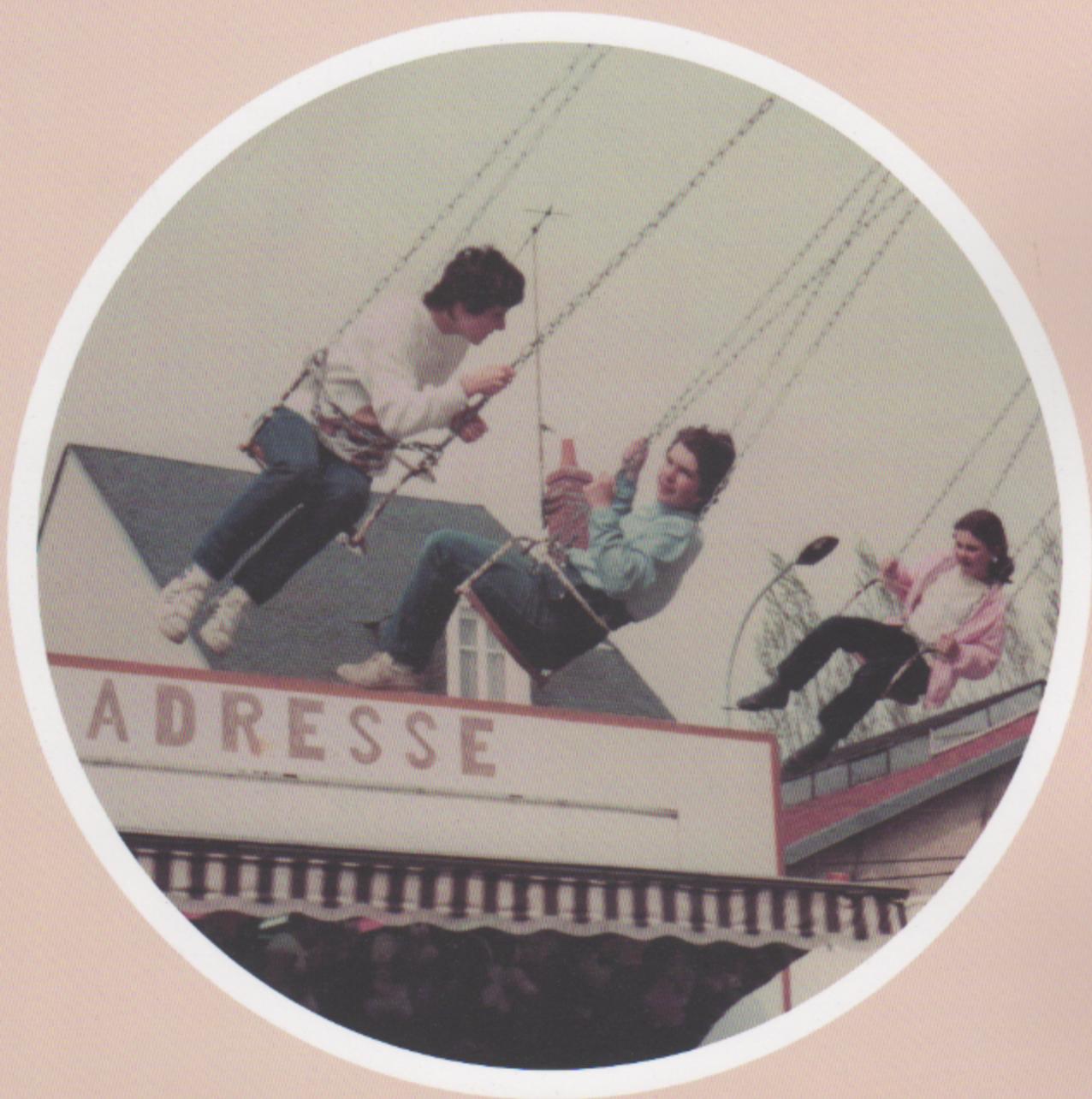


TEMPO DE ENCONTRO(S)



**Via Latina
Ad Libitum**



Um encontro desencontrado em tempo de guerra

POR SÉRGIO DIAS BRANCO

Os tempos encontram-se e divergem. O cinema, ao oferecer-nos imagens do tempo, é um dos lugares mais distintos onde esses encontros e divergências ocorrem. Mas antes (e dentro) da relação da história com o cinema há aquela que esta arte estabelece com a poesia e a filosofia. No seu livro de poesia, *The Angel of History (O Anjo da História)*¹, Carolyn Forché partilha uma visão do ofício do poeta que aproxima esse trabalho da atitude do anjo da história. Esta figura é apresentada no ensaio de Walter Benjamin "Sobre o Conceito de História"². Inspirado por um desenho de Paul Klee, *Angelus Novus* (1920), Benjamin fala deste anjo como uma criatura contemplativa de rosto voltado para o passado e de costas para o futuro. Impelido para o futuro pelo progresso, os seus olhos fixam-se nos destroços que se empilham em frente dos seus pés.

