

Universidade Federal de Juiz de Fora
Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Pedro Henrique Villela de Souza Ferreira

**VER COM OS PRÓPRIOS OLHOS:
O GRANDE PROJETO DE ROBERTO ROSSELLINI**

Juiz de Fora
2015

Pedro Henrique Villela de Souza Ferreira

**VER COM OS PRÓPRIOS OLHOS:
O GRANDE PROJETO DE ROBERTO ROSSELLINI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Profº. Drº. Luís Alberto Rocha Melo

Juiz de Fora
2015

Pedro Henrique Villela de Souza Ferreira

Ver com os próprios olhos: o Grande Projeto de Roberto Rossellini

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração em Cinema e Audiovisual, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Aprovada em 26 de Março de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Profº. Drº. Luís Alberto Rocha Melo (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profª. Dra. Alessandra Souza Mellet Brum
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto
Universidade Federal de São Carlos

AGRADECIMENTOS

A meu orientador Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, pela paciência, sabedoria, e principalmente pela amizade.

Aos Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto e Prof^a Dr^a. Alessandra Souza Mellet Brum pelos conselhos que me acompanham desde a qualificação e pela participação na banca, e aos Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares e Prof. Dr. Fabian Rodrigo Magioli Nunez pela participação na banca.

Aos professores do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora pelos bons conselhos, instruções e esclarecimentos, e aos colegas de mestrado pelas dicas e pelo coleguismo.

A Anna Karine Ballalai pelo apoio, carinho e paciência.

A Tag Gallagher pela troca de ideias.

A Hernani Heffner pelos conselhos e pela caridade.

A toda a minha família, que sempre esteve presente, a meus sócios da Dilúvio Produções pela compreensão do meu distanciamento, e aos redatores da Revista Cinética pelas muitas trocas.

Aos habitantes e frequentadores do Paraíso 50A pelo companheirismo e pela amizade revolucionária.

A Universidade Federal de Juiz de Fora e ao Instituto de Artes e Design.

Ao órgão financiador do projeto, CAPES.

*“Adoro o povo
Minha pátria é o mundo
E o pensar livre
é a minha fé”*

verso de *Dimmi Bel Giovane*, canção popular italiana. Compositor anônimo, 1873.

RESUMO

Em 1962, Roberto Rossellini anuncia aos repórteres que acompanhavam sua palestra na livraria Einaudi, em Roma: “O cinema está morto!”. A partir de então, passará a se dedicar somente à televisão educativa. A pesquisa irá acompanhar sua trajetória nos quase quinze anos de produções junto à emissora italiana de televisão RAI. Analisando seus textos, discursos e entrevistas, o objetivo é extrair as consequências teóricas, práticas e ideológicas do seu intitulado “Grande Projeto”. A partir da análise textual, trata-se de evidenciar como Rossellini diagnosticava sua sociedade e o que pretendia fazer para transformá-la. Por fim, trata-se também de verificar como este arcabouço teórico é conduzido à prática, quais técnicas o cineasta utilizou na realização e como trabalhou a dramaturgia. Enfim, como o diretor encontrou um método cinematográfico para dar conta de suas pretensões educativas. O nosso recorte de análise audiovisual terá como objeto a análise da série em três episódios, *O Renascimento* (1972).

Palavras-chaves: Rossellini – Televisão – Educação – Cinema – Itália

ABSTRACT

In 1962, Roberto Rossellini announced to the reporters covering his lecture in the Einaudi bookstore, in Rome: "Cinema is dead!". From that moment on, he would dedicate himself to educational television. The research will follow his steps in his almost fifteen years of productions alongside the Italian TV station R.A.I.. Analysing his texts, lectures and interviews, the objective is to understand the theoretical, practical and ideological consequences of the entitled "Great Project". From the textual analysis, the research will find out how Rossellini made a diagnosis of his society and how he intended to transform it. At last, we'll also verify how this theoretical basis is taken to the practice of film making, which techniques he used and how he worked dramaturgy. How the director found himself a method to take on his pedagogical goals. The audiovisual analysis will have as object the three-episode TV series *The Renaissance* (1972).

