacques Deschamps), Teresa Ricci (Gilberte Pascal), Bepy Mannaiuolo (Florin Périer, o marido de Gilberte Pascal), Claude Baks (Descartes), Marco Bonetti (Artus Gouffier, Duque de Roannes), Christian Aleny (Adrien Deschamps), Bernard Rigal (Chanceler Seguier), Melú Valente (Charlotte de Roannes), Christian De Sica (o Feitor).

Produção: Roberto Rossellini para Orizzonte 2000 (Roma)/ ORTF (Paris)/ RAI (Roma)

Director Geral: Sergio Iacobis

Origem: Itália-França

Estreia Mundial: Canal 1 - RAI (Roma), Maio de 1972

Inédito comercialmente em Portugal. Exibido na Retrospectiva Rossellini – Grande Auditório da Fundação Gulbenkian em Lisboa a 15 de Janeiro de 1974.

1972

Agostino d'Ippona

117', 35 mm, cor

Assistente de Realização: Andrea Ferendele, Claudio Bondi

Argumento: Roberto Rossellini, Marcella Mariani, Luciano Scaffa (e a assistência de Carlo Cremona)

Diálogos: Jean Dominigue de La Rochefoucauld

Fotografia (Eastmancolor): Mario Fioretti

Operador de Câmara: Carlo Fioretti

Música: Mario Nascimbene

Cenários: Franco Velchi

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis (assistente: Isabella Rossellini)

Montagem: Jolanda Benvenuti

Script: Marcella Mariani

Interpretação: Dari Berkany (Santo Agostinho), Virginio Gazzolo (Alípio), Cesare Barbetti (Volusiano), Bruno Cattaneo (Maximo), Leonardo Fioravanti (Milésio), Dannunzio Papini (juiz romano), Livio Galassi (Possídio), Bepy Mannaiuolo (Severo), Fabio Garriba (Marcellino), Valentino Macchi (Sisto), Giuseppe Alotta (Ciríaco), Pietro Fumelli (Megalio), Giovanni Sabatini (Valerio), Ciro Ippolito (Terenzio), Filippo Degara (Crispino), Sergio Fiorentini (Marino), Gian Giacomo Elia (Papirio), Leo Pantaleo (Macróbio), Guido Celano (exilado romano), Maria Teresa Piaggio (exilada romana).

Produção: Roberto Rossellini para Orizzonte 2000/ RAI (Roma)

Director Geral: Sergio Iacobis

Director de Produção: Francesco Orefici

Origem: Itália

Estreia Mundial: Canal 1 - RAI (Roma), Dezembro de 1972 - Janeiro de 1973.

Inédito comercialmente em Portugal. Exibido na Retrospectiva Rossellini – Grande Auditório da Fundação Gulbenkian em Lisboa a 22 de Janeiro de 1974.

1972-1973

L'Età di Cosimo de' Medici

246' (79' + 79' + 88'), 35mm, cor

Série em 3 Episódios:

1º Episódio - *L'Esilio di Cosimo*

2º Episódio - *Il Potere di Cosimo*

3º Episódio - *Leon Battista Alberti: L'Umanesimo*

Assistentes de Realização: Claudio Bondi, Beppe Cino, Claudio Amati

Argumento e Diálogos: Roberto Rossellini, Luciano Scaffa, Marcella Mariani, a partir da obra *Cronache del Consiglio di Firenze* e textos de Niccolò Machiavelli e Francesco Guicciardini

Fotografia (Eastmancolor): Mario Montuori

Operador de Câmara: Giovanni Maddaleni

Cenários: Franco Velchi

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis

Música: Manuel De Sica

Montagem: Jolanda Benvenuti

Script: Marcella Mariani

Interpretação: Marcello Di Falco (Cosimo de' Medici), Virginio Gazzolo (Leon Battista Alberti), Tom Felleghi (Rinaldo degli Albizzi), Mario Erpichini (Totto Machiavelli), Adriano Amidei Migliano (Carlo degli Alberti, irmão de Leon Battista), John Stacy (Ilarione de Bardi), Sergio Nicolai (Francesco Soderini), Michel Bardinet (Ciriaco d'Arpaso), Piero Gerlini (Poggio Bracciolini), Mario Demo (Sigismondo Malatesta), Duccio Dugoni (Bernardo Rossellino), Ianti Sommar (Condessa de' Bardi, esposa de Cosimo), Ugo Cardea (Niccolò Cusano), Marino Mase (Francesco Fidelfo), Lincoln Tate (Thomas Wadding), Roberto Bisacco (Niccolò Di Cocco Donati), Bruno Cattaneo (Toscanelli), Sergio Serafini (Lorenzo), Dario Micaelis (Carlo Marsuppini), Giuliano Disperati (Magistrado), Goffredo Matassi (Bernardo Guadagni, Magistrado de Florença), Fred Ward (Niccolò de Conti), Giuseppe Addobbati, Roberto Bruni, Livio Galassi, Maurizio Manetti, Valentino Macchi, John Bartha, Ernesto Colli, Rita Forzano, Nazzareno Natale, Carlo Reali, Giuseppe Pertile, Attilio Dottavio, Senia Fridman, Franco Moraldi, Bepy Mannajuolo, Giacinto Ferro, Bernard Rigal, Enzo Spitaleri, Francesco Vairano, Emmanuele Vacchetto, Howard Nelson Rubien, G. De Michelis.