A obra de Roberto Rossellini pode ser analisada de forma frutuosa a partir destas ideias. Os seus filmes, em particular a sua trilogia da guerra, *Roma, città aperta (Roma Cidade Aberta, 1945)*, *Paisà (Libertação, 1946)*, *Germania anno zero (Alemanha Ano Zero, 1948)*, estruturam-se em torno de ruínas, os restos do que foi e que, devido à sua simples presença, ainda é. Estas obras de cinema olham directamente para a desintegração física e mental que a Segunda Guerra Mundial gerou e, tal como Benjamin, rejeitam uma perspectiva fixa sobre o passado optando por uma perspectiva variável. Centremos o nosso foco em *Paisà*, um filme em episódios cuja estrutura intensifica a sensação fragmentária (ou de incompletude) e o sentido da indeterminação (ou abertura) dos outros dois filmes. Como André Bazin sugere, por filmar nos próprios locais, no interior dos escombros e da vida das cidades devastadas, o filme transforma a história em algo determinado, actual, presente³ — um presente feito de muitas personagens, línguas, e histórias. Eis um cinema habitado por uma espécie de anjo da história, que transforma o cinema numa actividade antropológica, uma forma de entender a realidade, e para quem o futuro não pode ser inteiramente previsto porque ainda não existe.

É fecundo considerar algumas das ideias de Bazin como ponto de partida. Ele opõe o realismo à estetização, na medida em que esta segunda operação mascara a realidade da condição existencial humana com a qual o cinema nos coloca em contacto. No entanto, o realismo que Bazin advoga é um realismo estético e não um mero realismo psicológico (que ele vê como um perigo, por se contentar com a descrição da aparência das coisas). Para ele, o cinema resolveu um problema que conduziu muito do trabalho artístico do passado: a tentativa de transcender a nossa condição mortal parando o tempo através da produção de duplos do mundo. A fotografia cumpre esse desejo automaticamente, liberando a percepção e os poderes de observação do espectador. A fotografia em movimento é capaz de projectar coisas e as suas relações espaciais, mas também a duração dos eventos, o desenrolar da vida — desta forma ampliando o significado do que vemos, que se torna múltiplo e aberto⁴.

Consideremos agora o anjo, o que ele vê e como vê. Pensar no futuro é sempre responder ao passado e, portanto, às vítimas do passado. O anjo vê as ruínas a amontoarem-se, vê o desastre, mas não tem tempo ou oportunidade para ajudar os feridos ou ressuscitar os mortos. A todo o momento é empurrado em direcção ao futuro. O tempo vai-se esvaindo. Ainda assim, por causa do que testemunha, ele tem a responsabilidade de resgatar o passado e de contribuir para o triunfo da justiça — mesmo que isso só aconteça num tempo adiado, num momento talvez fora de tempo. Rossellini vê esta tarefa como a de um historiador, uma tarefa que um cineasta também pode cumprir. Neste sentido, as mini-séries de televisão e os telefilmes que ele dirigiu mais tarde, sobre períodos e acontecimentos históricos, como *L'età di Cosimo de Medici (O Renascimento – A Era dos Médici, 1972-73)* e *La Prise de pouvoir par Louis XIV (A Tomada do Poder por Luis XIV, 1966)*, não se distanciam da sua visão artística original, mas desenvolvem-na. Ele sempre foi um cineasta que relacionou o cinema com a historiografia, fazendo do cinema uma forma de escrever a história.

Bazin explica que, após a libertação, as ocorrências da guerra se tornaram lendárias⁵, um pouco distantes e despojadas da sua complexidade. Em contraste com esse ponto de vista, *Paisà* é um filme sobre o aqui e o agora do passado recente. Rossellini consegue fazer isso porque tem um amor inabalável pela realidade, com a determinação de não reduzir a realidade a uma variedade de sinais gerais ou a uma leitura ideológica. Bazin recorda a perspectiva de Rossellini quando escreve que "antes de ser tomado condenável o mundo existe muito simplesmente"⁶. Esta é a razão pela qual o cinema de Rossellini é feito de partículas num esforço de retratar a realidade. Mostra detalhes, a singularidade irreduzível de cada coisa. Apresenta histórias, que geralmente começam demasiado tarde e terminam cedo demais,

revelando cada história como uma narrativa incompleta. Se isso é verdade em relação aos outros dois filmes da trilogia de guerra, é ainda mais verdadeiro em relação a *Paisà*, uma obra que está dividida em seis episódios. Entre cada episódio, uma narração em voz off fornece informações gerais sobre as frentes de guerra, contextualizando os episódios, mas nada nos dizendo sobre as personagens e as histórias.

O terceiro episódio centra-se em dois encontros de Fred (Gar Moore), um dos soldados que ajudou a libertar Roma, com Francesca (Maria Michi), uma mulher da mesma cidade. Ele pergunta se pode lavar-se no apartamento dela. Eles passam poucos minutos juntos, mas sentem-se muito próximos. Fred promete voltar. Seis meses depois, ele regressa de facto e acompanha uma mulher substituída da rua até um quarto. Ele fala-lhe sobre Francesca, sobre o desespero que sentiu quando a procurou por Roma sem a conseguir encontrar, não reconhecendo a mulher que está à sua frente. Sem ser capaz de lhe confessar a verdade sobre si, ela espera que ele adormeça e deixa-lhe um bilhete com o seu endereço. Mas ele deita fora o

1. Carolyn Forché, *The Angel of History* (Nova Iorque: Harper Perennial, 1995).

2. Walter Benjamin, "Sobre o Conceito de História", trad. João Barrento, in *O Anjo da História* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), pp. 13-14.

