

### 3. Roberto Rossellini e o cinema moderno

#### 3.1. O neo- realismo

Na História do Cinema, foi chamado de neo-realismo o movimento cinematográfico em torno do conjunto de filmes produzidos na Itália entre 1944 e 1948, originais por sua dramaturgia voltada para temas do cotidiano, narrativa direta e sem enfeites e comprometidos com uma função social para o Cinema. Criou-se então o clichê que definia os filmes neo-realistas como aqueles que não utilizavam atores, eram filmados apenas em locações e tinham um modo de apreensão da realidade muito próximo ao do cinema documentário. Essa talvez seja a definição mais corrente do neo-realismo. Ela não é inteiramente um chavão, mas é insuficiente para abarcar e apreender a riqueza da dramaturgia e das diversas posições políticas e estéticas que envolvem a maioria desses filmes. Se alguns deles, realmente, trabalharam na direção mais próxima a do entendimento corrente a respeito do neo-realismo, muitos outros fugiram completamente a essas características e tal foi o caso de Rossellini.

A crítica de esquerda, fiel às posições do Partido Comunista Italiano, logo assumiu o neo-realismo como uma de suas bandeiras de ação político/cultural, encampando ideologicamente diversos filmes, passando não só a ditar o que seria o verdadeiro estilo e orientação política do movimento, bem como a acusar de traição àqueles que faziam filmes que fugissem dessas posições. Por sua vez, a crítica de orientação católica afirmava que era seu o crédito para o termo “escola neo-realista de cinema”. O padre dominicano Felix Morlion, que depois viria a colaborar com Rossellini no roteiro de *Stromboli* e *Europa 51*, em artigo para a revista *Bianco e Nero* de julho de 1948, afirmava que “na arte e na mente italiana não havia divisão entre materialismo e espiritualidade”<sup>8</sup>. Essa concepção do neo-realismo proclama “a profunda, dinâmica e verdadeira realidade humana que transcende diferenças entre esquerda e direita, entre Cristo e Marx, possuindo um forte acento cristão”. Em confronto com a posição católica, a esquerda insistia em

---

<sup>8</sup> Morlion, Felix, “Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano”, *Bianco e Nero*, June 1948, citado por Tag Gallagher em *The Adventures of Roberto Rossellini*, p.268.

que o cinema deveria permanecer popular e nacional e teóricos como Cesare Zavattini e Umberto Barbaro investiam na ligação entre neo-realismo, literatura e humanismo de esquerda.

Os filmes da trilogia da solidão irão reforçar a divergência entre Rossellini e essa parte da crítica italiana. Nesses filmes, são as inquietações e os dilemas de ordem existencial e espiritual que conduzem os personagens à busca do Sagrado, da Revelação, ao toque da Graça, invés de uma comunhão coral com os ideais da revolução proletária.

Enquanto a esquerda e os católicos italianos confrontavam posições a respeito do neo-realismo, a crítica francesa assumia integralmente a defesa e a divulgação dos filmes, deixando clara uma compreensão bem diferente da agenda social da esquerda italiana. O sucesso estrondoso de *Ladrões de Bicicleta* solidificou a tendência de pensar o neo-realismo como um realismo social, ao contrário da perspectiva rosselliniana, com seus finais abertos, suas sugestões, suas personagens em filmes onde, do ponto de vista da narrativa clássica, nada acontecia.

Depois do sucesso de *Roma Cidade Aberta* e *Paisá*, já em *Alemanha Ano Zero* (1947) e depois mais fortemente em *Stromboli* (1949), uma boa parte da crítica italiana passou a questionar os filmes de Roberto Rossellini, taxando-os de subjetivistas, de trocarem a temática social por uma mensagem espiritual e moral. No início dos anos 50, em famosa polêmica com o crítico comunista Guido Aristarco<sup>9</sup>, André Bazin, crítico e ensaísta de cinema de orientação católica, defendia Rossellini das acusações de traidor do neo-realismo, propondo que esses filmes deveriam deixar de ser vistos exclusivamente por seu conteúdo social e ressaltava a necessidade de novos critérios formais e estéticos que pudessem dar conta de sua novidade. Se o neo-realismo se opunha não só aos sistemas dramáticos tradicionais, mas também aos aspectos mais conhecidos do realismo, como o naturalismo e o verismo, era necessário perceber os filmes como “uma descrição global da realidade por uma consciência global”<sup>10</sup>, na expressão justa e sintética do padre Amedée Ayfre, um dedicado estudioso das relações entre o Cinema e o Sagrado. Nessa apreensão ampla da realidade, é impossível deixar de