Produção: Roberto Rossellini para Orizzonte 2000/ RAI (Roma)

Director Geral: Sergio Iacobis

Director de Produção: Francesco Orefici

Origem: Itália

Estreia Mundial: Canal 1 - RAI (Roma), Dezembro de 1973 - Janeiro de 1974.

Inédito comercialmente em Portugal. Exibido na Retrospectiva Rossellini – Grande Auditório da Fundação Gulbenkian a 31 de Janeiro de 1974.

1973-1974

Cartesius

154' (70' + 84'), 35mm, cor

Assistentes de realização: Beppe Cino, Claudio Amati

Argumento e Diálogos: Roberto Rossellini, Luciano Scaffa, Marcella Mariani

Conselheiro: Ferdinand Alquié

Fotografia (Eastmancolor): Mario Montuori

Operador de Câmara: Maurizio Scanziani

Música: Mario Nascimbene

Cenários: Giuseppe Mangano

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis

Montagem: Jolanda Benvenuti

Script: Marcella Mariani

Interpretação: Ugo Cardea (René Descartes), Anne Pouchie (Hélène), Claude Berthy (Guez de Balzac), Gabriele Banchemo (o servo Bretagne), John Stacy (Levasseur d'Etioles), Charles Borromel (Padre Marin Mersenne), Kenneth Belton (Isaak Beekman), Renato Montalbano (Constantin Huygens), Vernon Dobtcheff (o astrónomo Ciprus), Giancarlo Sisti, Beppe Colombo, Maurizio Manetti, Bruno Corazzari (oficial holandês), Camillo Autore, Bruno Cattaneo.

Produção: Roberto Rossellini para Orizzonte 2000/ RAI (Roma)/ ORTF (Paris)

Director Geral: Sergio Iacobis

Director de Produção: Francesco Orefici

Origem: Itália-França

Estreia Mundial: Canal 1 - RAI (Roma), Fevereiro de 1974.

Inédito comercialmente em Portugal. Primeira exibição em Portugal no Festival Internacional de Cinema de Tróia em Junho de 1989.

1974

Anno Uno

123', 35 mm, cor

Assistente de Realização: Beppe Cino

Argumento e Diálogos: Roberto Rossellini, Luciano Scaffa, Marcella Mariani (assessoria de Maria Stella Sernas)

Fotografia (Eastmancolor): Mario Montuori

Operador de Câmara: Maurizio Scanziani

Cenários: Giuseppe Mangano

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis

Música: Mario Nascimbene

Montagem: Jolanda Benvenuti

Script: Marcella Mariani

Interpretação: Luigi Vannucci (Alcide De Gasperi), Dominigue Darei (Maria Romana De Gasperi), Valeria Sabel (Francesca De Gasperi, a esposa), Rita Forzano (Lucia De Gasperi), Rita Calderoni (uma jornalista), Ennio Balbo (Nenni), Luciano Gaudenzio (Longo), Renato Montanari (Secchia), Paolo Bonacelli (Amendola), Francesco Di Federico (Saragat), Francesco Morillo (Fenoaltea), Piero Palermi (Scoccimaro), Consalvo Dell'Arti (Bonomi), Franco Ferrari (Ruini), Renato Montalabano (Spataro), Tinon Bianchi (Togliatti), Corrado Olmi (Di Vittorio), Aldo Rendine (Romita), Nicola Morelli (Badoglio).

Produção: Rusconi Film

Produção Executiva: Silvia d'Amico Bendicò

Director de Produção: Sergio Iacobis

Distribuidor: Ital Noleggio Cinematografico

Estreia Mundial: Roma, 15 de Novembro de 1974.

Inédito comercialmente em Portugal.

1975

Il Messia

144', 35 mm, cor

Assistentes de Realização: Beppe Cino, Carlos de Carvalho, Abdellatif Ben Ammar

Argumento e Diálogos: Roberto Rossellini, Silvia d'Amico Bendicò

Conselheiro: Don Ettore Segneri

Fotografia (Eastmancolor): Mario Montuori

Operadores de Câmara: Gaetano Valle, Giuseppe Berardini

Cenários: Giorgio Bertolini

Guarda-Roupa: Marcella De Marchis

Música: Mario Nascimbene

Montagem: Jolanda Benvenuti, Laurent Quaglio

Script: Marcella Mariani

Interpretação: Pier Maria Rossi (Jesus), Mita Ungaro (Maria), Carlos de Carvalho (João Baptista), Yatsugi Khelil (José), Jean Martin (Pôncio Pilatos), Fausto Di Bella (Rei Saul), Antonella Fasano (Maria Madalena), Anita Bartolucci (a samaritana), Cosetta Pichetti

(Salomé), Raouf Ben Amor (Judas), Vernon Dobtcheff (Samuel), Toni Ucci (Herodes Antipas), Vittorio Caprioli (Herodes, o grande).