3. André Bazin, "O Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Libertação", in *O que é o Cinema?* [1975], trad. Ana Moura, 2.ª ed. (Lisboa: Livros Horizonte, 1992), p. 292, onde se lê: "Rossellini partiu com a sua câmara, película e esboços de argumentos que modificou ao sabor da sua inspiração, os meios materiais ou humanos, natureza, paisagens..."

4. Bazin, "Ontologia da Imagem Fotográfica", in *O que é o Cinema?*, pp. 13-21.

5. Bazin, "O Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Libertação", p. 278.

6. *Ibid.*, p. 280.

pedaço de papel e ela espera por ele em vão. Como o episódio anterior passado em Nápoles mostra, *Paisà* é um filme cujas imagens estão cheias de edifícios feridos e de ruas esventradas que são o resultado da guerra. Este episódio situado em Roma lida com um outro tipo de paisagem arruinada, a que podemos chamar de *interpessoal*. O conflito armado também destrói ligações pessoais e atrasa reuniões entre pessoas. Os relacionamentos desmoronam-se tão facilmente como as construções.

Após o *flash-back* que termina com a despedida temporária entre os dois, os olhos irrequietos dela observam, não o que a rodeia no quarto onde eles estão, mas outro lugar, porventura um passado irrecuperável que se desintegrou. Ela move-se do lado dele para o lado oposto da cama. O rosto dela está agora em primeiro plano e ele ainda está presente em segundo plano (desfocado). Ela fala-lhe em italiano, dizendo que a casa da Francesca era vermelha com um grande porta, maior do que as outras. Depois reage às palavras dele, virando a cabeça para baixo, escondendo o rosto, enquanto ele lhe diz que perdeu a esperança e que Francesca talvez ande pelas ruas como ela. Ela afirma que não — que Francesca escapou à fome e da miséria sem ter de se prostituir. O pátio que ele descreve já não tem um jardim em flor, mas ainda existe, comenta ela. Durante toda a cena, ela fala sobre Francesca na terceira pessoa, distanciando-se dessa outra mulher que ela sabe que deixou de ser. O plano dela é marcar um encontro deixando a sua morada para depois poder aparecer como Francesca como se o tempo não tivesse passado. Todavia, o tempo passou. É com ligeireza que ele se desfaz do papel, porque pensa que a morada é de uma mulher prostituída e não de Francesca. Da mesma forma que podemos ver esse papel como apenas mais um bocado de escombros, também ela é deixada a contemplar e aceitar os destroços do relacionamento entre dois, enquanto tenta ser uma mulher que já não é e aguarda por um homem que já não existe.

A visão que Rossellini desenvolve sobre a realidade histórica é semelhante ao do anjo da história, mas as suas características e circunstâncias são diferentes. O anjo quer intervir, mas não tem poder suficiente para o fazer. Rossellini não quer intervir porque tem demasiado poder sobre o filme e, portanto, sobre a vida que ele projecta. Logo após a passagem sobre o anjo, Benjamin escreve, na tentativa de explicitar o seu próprio pensamento: “Os objectos de meditação recomendados aos frades pela regra do convento tinham a função de os afastar do mundo e da sua actividade.”⁷ O afastamento do mundo é um meio de lançar luz sobre ele. Os vestígios do passado no presente tornam-se difíceis de discernir, dado que a marcha da história os vai escondendo. O anjo é impelido para o futuro, mas olha para o passado num sinal de resistência, de quem corre o risco de não abrir mão daquilo que constitui a memória. Daí que “[a]rticular historicamente o passado” signifique “apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo.” Se há uma qualidade redentora em *Paisà*, e nos filmes de Rossellini como um todo, é exactamente a crença de que o cinema permite o reconhecimento e lembrança, capturando realmente a memória. Antes de sair do quarto, Francesca ainda olha para Fred, que dorme deitado na cama, esquecido dela e de si. A última imagem que ela tem dele não é, porém, a última imagem que o filme nos mostra de Fred. Vêmo-lo através de um espelho, tal como tínhamos visto os dois, instantes antes. A imagem duplicada dele acompanhado e sozinho no espelho revela a natureza simulada da relação entre os dois, a partir do olhar dela, entre o espaço do espelho e o espaço do quarto. A imagem de um espelho remete sempre para aquilo que é reflectido. Este encontro desencontrado entre Francesca e Fred não pode deixar de remeter para o encontro fortuito que os reuniu pela primeira vez, a partir do nosso olhar, entre o tempo presente e o tempo passado.

104 7. Benjamin, “Sobre o Conceito de História”, p. 14.

8. *Ibid.*, p. 11.