Key Words: Rossellini – Television – Education – Cinema - Italy

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. TELEVISÃO OU MISSÃO CIVILIZATÓRIA	18
2.1 A R.A.I. E AS ORIGENS EDUCATIVAS DA TELEVISÃO NA ITÁLIA	18
2.2 SÓ A TELEVISÃO ESTATAL É EDUCATIVA	23
2.3 UMA TÁBULA RASA	29
2.4 CHE SIA TROPPO TARDI	38
2.5 PERIGOS BÁRBAROS	44
3. AVENTURAS IDEOLÓGICAS	51
3.1 ÉDEN.....	52
3.2 O CENÁCULO DE BEPPINO	57
3.3 EDUCAÇÃO POPULAR E REVOLUÇÃO CULTURAL.....	66
3.4 HUMANISMO, PALAVRA PROIBIDA	73
3.5 A VISÃO DIRETA	85
4. INTERPRETANDO O RENASCIMENTO	95
4.1 O ROTEIRO E O TEMA	96
4.2 PANCINOR E O EFEITO SCHUFFTAN	107
4.3 ENCENAÇÃO COMO RASCUNHO	112
4.4 “NÃO MAIS CORPOS. APENAS IMAGENS PURAS E ASCÉTICAS”	120
5. CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS	140
APÊNDICE 1: MAPA DO GRANDE PROJETO	146
APÊNDICE 2: CENTRO SPERIMENTALE DE CINEMA	149
APÊNDICE 3: O MANIFESTO	152

1. INTRODUÇÃO

Roberto Rossellini nasceu no dia 8 de Maio de 1906 em Roma, na Itália. Era o filho mais velho de uma família burguesa que ascendeu economicamente com a expansão da cidade promovida pela recente unificação do país. Abandonou a escola na oitava série pois acreditava que não estava aprendendo nada a não ser a enganar os professores. Interessava-se por matemática e ciências. Frequentava o cinema em seu tempo livre, pois seu avô era dono de uma sala de exibição no seu bairro. Era apaixonado por Chaplin e Vidor. Seu primeiro emprego em um set cinematográfico foi como motorista já aos 25 anos de idade. Reunindo sua paixão por carros e por mulheres, foi convidado porque namorava a atriz Assia Norris e ela trabalhava no *low budget* de Mario Bonnard, *Boêmios de casaca* (Tre uomini in frack. Dir.: Mario Bonnard. Itália, 1932), e Roberto era o único que sabia dirigir. Trabalhou alguns anos em um estúdio de dublagem, e logo depois como roteirista. Odiava ambos os empregos, e os abandonou. Só foi voltar a trabalhar já aos trinta anos, quando sua família declinou-se financeiramente e o futuro diretor casou-se com Marcella de Marchis e teve seu primeiro filho.

Dirigiu um curta-metragem experimental *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Prélude à l'après-midi d'un faune. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1937), que mistura poesias de Mallarmé à música de Debussy. O filme desapareceu, mas graças a ele, Franco Riganti o convidou para ser o segundo assistente de direção de Goffredo Alessandrini em *Luciano Serra, Piloto* (Luciano Serra pilota. Dir.: Goffredo Alessandrini. Itália, 1938). Dirigiu por conta própria o curta-metragem *Fantasia Submarina* (Fantasia Sottomarina. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1940), sobre dois peixes apaixonados, ameaçados por um polvo e salvos por uma enguia, e graças a ele, foi convidado a dirigir um documentário sobre a vida marinha que nunca foi concluído. O documentário foi mostrado a Massimo Ferrara Santamaria, que contratou-o para dirigir dez curtas-metragens com personagens animais. Dois deles foram selecionados por Ferrara para serem distribuídos: *A Vespa Teresa* (La Vispa Teresa. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1939) e *O Peru Prepotente* (Il Tacchino Prepotente. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1939). Foi convidado por Franco Riganti a trabalhar como roteirista na A.C.I. (Alianza Cinematografica Italiana), onde conheceu Vittorio Mussolini, crítico de cinema, produtor e filho do *Duce*.

