

OS QUATRO FILÓSOFOS DE ROBERTO ROSSELLINI

Fausto Cruchinho Dias Pereira

Faculdade De Letras Da Universidade De Coimbra

"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 carácter humano o divino — que cambiava el destino de los personajes"¹

Roberto Rossellini sempre proscreeu as ideias gerais, a "mensagem", a temática prévia ao trabalho da obra. Para ele, o neo-realismo foi mais uma posição moral do que um facto estético. O seu realismo, aquele que ele defende e que outros atacaram por não ser neo, consiste na identificação como por transmissão oculta dos movimentos de uma alma, ir sempre mais fundo na vida íntima de um ser e, por conseguinte, decantar o real, despojá-lo do seu luxo, cavá-lo até ao osso. Esta concepção da *mise en scène* permite-lhe uma leveza dos movimentos de câmara (pelo controlo do "zoom" Panchinor, 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 ou figurantes anónimos desconhecidos ainda não corrompidos pelo vedetariado.

Os filmes realizados depois de *India* (1957-58) são etapas para superar um certo tipo de espectáculo cinematográfico. O conceito de cinema didáctico, informativo, documentário foi-se aclarando e a clarificação ideológica levou Rossellini a reconsiderar a função do cinema na sociedade moderna dos *mass media* em relação com outros meios de comunicação social, entre os quais a televisão ocupa um lugar de

¹ QUINTANA, Ángel - "El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini". In http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349497533248161755468/p0000001.htm#I_1, acedido em 5 julho 2005

primeiro plano. Poderia sempre renunciar à ficção, substituir o romance pelo documento, a narração dos factos pela sua representação directa, a construção do personagem pelo registo documentarístico 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; e, por outro, os novos objectivos que o cineasta se fixava (informar em formas e modos novos) eram muito diferentes no cinema didáctico.

A televisão, ao contrário do cinema, oferecia algumas garantias e muitas possibilidades. Era mais livre, pelo menos nos limites de uma entidade estatal controlada pelo governo e menos ligada a razões de bilheteira, a cálculos industriais e comerciais; permitia um discurso de tipo genericamente documentarístico sem recurso ao 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. Na concepção de Rossellini, a arte torna-se essencialmente um meio de comunicação. Como tal, deve renunciar a certos privilégios ou a certas características que a tradição da estética romântica lhe destinou e colocar-se ao serviço do homem. Dito de outra maneira, o artista deve renunciar ao seu próprio mundo interior, às preocupações 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 poucos 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 indivíduo, no trabalho dos actores como produtor de identificação dos espectadores, os grandes temas da história recente da Itália, o sistema de vedetas, o argumento como base do filme e a sala de cinema como único destinatário do filme. Ao contrário, Rossellini intui muito cedo que o cinema perdeu o seu público para a televisão e que o cinema não pode fazer nada para chegar a essa massa de espectadores novos criados pela televisão e que não adianta continuar a trabalhar para o velho público do cinema, viciado no romance histórico do

pós-neo-realismo. Ao contrário, ao abandonar o cinema, abandona as pretensões artísticas e mergulha na pedagogia da história da humanidade. Contar o que a humanidade criou para a sua evolução e progresso passa a ser a tarefa por excelência do homem empenhado no seu tempo.

Ora, a *démarche* de Rossellini é tanto mais interessante quanto a televisão é um meio de comunicação vocacionado para o presente, para o directo, para o trabalho em bruto da informação. 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. É como se o meio televisão fosse só um meio para atingir um fim e não um meio que é um fim, como de resto toda a história da televisão consagra. Dito de outro modo, 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 passar o cinema, a história.

Um cinema ensaístico significava, em primeiro lugar, o abandono definitivo da 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 documentário, da palavra, os elementos visuais representativos para fazer uma nova dramaturgia. O documentário na sua vertente mais recente (o *cinéma-vérité* de Jean Rouch e Chris Marker) 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. Não se trata de transformar a arte mas de a reencontrar: para fazer obra útil é necessário restabelecer as letras do alfabeto.

"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?"²

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), pela constituição da Europa moderna (*La prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966 e *L'età di Cosimo de' Medici*, 1973) até ao início 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. O cinema tinha-se 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. Por outro lado, os meios e os custos da produção televisiva eram infinitamente mais leves e baratos do que os do cinema e permitiam 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 mais ou menos numerosos, destacaremos os quatro filmes que dedicou a quatro filósofos fundadores do pensamento europeu: Sócrates (*Socrate*, 1970), Pascal

² 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

(*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) por contingências da produção, nem por isso a coerência da sua proposta fica afectada.

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 se interessou por Platão ou Aristóteles, pensadores menos dados ao conflito e mais académicos. O conflito central em Sócrates - o conhece-te a ti próprio - colide com a doutrina de Atenas que não centrava o pensamento do indivíduo 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 humano. Em Pascal e Descartes, a fé poder ser desmentida se as descobertas científicas e os métodos matemáticos e físicos provarem a perfeição divina e a imperfeição humana, aproximando 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 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, como se se tratasse de "documentários" feitos no tempo histórico de cada um.