Produção: Orizzonte 2000/ Procinex-FR3 (Paris)

Produção Executiva: Silvia d'Amico Bendicò

Director Geral: Enzo Provenzale

Distribuição: ARCI Nuova Comunicazione

Origem: Itália-França

Estreia Mundial: Montecatini, 25 de Outubro de 1975. Paris, 16 fevereiro 1976. Roma, 30 setembro 1976

Inédito comercialmente em Portugal. Primeira exibição em Portugal no Festival Internacional de Cinema de Tróia em Junho de 1989.

Obras não realizadas

anos 1960

Catarina de Siena

anos 1970

Comenius

c. 1970

Caligola

c. 1970

Revolução americana

c. 1972

Diderot

c. 1972

Niepce e Daguerre

1974

Pulcinella

1976

Lavorare per l'umanità (Karl Marx)

Sinopses

As indicações de datas e locais de exibição, assim como número de espectadores dos filmes de televisão, são retiradas das seguintes fontes:

*MASI, Stefano e LANCIA, Enrico – *I film di Roberto Rossellini*. Roma. Gremese Editore, 1987

*SCAFFA, Luciano e ROSSELLINI, Marcella Mariani (org.) – *Roberto Rossellini: Atti degli apostoli. Socrate. Blaise Pascal. Agostino d'Ippona. L'età dei Medici. Cartesius*. Turim. ERI Edizioni RAI, 1980

*TRASATTI, Sergio – *Rossellini e la televisione*. Roma. La Rassegna Editrice, 1978

Viva l'Italia!

O filme foi encomendado pelo governo italiano para comemorar o centenário do “Risorgimento” italiano e dos actos heróicos do general Giuseppe Garibaldi

SINOPSE:

Conspiradores da revolta reúnem-se na igreja; exército espera-os fora da igreja e dispara; fuzilamento dos revoltosos (Sicília, 1860). Garibaldi prepara a revolta (Génova, 1860); Garibaldi parte para a Sicília com os Mil; chefias militares preparam recepção a Garibaldi. Garibaldi reúne voluntários populares e frades franciscanos na primeira batalha; Garibaldi marcha sobre Palermo onde o exército dos Bourbons o espera; exército rende-se a Garibaldi; a campanha continua em Messina. O rei Vittorio Emanuele II envia uma mensagem a Garibaldi; conspiradores preparam desembarque de Garibaldi na Calábria; militares italianos desertam do exército dos Bourbons.

Francisco II entrega Nápoles sem resistência. Mazzini encontra-se com Garibaldi e avisa-o de que o Papa e os Bourbons conspiram para retomar Nápoles; Garibaldi entrega o poder ao rei e este envia-o para a reserva; Garibaldi exila-se na ilha de Caprera.

L'età del ferro

Esta série, *L'età del ferro*, consta de cinco episódios, com a duração média de 60 minutos, tendo totalizado em média 8,3 milhões de espectadores:

SINOPSE:

1º episódio – a utilização do ferro pelos Etruscos; a caça ao javali para a alimentação, com recurso a armas de ferro; a organização dos grupos em matriarcado; a fundição do ferro; as corridas de quadrigas com rodas de ferro fundido; as danças pagãs; a utilização de ferramentas na agricultura; a destruição de Cartago com bombas; as viagens de Marco Polo à China; a descoberta da pólvora e do foguete; a invenção do canhão; a recolha de salitre para o fabrico da dinamite; Leon Battista Alberti e as máquinas.

2º episódio – os canhões de bronze; os ferreiros; o aço; as armaduras; as armas de fogo; os utensílios clínicos; as bombas; a locomotiva.

3º episódio – material de arquivo com imagens da I Grande Guerra; mecanização da produção; II Grande Guerra; o fascismo italiano.

4º episódio – metal italiano exportado para a Alemanha nazi; episódio de resistência durante a ocupação alemã. Episódio conhecido como “Piombino”, lugar da acção.

5º episódio – material de arquivo com imagens de material metálico recuperado; nova siderurgia nacional; fabricação em série de utensílios; indústria automóvel; indústria da construção civil; indústria aeronáutica.

La prise de pouvoir par Louis XIV

A convite da ORTF (televisão pública francesa), Roberto Rossellini realiza o primeiro filme para televisão, *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), apresentado na televisão francesa em 1967 com um total de 8,6 milhões de espectadores, vindo a ser exibido também em sala, durante sete semanas em Paris.