A A.C.I. era uma estatal do governo fascista que realizava filmes, nem sempre necessariamente de cunho político. Foi na empresa que produziu seus três-primeiros longas-metragens de ficção, *O Navio branco* (La Nave Bianca. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1941), *Um piloto retorna* (Un Pilota Ritorna. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1942) e *O homem da cruz* (L'uomo dalla Croce. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1943), considerada a sua trilogia da guerra ou trilogia fascista. Durante os anos da República de Salò (1943-1945), aproximou-se do movimento da *Resistenza* e fez os contatos que lhe permitiram realizar seu quarto longa-metragem, *Roma, Cidade Aberta* (Roma città aperta. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1945). Foi este que lhe rendeu fama internacional e por conta dele que passou a ser considerado um grande diretor. Seus filmes passaram a ser exibidos nos EUA e na Europa. Durante a década seguinte, realizou algumas das suas principais obras cinematográficas: *Paisà* (Paisà. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1946), *Alemanha, ano zero* (Germania, anno zero. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1948), *Stromboli* (Stromboli, terra de Dio. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1949), *Viagem à Itália* (Viaggio in Italia. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1954), *Europa '51* (Europa '51. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1939), etc...

Por conta dos filmes produzidos durante este período de dez anos, Roberto Rossellini foi eleito um dos pais do movimento cinematográfico neorrealismo italiano e um dos inventores do cinema moderno. O primeiro título foi concedido pela revista *Bianco e Nero* em abril e junho de 1948, e repetido pela parisiense *La Reveu du Cinéma* em maio daquele mesmo ano. Ele tentava enquadrar num conceito um conjunto de obras a partir de seus temas, métodos de produção e práticas cinematográficas. O conceito por si só é impreciso. Uma das prováveis razões é porque quando o conceito foi utilizado pela primeira vez “todos os monumentos do neorrealismo já haviam sido feitos ou iniciados, e a fraternidade do pós-guerra no espírito neorrealista já havia terminado com a ruptura da Guerra Fria marcada pelas eleições de 18 de Abril”¹. Reunir obras tão díspares, por vezes até inconciliáveis como veremos mais adiante, de nomes como os de Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti e Vittorio de Sica, é um equívoco. As diferenças são tão flagrantes que para se entender o que acontecia no universo cinematográfico italiano daquele momento seria mais correto

¹ GALLAGHER, Tag. The adventures of Roberto Rossellini: His life and films. New York,: Dacapo Press, 1998. p. 335. Traduzido por mim do Inglês: “all the monuments of neo-realism had already been made or started, and the postwar fraternity in the soul of neo-realism had already come to an end with the rupture of Cold War on the elections of April, 18”.

pensar em um diálogo artístico por oposição, primeiro entre Rossellini-Visconti e depois entre Rossellini-Antonioni.

Por fim, é ainda necessário se notar que *Roma, Cidade Aberta*, o longa-metragem ao qual é atribuído a paternidade do movimento neorrealista, trai todas aquelas prescrições que foram inicialmente atribuídas a ele por estas revistas, e que assim foram repetidas por boa parte das historiografias do cinema mundial: foi quase todo rodado em estúdios, e não em exteriores; utilizou-se principalmente de atores profissionais que consumiram a metade do orçamento do filme, ao invés da exaltada predileção por não-atores que demoraria ainda a surgir na carreira de Roberto; um roteiro rigoroso e escrito a quatro mãos, com cenas inspiradas em filmes hollywoodianos²; pesados equipamentos de luz ao invés das *photofloos* e a elogiada iluminação natural. O tema por fim não era um tema social típico. Era um retrato histórico dos anos vividos na *Resistenza* contra o Nazismo no qual figuram personagens de esquerda, mas também católicos, liberais e soldados. A rigor, a conceituação parte de um erro porque nada do que é tradicionalmente atribuído ao movimento neorrealista está lá.

O segundo título, de inventor do cinema moderno, foi calcado pela crítica francesa, principalmente pelos jovens turcos da *Cahiers du Cinema*. O cineasta italiano tornou-se “o herói e arauto de uma revolução estética com a qual nunca sonhou”³. Quando era execrado pela crítica italiana (p.e., Maximo Mida, Luigi Chiarini, Umberto Barbaro) por estar fugindo aos temas tradicionais do neorealismo (que a rigor nunca retratou), o conjunto de jovens críticos franceses, liderados por André Bazin, saiu em sua defesa. Um dos mais célebres ensaios foi a *Carta sobre Rossellini*, de Jacques Rivette, publicado em Abril de 1955 a respeito da polêmica sobre *Viagem à Itália*. A carta apaixonada é um marco não por ser a primeira defesa do realizador, mas por seu tom de manifesto. Foi principalmente ela que consagrou Rossellini no panteão de inventores de uma nova estética cinematográfica. “Se considero Rossellini como o cineasta mais moderno”, escreveu Rivette, “não é sem ter razão mas também não é por ter razão. Parece-me impossível não ver *Viaggio in Italia* sem experimentar a evidência de que este filme abre uma nova brecha, e que todo o cinema deve passar por lá sob a pena de morte”⁴. É esta visão dos franceses que se perpetuaria nas historiografias clássicas do cinema, levando em conta principalmente os longas-metragens produzidos neste