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). *Socrates* 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"³

A incompreensão de que foi vítima durante toda a sua carreira no cinema continua na sua carreira em televisão. Alguns autores 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 contemporâneas da sociedade italiana. A compreensão como a 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, falida a vocação do cinema para refundir toda a humanidade e todo o conhecimento humano, a vez da televisão se empenhar nesse grande serviço tinha chegado. Seria continuar a história da humanidade pelos meios audiovisuais, a história do cinema coincidir com a história do mundo.

³ LAWTON, Harry - "Rossellini's didactic Cinema". In Sight and Sound, vol. 47, nº 4, outubro 1978, p. 252

Tentaremos agora argumentar sobre a segunda parte do nosso propósito: de que maneira Roberto Rossellini é autobiografado nos filmes que dedicou aos quatro filósofos. Estes filmes, longe de serem biografias (nada têm de épicos ou mesmo heróicos), retêm de cada personagem o seu pensamento, melhor dito, o contributo dado para o pensamento e a ciência do seu tempo e para a humanidade. É este o projecto utópico de Rossellini em toda a sua obra para televisão.

Começemos por *Agostino d'Ippona*: Agostinho, recém investido como bispo de Ippona, é chamado a julgar um caso de partilhas entre dois irmãos, um cristão e outro pagão. O pagão, deserdado 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 por um preço zero, porque não perdeu aquilo que não tinha.

Esta ilustração mostra como Rossellini entende a justiça dos homens: pune os infieis apenas por serem infieis. Uma tal justiça é injusta com quem não é fiel e divide os homens nas suas convicções. O exemplo de Agostinho de Ippona é semelhante ao de Rossellini: tendo 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*, 1941, *Una pilota ritorna*, 1942, *L'uomo della croce*, 1943), fez um percurso de recusa de todos os processos de escravização do ser humano, seja pela ideologia, pela educação, pela arte ou pela política. *Roma cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945), *Libertação* (*Paisà*, 1946) e *Alemanha ano zero* (*Germania anno zero*, 1947), a trilogia da guerra, são a mais importante contribuição feita pelo cinema italiano, pela mão de Rossellini, para o luto do fascismo.

Outro exemplo retiraremos de *Socrate*: depois de uma vida longa dedicado 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 juizes 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 pela possibilidade de tal prática. Os juizes que o condenam 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*, 1952 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-cristão⁴

Rossellini parece mais próximo destes dois filósofos, talvez porque são mediterrânicos como ele e porque o seu pensamento é "espontâneo", nascido da prática quotidiana e de situações coloquiais. Ao contrário, os filósofos franceses privilegiam o pensamento que se confirma na experiência científica experimental, na razão e na sensação. Rossellini, mais do que traçar as suas biografias, pretende captar o momento do nascimento e desenvolvimento do seu pensamento, mostrar a evidência e demonstrar 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). 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 afirmação do 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.

Descartes e Pascal, respectivamente em *Cartesius* e *Blaise Pascal*, representam o momento mais recente 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. 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

⁴ "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". 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, acedido em 5 julho 2005

grande desprezo como pessoas⁵, acompanhado de uma admiração sincera pelo seu pensamento, fundador da ciência moderna positiva e experimental. Rossellini parece querer aproveitar dos quatro filósofos alguma lições que servem os seus propósitos didácticos: 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.

"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.

Je crois que nous ne pourrions résoudre les problèmes de l'avenir, qui viennent à notre rencontre à une vitesse vertigineuse, qu'en apprenant à multiplier les capacités de l'homme, pour en finir avec la spécialisation et acquérir un vaste savoir. J'y crois vraiment."⁶

Rossellini, ao escolher afastar-se do cinema, porque meio de perpetuação da mentira, da fantasia e do 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, não através da arte e do artista, mas através da pedagogia do homem livre.

"Noi non sappiamo nulla che non abbiamo ricevuto e quello che abbiamo ricevuto dobbiamo donare", diz S. Agostinho em *Agostino d'Ippona*.

Bibliografia consultada:

Baldelli, Pio - *Roberto Rossellini*. Roma. Edizione Samonà e Savelli, 1972

⁵ "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

⁶ ROSSELLINI, Roberto - "Lettre à Peter H. Wood", in Trafic, nº 11, verão 1994, pp. 33-34 (escrito em 1973)

Forgacs, David, Lutton, Sarah, Nowell-Smith, Geoffrey (edited by) - *Roberto Rossellini, magician of the real*. Londres. British Film Institute, 2000

Michelone, Guido - *Invito al cinema di Rossellini*. Milão. Mursia, 1996

Rondolino, Gianni - *Roberto Rossellini*. Milão. Editrice Il Castoro, 1995

Rondolino, Gianni - *Roberto Rossellini*. Turim. UTET, 1989

Rossellini, Roberto (a cura di Adriano Aprà) - *Il mio metodo*. Veneza. Marsilio, 1987

Rossellini, Roberto (textes réunis et préfacés par Alain Bergala) - *Le cinéma révélé*. Paris. Editions de l'Etoile, 1984

Trasatti, Sergio - *Rossellini e la televisione*. Roma, La Rassegna Editrice, 1978