SINOPSE:

Médicos examinam o cardeal Mazarin; Mazarin confessa a sua riqueza; Mazarin recebe Colbert que denuncia Fouquet como intriguista e ladrão; Luís XIV, a esposa e a corte rezam no seu quarto; a esposa bate palmas em sinal de satisfação do dever conjugal; Luís XIV é vestido pelos criados; o rei visita o cardeal que lhe oferece a fortuna; o rei recusa; o rei visita a rainha-mãe que se queixa do cardeal e da Fronde; o rei discursa contra a nobreza como inimiga da França; a rainha-mãe infantiliza o discurso de Luís XIV; o rei quer saber quando Mazarin morrerá; morte de Mazarin; Luís XIV ordena luto completo; o rei assume o poder absoluto da corte e da Igreja; Luís XIV mantém a mãe e o irmão fora do conselho de Estado; o rei vai à caça e tem um encontro com uma cortesã; Fouquet conspira pelo poder; Luís XIV transfere a corte para Nantes; o rei decide prender Fouquet; o rei encarrega D'Artagnan de prender Fouquet; Luís XIV defende que todos dependem do rei como a natureza do Sol; Colbert traça ao rei a política do estado para a França; o rei usa a moda de

Fouquet para desviar as atenções da sua política; o rei decide que a corte vai para Versalhes para manter os nobres controlados pela corte; Luís XIV manda construir o palácio de Versalhes em honra do rei; o rei almoça diante de toda a corte que assiste; a seguir, o rei quer alimentar os cães; o rei despe-se, peça a peça; Luís XIV torna-se o "Rei-Sol".

La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza

SINOPSE:

1º episódio (*Prima della storia, l'uomo*) – *homo sapiens*; agricultura; matriarcado; rituais de fertilidade; a mulher-deusa; passagem ao patriarcado; culto dos mortos.

2º episódio (*La civiltà che nacque da un fiume*) – o Egipto; o faraó; o rei-deus; o rio; a agricultura; escravatura; medicina; o culto dos mortos.

3º episódio (*Dall'angoscia dei miti al dio che è salvezza*) – Ísis e Osíris; irrigação dos campos; ofícios; ensino; medicina; o sacerdote na Grécia; o monoteísmo em Jerusalém.

4º episódio (*Un'arca nel diluvio: il monachesimo*) – o culto de Deus; os monges; os bárbaros; agricultura versus pastorícia; S. Benedito; medicamentos; Islão.

5º episódio (*Il medioevo, età di pietra e di ferro*) – a Idade Média; servos e senhores; tortura com ferro em brasa; Cruzadas; a indumentária do cruzado; cantigas de amigo; trovadores.

6º episódio (*Verso la scienza, patria dell'uomo*) – a ciência; moinhos de vento e de água; metalurgia; comércio com o Oriente; economia feudal; a banca; cultura laica; a universidade.

7º episódio (*In cerca delle Indie oltre l'oceano ignoto*) – fabrico da cera e das velas; fabrico do latão e do ferro; Gutenberg e a invenção da tipografia; Cristóvão Colombo e a viagem à Índia; a corte dos reis católicos espanhóis; Cristóvão Colombo discute com os sábios de Salamanca; Cristóvão Colombo fala da sua viagem num convento de franciscanos.

8º episódio (*Dall'età della magia all'età della scienza*) – os alquimistas e a pedra filosofal; Paracelso e as substâncias químicas; Rabelais e a anatomia humana; Galileu e a descoberta do universo; Harvey e a circulação do sangue.

9º episódio (*Lo spirito scientifico conquista il mondo*) – energias: carvão, petróleo; Lavoisier e as descobertas do oxigénio, dióxido de carbono e combustão; princípio da electricidade. Benjamin Franklin e a electricidade; máquina a vapor de Watt; descobertas de Galvani e Volta; locomotiva a vapor de Stephenson; utilização do telégrafo; teoria do germe de Pasteur; o telégrafo sem fios de Marconi.

10º episódio (*Questa nostra grandiosa civiltà della fretta*) – material de arquivo com imagens de automóvel, avião, lâmpada eléctrica, telefonia; abertura de canais, construção de cidades; energia nuclear, siderurgia; explosão demográfica; estudos geológicos nos pólos e desertos; extracção do petróleo e captação de água.

11º episódio (*Un'arte nuova in un mondo di macchine*) – siderurgia, metalurgia, metalomecânica, máquinas automáticas; pintura: Brùghel, Bosch, impressionistas; fotografia: Daguerre e Niepce; cinematógrafo: Lumière; pintura modernista, Pop Art, Duchamp.

12º episódio (*Nonostante tutto, ancora piú lontano*) – manifestações anti-guerra nos EUA, Japão, Alemanha, França, Itália; hippies, flower power; conquista do espaço planetário; telescópio atómico; galáxias do universo.

Esta série, realizada em 1967-1969, foi exibida semanalmente pela RAI (televisão pública italiana) em 1970, com uma média de 1,3 milhões de espectadores, sendo a duração dos episódios de 60 minutos cada.

Atti degli apostoli

Realizado em 1968 e apresentado pela RAI em 1969 em cinco episódios de 60 minutos cada, excepto o quinto com cerca de 90 minutos, foi visto em média por 6,8 milhões de espectadores. A equipa de argumentistas começa a incluir, neste como nos futuros filmes e séries para televisão, os nomes de Luciano Scaffa, Jean Dominique de la Rochefoucauld e Vittorio Bonicelli. Nesta série, a co-produção organiza-se em torno da RAI, da ORTF, da TVE, do Studio Hamburg e, na Tunísia, com Les Films de Carthage.