² A cena de Magnani correndo atrás de um caminhão faz remissão direta à cena de *The Big Parade*, de King Vidor, um dos filmes preferidos do diretor romano.

³ AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papyrus, 2008. p. 46

⁴ RIVETTE, Jacques. “Lettre sur Rossellini” em *Cahiers du Cinema*, abril de 1955

período de dez anos. Os jovens turcos tornariam-se discípulos diretos do cineasta italiano. Alguns deles seriam seus amigos íntimos, como Jean-Luc Godard e François Truffaut, e outros ainda viriam a trabalhar profissionalmente com ele, como o roteirista Jean Gruault.

O status de Rossellini como cineasta moderno seria repetido recorrentemente na teoria, história e crítica europeia. Jacques Aumont traz à mesa a discussão sobre este mito, e chama atenção ao fato de que ele continuaria a ecoar trinta anos depois. Em 1955, “o mito Rossellini está pronto para eclodir”, escreve Aumont, “ele será retomado mais tarde, em um contexto cinematográfico e crítico bem diferente, como se não tivesse acontecido nada (como se a modernidade rosselliniana tivesse sido, com o artigo de Jacques Rivette, embalsamada ou ‘conservada no âmbar’, retomando as metáforas de Bazin)”⁵. Um exemplo ilustrativo desta conduta é o ensaio *Roberto Rossellini e a invenção do cinema moderno*, de Alain Bergala, publicado na *Cahiers du Cinéma* em 1984. O ensaio reproduz o discurso de Rivette ampliando-o, tornando-o mais orgânico e metódico (as exigências da crítica como exegese eram maiores na década de 1980 do que na de 1950). O texto de Bergala fala em milagre, espera e fé, que são noções comuns através das quais o diretor é enxergado até hoje em dia. Faz um esforço por demonstrá-la nas obra, mas repete o mesmo diapasão de Rivette. “A evidência do gênio rosselliniano se imporia aos seus sentidos e aos seus olhos”, comenta, “descobriria que o pai histórico do neorrealismo estava a inventar, dez anos depois de *Roma Citta Aperta*, nada menos do que o cinema moderno”⁶.

A associação de Roberto Rossellini ao neorrealismo italiano e a um suposto cinema moderno dizem respeito principalmente à obra do diretor compreendida entre 1945 e 1954. Não incluem um olhar sobre os filmes realizados durante o regime fascista, e tampouco sobre o que o diretor realizou em seguida. O artigo de Bergala menciona *Viagem à Itália*, *Stromboli*, e até mesmo *Índia, Terra Mãe* (Índia Matri Buhmi. Dir.: Roberto Rossellini. 1959. Índia / Itália), mas estrategicamente não coloca em pauta os trabalhos que o cineasta italiano realizou para a televisão e os sucessos comerciais no final da década de 1950. A visão cristalizada de Rossellini abrange apenas uma década de sua vida profissional, que soma um total de 35 anos.

⁵ AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papyrus, 2008. p. 46

⁶ BERGALA, Alain. “Roberto Rossellini e a invenção do cinema moderno” em *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007.

Em dezembro de 1956, o diretor partiu para a Índia para realizar um longa-metragem. *Índia, Terra Mãe* demoraria três anos para ser concluído e seria seu único filme neste hiato de cinco anos desde *O Medo* (Non credo più all'amore (La paura). Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1954), seu último trabalho com Ingrid Bergman antes da separação do casal. Era um ritmo lento para quem produzira 17 nos últimos dez anos. Retornou à Itália em 1958 e produziu mais cinco longas-metragens nos próximos quatro anos, incluindo aí alguns de seus maiores sucessos comerciais. A partir de 1962, passou a dedicar-se inteiramente à televisão. Permaneceu nesta atividade até o seu falecimento em 3 de junho de 1977.