---

<sup>9</sup> Bazin, André, O Cinema, Brasiliense, p.308

<sup>10</sup> idem, p.311

lado os aspectos que refletem as inquietações morais, existenciais e espirituais do ser humano. É preciso expressar em uma *mis-en-scène* diferente daquela até então utilizada, essa realidade instável, cambiante, longe das visões e relatos totalizantes. Enquanto que para Guido Aristarco, ao abandonar a perspectiva social e política explícita, Rossellini involuía como cineasta, Bazin faz questão de frisar que a atitude de rigidez teórica da esquerda italiana estava “contribuindo para esterilizar certos ramos mais vivazes e mais prometedores do que persisto em chamar de neo-realismo”<sup>11</sup>. Além de reforçar sua crença na vitalidade do neo-realismo, mesmo com as contraditórias conceituações a seu respeito, Bazin nota que “o gesto, a mudança, o movimento físico constituem para Rossellini a própria essência do real humano. É também o atravessar o cenário, sendo que todos atravessam mais ainda de passagem o personagem. O universo rosselliniano é um universo de atos puros, insignificantes neles mesmos, mas que preparam, como que à revelia de Deus, a revelação subitamente deslumbrante de seu sentido”<sup>12</sup>. São esses atos de ampliação de espaços que incorporam o Sagrado ao conhecimento do Mundo e buscam a alteridade e o inteiramente Outro, que fazem de Rossellini um dos fundadores do cinema moderno.

### 3.2. Em busca da realidade

Na primeira frase de *Cinema/A Imagem-Tempo*, Gilles Deleuze comenta a intenção de André Bazin em definir o neo-realismo por critérios formais estéticos, em oposição àqueles que o faziam exclusivamente por seu conteúdo social. Para Bazin, tratava-se de uma nova forma de realidade que se supõe dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes, onde o real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”<sup>13</sup>. Ao invés de representar o real decodificado por discursos e percepções totalizantes, o neo-realismo mirava um real cambiante a ser decifrado. Deleuze diz que o neo-realismo produzia um “a mais de realidade” formal ou material e esse “a mais” se daria ao nível do pensamento. Esse elemento novo, a instabilidade do real, a impossibilidade de sua apreensão plena, impediria portanto a percepção de se prolongar em ação, como no cinema

---

<sup>11</sup> idem,p.309

<sup>12</sup> idem,p.315

clássico, levando à exigência de novos signos, que expressassem esse mesmo real em mutação. Desse modo, muito além das definições fortemente ideológicas, as propostas do neo-realismo tiveram melhor consecução em procedimentos estéticos, na dinâmica da *mis-en-scène*, no desenho dos personagens, uma ampliando o sentido do conceito de “pedagógico”, inerente ao Cinema, agora muito mais ligado a um ato, ou a uma tentativa de aproximação, de conhecimento do Outro e do mundo.

Uma expressão cinematográfica desse pensamento são os filmes da chamada trilogia do silêncio, realizados por Roberto Rossellini entre 1949 e 1953. *Stromboli*, *Europa 51* e *Viagem à Itália*, filmes feitos em torno de movimentos de encontros e desencontros. Não há mais realidade estável. Ela é difícil de captar e todos vivem na instabilidade.

Os três personagens de Ingrid Bergman na trilogia de Rossellini estão sempre em movimento. Em *Stromboli*, na tentativa de escapar da ilha onde era uma estranha, na travessia da montanha, ela é alcançada pela erupção vulcânica que a deixa no limite do horror e da beleza, da revelação e do aniquilamento, do niilismo e do encontro com Deus; em *Europa 51*, devastada pelo sentimento de culpa em relação ao suicídio do filho, sua personagem, em busca de si e de um sentido para a existência, passa pela compaixão, pela vida entre os operários, as prostitutas e os pobres, até a internação final em um hospital psiquiátrico; em *Viagem à Itália* o casal em crise escava entre suas ruínas afetivas, em meio ao passado e a identidade italiana, algo que os redimirá. Todos esses personagens não mais pertencem aos seus mundos de origem.

Nessa multiplicidade de situações que Deleuze classifica de puramente óticas e sonoras, ele pensa encontrar uma definição do neo-realismo essencialmente diversa daquelas situações sensório-motoras do antigo realismo.

Desse modo, amplia-se o campo de apreensão do neo-realismo ao evitar-se enquadrá-lo somente pela relevância de suas temáticas sociais, ou por ser um modo de fazer cinema alternativo ao do modelo industrial.

Rossellini dizia que “não existe uma técnica para capturar a verdade. Somente uma posição moral pode fazê-lo, um desejo de compreender, compreender plenamente, uma curiosidade maior sobre os indivíduos, não simplesmente apenas pela sua superfície, seu exterior, mas pelos mais sutis aspectos de suas almas”. (GALLAGHER :1998)