SINOPSE:

1º episódio – Jerusalém; religião hebraica; Jesus Cristo; baptismo cristão; milagre do coxo; Pedro pregador; julgamento de Pedro e João; o sacerdote Caifá; Sinédrio liberta Pedro e João; apóstolos celebram união com Jesus.

2º episódio – cristãos vivem em comunidade com mulheres; novos aderentes (Nicodemo); apóstolos partem para catequizar; nova prisão de Pedro e João; cerimónia religiosa dos hebreus; julgamento de Estêvão; Saulo de Tarso acusa Estêvão; Estêvão é lapidado; Apóstolos deixam Jerusalém; Filipe encontra o ministro da Etiópia; profecias de Isaías; ministro despe-se para ser baptizado; Saulo aconselha Caifá a perseguir cristãos; Saulo diz que os hebreus são povo eleito; Saulo ouve Deus e fica cego; Saulo é baptizado e passa a ver; Saulo vive em casa de Marco.

3º episódio – Saulo converte-se ao cristianismo; Saulo é expulso do Sinédrio; passaram três anos e Calígula é imperador de Roma; Pedro deixa os outros apóstolos; Pedro visita a casa do pagão Cornélio; Herodes manda decapitar Tiago; apóstolos abandonam Jerusalém; Paulo encontra Barnabé; Barnabé invoca Abraão; Paulo e Barnabé seguem para Antióquia.

4º episódio – Paulo e Barnabé seguem para a Síria; Paulo prega a vinda do Messias; Paulo é expulso da sinagoga; Zacarias conta as viagens de Paulo; Paulo recusa a

separação entre hebreus e gentios e anuncia o "povo de Deus"; Pedro e João falam do futuro; Filipe conta a Pedro a sua pregação; encontro de Paulo e Barnabé com Pedro e João, passados dez anos; Zacarias quer que todos sejam circuncidados, mas Paulo opõe-se; Pedro e Paulo falam de divisão entre hebreus e cristãos.

5º episódio – Paulo chega à Macedónia com Sila; o imperador Júlio César foi assassinado e Cláudio governa Roma; Paulo encontra o mundo pagão da Grécia numa bruxa possessa; Paulo vê na bruxa a voz do mal; Paulo e Sila são atacados e depois tratados por Priscila; Paulo encontra um sofista que lhe conta a fábula de Aquiles e da tartaruga; Paulo fala em Atenas da caridade; Paulo chega a Corinto e conhece cristãos; Paulo tem uma visão de Jesus que lhe dita as bem-aventuranças; Zacarias chega a Damasco e encontra Lino da Galileia e cristãos; Nero governa Roma; Zacarias diz que Israel prega o Jesus crucificado; Zacarias vai ao encontro de Paulo em Mileto e partem para Jerusalém; Paulo é atacado pelos hebreus; Paulo é julgado pelos romanos e expulso; Paulo encontra-se com jovens romanos que lhe mostram a Roma idólatra; Paulo fica em Roma sob custódia militar.

Socrate

Realizado em 1970 na Espanha, em co-produção RAI-ORTF, foi apresentado pela televisão italiana em 1971, tendo a duração de 120 minutos e com uma média de 6,2 milhões de espectadores.

SINOPSE:

Soldados espartanos destroem muro de Atenas; Teofrasto comenta a ocupação de Atenas por Esparta, acusando Alcibíades; atenienses desejam o regresso de Alcibíades e o fim da tirania dos Trinta e de Crísias; Sócrates e Críton são atacados na rua pelos

atenienses; Meleto critica a justiça de Sócrates; atenienses crucificados pelos tiranos de Esparta; Sócrates lamenta a falta de razão nas decisões dos tiranos: "a justiça é o maior dos bens"; "a loucura e o crime mostram a ignorância do bem"; Sócrates é proibido de falar aos jovens; Sócrates é preso pelos tiranos; Crísias é assassinado pelos espartanos; a democracia é restabelecida em Atenas; Sócrates encontra Aristófanes; Sócrates ridiculariza a democracia; Sócrates assiste a uma cerimónia pagã: "a morte é uma libertação"; Meleto acusa Sócrates de corromper a juventude e pede a sua morte; Sócrates encontra Hípias e falam sobre a beleza; Sócrates conta uma fábula egípcia em que o que é escrito é imagem do discurso e serve a memória, podendo ser esquecido, enquanto que o que é dito é directo e usa a razão; Sócrates encontra Eutífrone que acusa o próprio pai de homicídio; Lísias é chamado para defender Sócrates; Sócrates decide defender-se sozinho, tentando fazer triunfar a verdade; eleição dos juizes de Sócrates; Sócrates é acusado por Meleto, Anito e Licone de não crer nos deuses de Atenas, de propor novos deuses e de corromper a juventude; Sócrates diz-se sábio, consciente da sua ignorância, crente num deus e no triunfo da razão; Sócrates é condenado e defende-se criticando a democracia e retribui o desprezo que Atenas tem por ele; Sócrates recusa o exílio e diz-se um instrumento dos deuses; Críton prepara a fuga de Sócrates para Tessália; Sócrates condena-se à morte para não cometer uma injustiça combatendo uma injustiça: "a alma é imortal porque faz viver o corpo e não o mata"; Sentipe faz o elogio de Sócrates; Sócrates bebe a cicuta e morre em paz.

Blaise Pascal

Realizado em 1971, será apresentado em 1972 pela RAI, com uma média de espectadores de 16,1 milhões. O filme tem 120 minutos de duração e a co-produção da RAI com a ORTF.

SINOPSE:

O pai de Blaise torna-se intendente real da Normandia e Blaise seu secretário; Blaise toma contacto com as ideias de Desargue através do padre Mersenne; uma criada é julgada pelo Santo Ofício por bruxaria por ter arruinado o seu patrão; Blaise não crê que o demónio possua quem não o invocar; um médico prova o pacto diabólico por uma marca sensível da pele; Blaise mostra ao pai uma máquina de calcular por si inventada. O pai recomenda-lhe que não seja orgulhoso; o padre Mersenne apresenta a máquina de Pascal ao conselheiro Seguier enquanto este se veste; Blaise é atacado por ter afirmado a existência do vácuo, negando os antigos; Blaise afirma a natureza dos postulados ou axiomas como provas verificáveis; Blaise diz à irmã que o vácuo é o infinito que representa Deus; a irmã de Blaise resolve entrar para o mosteiro de Port-Royal; Blaise adoece e os médicos recomendam que ponham um livro da piedade de um discípulo de Jansen debaixo da almofada; Blaise prova a existência do vácuo e o peso do ar; Blaise ouve Descartes a convite do padre Mersenne; Blaise contradiz todos os argumentos de Descartes; o pai de Blaise morre; a irmã de Blaise entra para o mosteiro de Port-Royal sem dote; os amigos de Blaise dizem bem do cardeal Mazarin e mal da Fronda; Blaise leva uma vida de sociedade e diz-se abandonado por Deus; Blaise reconhece-se no sofrimento de Jesus Cristo; a irmã de Blaise morre no mosteiro sem aceitar a doutrina jansenista; Blaise descobre a solução da cicloíde, figura geométrica; Blaise inventa o transporte público pago em Paris; Blaise herda do pai a má circulação do sangue nas pernas; Blaise quer morrer no hospital dos Inválidos, perto dos pobres; Blaise quer morrer na alegria do sofrimento.

Agostino d'Ippona

O terceiro filme dedicado a um filósofo é *Agostino d'Ippona*, produzido e apresentado pela RAI em 1972, com uma média de espectadores de 7,8 milhões. O filme situa-se no século V d. C. no seio do Império Romano de África, em torno do bispo da Igreja Católica Agostinho de Hipona, depois conhecido como S. Agostinho. Com 115 minutos, também este filme começa com uma morte, a do bispo Valério, a quem sucede Agostinho.

SINOPSE:

Época do imperador romano Teodósio; Alípio vem falar com Agostinho; discute-se as dificuldades do Império Romano e da Igreja Católica; o bispo Valério entrega o seu lugar a Agostinho, contra o bispo Donato, os hereges, os pagãos e os bárbaros; Agostinho não quer aceitar o lugar porque foi, no passado, um donatista e maniqueu; "a verdade existe dentro das pessoas"; o bispo donatista de Hipona, Macrobio, acusa Agostinho de maniqueu; Agostinho decide um caso de partilhas entre dois irmãos, um cristão e outro pagão; Agostinho é contra a lei que não serve a justiça; um velho queixa-se de já não se distinguir os homens das mulheres; mercado de prostitutas e prostitutos; casamento pagão; Agostinho diz que a literatura e a arte corromperam os jovens através do culto da sensualidade; Agostinho defende que a verdade está contida em cada um através da luz que Deus reflecte; Agostinho condena os jogos pagãos de apedrejamento; companheiros de Agostinho dão pão a donatistas pobres e são atacados por malfeitores; Agostinho vem queixar-se ao bispo donatista dos ataques aos seus seguidores; "procurar a verdade com a caridade"; o mercador Ciríaco pede a Agostinho uma carta de livre-trânsito no mar Mediterrânico; donatistas querem impor a sua lei e agridem os cristãos; Roma foi saqueada pelos bárbaros; donatistas atacam cristãos, considerados culpados da queda de Roma; o mercador volta a pedir a Agostinho um livre-trânsito para fornecer Roma; famílias romanas fogem para

Hipona; Agostinho vai falar com o magistrado de Cartago e pedir perdão pelos donatistas; "a moral é una como Deus"; Agostinho vai a Cartago defender Marcelino das acusações de conspiração; donatistas assassinam Marcelino; Agostinho denuncia a corrupção, o amor pelo dinheiro que fazem da cidade uma nova Babilónia e defende o amor e a caridade que fazem da cidade de Jerusalém a cidade de Deus, cidade da justiça e da verdade.

L'età di Cosimo de' Medici

A série seguinte, *L'età di Cosimo de' Medici*, é realizada em 1972 e apresentada pela RAI em 1973, com uma média de 10 milhões de espectadores. Com apenas três episódios, dois dedicados a Cosimo e o último a Leon Battista Alberti, num total de 250 minutos, trata-se claramente de um trabalho central na obra televisiva de Rossellini, assim como foi central para a história da humanidade – o Renascimento italiano.

SINOPSE:

1º episódio – *L'esilio di Cosimo*

Morte de Giovanni di Bicci de' Cosimo, pai de Cosimo; um mercador inglês de York parte para Florença, através da França ocupada; um pastor lamenta a mudança de Florença como cidade de ofícios; igreja de Santa Maria dei Fiori e cúpula de Brunelleschi; mercador inglês informa-se sobre bancos, lanifícios, frescos de Masaccio; Florença declara guerra a Lucca; Rinaldo, chefe dos nobres florentinos, faz guerra aos Medici; a república revolta-se contra a vontade de Cosimo de ser príncipe; Cosimo é condenado ao exílio por dez anos; Cosimo é acolhido pelo doge de Veneza, Francesco Foscari; reina o papa Eugénio IV; Colona obriga o papa a fugir para Florença; é eleito

novo governo da república; Rinaldo revolta-se contra o novo governo com o apoio do papa; fim do exílio de Cosimo; Alberti visita a loja de Donnatello.

2º episódio – *Il potere di Cosimo*

Cosimo paga as dívidas dos seus amigos; estudo da perspectiva de Brunelleschi; lanterna da cúpula de Brunelleschi; clero defende o latim e o grego, mas Alberti defende o dialecto toscano; Di Finestro manda matar Mancusi; o assassino contratado é mutilado; Mancusi recebe um mercador turco de Veneza que foi obrigado a ser muçulmano e a sua família escravizada.

3º episódio – *Leon Battista Alberti: l'umanesimo*

Modelo universal da realidade; pintura e escultura da natureza humana; continuidade entre o velho e o novo; liberdade de Masaccio igual a liberdade do homem, igual a Cristo, igual aos santos; morte de Cristo igual a morte do homem; Toscanelli: verdade é o uno do universo; lanterna mágica: verdade ou engano?; Francesco Sforza é *condottieri* de Itália; Cosimo oferece dinheiro à igreja de S. Marcos; os que condenaram Cosimo ao exílio são executados; Cosimo recebe o chefe da Igreja do Oriente; Alberti defende o conhecimento do corpo humano como mais importante que o dos astros; Cosimo reúne a Igreja do Oriente e do Ocidente em Florença; o papa pede a Alberti para reconstruir Roma como cidade; Alberti defende que a arquitectura depende da necessidade das pessoas; Alberti é convidado a restaurar a igreja de S. Francisco em Rimini.

Cartesius

Realizado em 1973, novamente numa co-produção da RAI e da ORTF. Com uma duração de 120 minutos, foi exibido pela televisão italiana em 1974, numa média de 4,9 milhões de espectadores.

SINOPSE:

No colégio de La Flèche discutem-se as teorias de Galileu e Copérnico do abandono da concepção geocêntrica do universo; Descartes quer conhecer as teorias sobre o magnetismo e a *camera obscura*; Descartes vai ouvir o padre Mersenne que fala sobre a verdade em Aristóteles; Descartes recusa a filosofia baseada sobre factos não verificáveis; Descartes resolve deixar a França e partir para a Holanda a fim de participar no exército de Maurice de Nassau, crendo deixar para trás os preconceitos repetidos nos livros; Descartes conhece o matemático Beckman; Descartes refuta o conhecimento que vem das sensações por estas enganarem a razão. O que resulta da evidência pode esconder velhas ideias aristotélicas que atribuem à matéria propriedades do espírito; Descartes participa nos cálculos matemáticos para a artilharia do príncipe Maurice de Nassau; Descartes tem um sonho revelador que lhe indica a verdade e a falsidade dos conhecimentos; o padre Mersenne acusa Descartes de orgulho; em Paris, continua a intolerância religiosa. Descartes prefere viajar; Descartes lê ao padre Mersenne o manuscrito das *Regras para a direcção do espírito*, baseado no exercício da razão; Descartes defende diante de Beckman que Deus criou tudo e que pela razão humana o homem chega à explicação de Deus; Descartes conhece a rainha da Holanda que lhe mostra um autómato; Descartes interessa-se pelos aparelhos de observação dos céus; Descartes explica os seus estudos de óptica; Descartes passa a viver com a criada Elena e têm uma filha; Descartes explica ao seu editor a teoria astronómica; Elena fala por provérbios; Descartes teme pela sua vida, tal como Galileu, e não quer publicar as suas conclusões; Descartes perfilha a sua filha com nome falso e abandona Elena; Descartes apresenta à rainha da Holanda as bases da sua metafísica: um ser pensante distinto da sua substância material, guiado pela perfeição de Deus; Descartes é chamado à censura; o pai e a filha de Descartes morrem; Descartes duvida da origem do pensamento.

Anno uno

Em 1974, comemorava-se a passagem do 30º aniversário da libertação da Itália pelas forças aliadas. Roberto Rossellini realiza um filme para o cinema que mantém todas as características dos filmes para televisão, *Anno uno*, sobre Alcide de Gasperi, figura tutelar da Democracia Cristã que se mantém no poder durante dez anos e que, como outros personagens de Rossellini, parte para o exílio voluntário.

SINOPSE:

Destruição provocada pelos ataques aéreos; mercado negro; De Gasperi reúne com um comunista e um accionista; uma bomba rebenta em Roma, matando trinta alemães. Os alemães mandam matar dez italianos por cada alemão morto; um resistente escondido e ferido é namorado da filha de De Gasperi; De Gasperi quer o diálogo com todas as forças políticas anti-fascistas; chegada a Itália de Togliatti, vindo de Moscovo; forças políticas discutem formação de um governo pós-libertação; libertação de Roma; governo de Bonomi; congresso do Partido da Democracia Cristã, de Alcide de Gasperi; avanço das tropas aliadas para norte; governo discute o nome de um presidente da República sem chegar a acordo; pessoas discutem o futuro de Itália; demissão do Partido Liberal do governo, acusando a Democracia Cristã de golpe de estado. De Gasperi defende-se; referendo sobre República ou Monarquia é inconclusivo; o rei resigna e parte para o exílio; De Gasperi bate-se pela República e acusa a Monarquia de conluio com o fascismo; De Gasperi fala do Plano Marshall, da má fé dos comunistas; comunistas e socialistas unem-se para combater o capitalismo; De Gasperi ganha as eleições com maioria absoluta no senado e no parlamento; De Gasperi defende o bloco atlântico com a América e defende a Europa contra os blocos americano e soviético; atentado contra Togliatti; De Gasperi visita o Mezzogiorno; De Gasperi visita a Madre Lucia, sua filha, para retemperar forças; pessoas discutem a

morte de Estaline; De Gasperi abandona o governo e o partido; De Gasperi parte para o exílio voluntário.

Il messia

SINOPSE:

No século XI a. C., os judeus fogem do Egípcio para o vale de Canaan, a Terra Prometida, sob o comando de Moisés, após 40 anos de viagem; um guarda egípcio mata uma criança judia à pedrada; Samuel não quer um rei em Israel, mas o Eterno; é eleito Saul como primeiro rei de Israel, um tirano que lançou judeus contra israelitas; Israelitas ficaram anos à espera de um messias justo; o rei Herodes é informado de que nasceu o Rei dos Reis, o Messias; Herodes recebe os três reis magos que vêm de Jerusalém; Herodes manda matar todos os bebês; Herodes, antes de morrer, manda matar os revoltosos; Roma divide Israel e os israelitas não querem mais um rei; Maria veste o *talit* a Jesus criança que é levado por José ao templo; Jesus fica no templo a ouvir o seu Pai celeste; João baptiza soldados, mercadores, cobradores de impostos no rio Jordão; João baptiza Jesus mas diz que Jesus é que o devia baptizar; Simão, dito Pedro, André e Tiago reconhecem em Jesus o Messias prometido; Jesus expulsa os comerciantes do templo; Jesus pede água a uma samaritana e diz-lhe que vá para Jerusalém; João Baptista denuncia Herodíade, viúva de Herodes, de dormir com o irmão deste, Tetrarca, o novo representante de Roma; Maria encontra Jesus entre os sacerdotes; Jesus fala do profeta Isaías e é expulso da sinagoga por heresia; Jesus faz o milagre da multiplicação dos peixes; Jesus reúne com os pobres para grande escândalo dos sacerdotes; os sacerdotes escandalizam-se por Jesus e discípulos não jejuarem e trabalharem ao sábado; Jesus perdoa os pecados de Maria Madalena; João Baptista diz a Tetrarca que todos os homens são iguais e irmãos; Maria diz que o

Reino dos Céus é na Terra; Salomé pede a cabeça de João Baptista, instigada pela mãe, Herodíade, a quem João Baptista tinha acusado de promíscua; os apóstolos fogem depois da morte de João; Jesus anuncia os dez mandamentos da lei de Deus e as bem-aventuranças; os apóstolos pregam as parábolas de Cristo; os sacerdotes acusam Jesus de demagogo, de contrariar as escrituras e armam-lhe uma cilada para o comprometer; Jesus perdoa a mulher adúltera; Jesus vai para Jerusalém para ser acusado, insultado, flagelado e morto; o Sinédrio quer prender Jesus; Jesus lava os pés dos discípulos e, na última ceia, diz que Judas o trairá; os discípulos são presos pelos romanos com Jesus; Jesus é julgado pelo Sumo Sacerdote e condenado pelo Sinédrio; Jesus é levado a Pilatos e acusado de falsidades pelos sacerdotes; os judeus pedem a crucificação de Jesus; Jesus é crucificado em Golgota com dois ladrões. Maria Madalena chora. Maria está serena; Maria lava o corpo de Jesus (Pietà); Jesus é sepultado.