Em 1962, o diretor dava uma palestra na livraria *Einaudi* em Roma e pronunciava aos repórteres que o cinema estava morto. O teor de polêmica da frase era maior porque vinha das bocas de um dos mais cultuados diretores do circuito europeu. É emblemático que em 1955, Rivette escrevia que o *Viagem à Itália* abria uma brecha pela qual o cinema deveria passar *sob o risco de pena de morte*, e sete anos depois Rossellini anunciava o seu túmulo. Provavelmente revendo a citação do jovem turco, Bernardo Bertoluccio colocaria na boca de um dos personagens de *Antes da Revolução* (Prima della rivoluzione. Dir.: Bernardo Bertolucci. Itália, 1964) a célebre frase “Non se può vivere senza Rossellini”⁷. Na mesma palestra concedida na livraria Einaudi, o cineasta dizia que iria passar a se dedicar a outras atividades. Em pouco tempo, conceberia o seu *Grande Projeto*⁸.

O Grande Projeto foi ao mesmo tempo um conjunto de prescrições teóricas e uma prática cinematográfica. Era um plano de realização de obras educativas, de caráter histórico, utilizando a televisão como meio de difusão. Nasceram de uma visão de mundo muito concreta e serviam como uma base para se reinventar a cultura. No plano teórico, Roberto Rossellini nos legou um conjunto de textos, entrevistas e debates no qual a sua concepção de um projeto é evidenciada. No plano prático, deixou-nos um total de 8 filmes e 4 séries para a televisão, a maioria delas produzidas em parceria com a emissora R.A.I. (Radio Audizione Italia).

Em um artigo publicado na revista *Bianco & Nero* nº 5 intitulado *L'enciclopedia storica di Rossellini*, Adriano Aprà, um dos mais autorizados críticos da obra de Roberto Rossellini, realizou um balanço desta porção de sua carreira ocupada pelo trabalho pedagógico. Constatou que, comparativamente, existe pouco material de reflexão dedicado aos filmes educativos. “Se se levar em consideração a duração destes [os

⁷ O diretor brasileiro Paulo César Saraceni reclama a autoria da frase, “não se pode viver sem Rossellini”.

⁸ Daqui em diante, nos utilizaremos a expressão para designar o projeto de Rossellini.

cinco episódios de *A Idade de Ferro* (L età del Ferro. Dir.: Renzo Rossellini. Itália, 1964)] e de outros filmes ambientados no passado (até o século XIX, inclusive)”, começa o ensaísta, “deduz-se que metade da obra de Rossellini é de caráter histórico”. E conclui problematizando o fato de que “esta fase de sua atividade tem sido muito pouco discutida, e menos ainda na Itália que no estrangeiro”⁹. Aprà inclui nesta lista filmes que não fazem parte do Grande Projeto, mas que tem caráter histórico e que foram em alguma medida premonitórios, como *Francisco, Arauto de Deus* (Francesco, Giulare de Dio. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1950) e *Joana D’Arc* (Giovanna D’Arco al Rogo. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1954).

Mesmo sem os levar em conta, a duração do material audiovisual produzido e exibido no período pedagógico é ligeiramente maior que o resto de sua carreira. Em termos cronológicos, o número de anos dedicados ao Grande Projeto compõe praticamente metade de sua carreira. Fatiando a sua vida profissional em fases, como faz-se tradicionalmente, os longas-metragens da época do governo fascista foram produzidos em dois a três anos; o período neorrealista ocupou quatro anos; a era Bergman, mais quatro ou cinco anos basicamente entre 1950 e 1954; um hiato de quatro anos sem lançar filmes e outros quatro anos com *Índia, Terra Mãe* e o período comercial que o biógrafo Gallagher denominou como a fase de *poeta laureado*. Tanto na duração total dos filmes quanto na extensão de tempo dedicado a eles, o Grande Projeto ocupa praticamente metade da carreira do cineasta italiano.

Mais significativo ainda é que o Grande Projeto foi fruto de um esforço teórico nunca visto antes em sua vida. É o único momento onde a prática foi precedida por uma profunda reflexão, onde a realização não foi ponto de partida, mas ponte de chegada. Em muitos sentidos, podemos enxergá-lo como o desenvolvimento mais essencial de toda a sua carreira, ainda mais esclarecido do que seus anos como neorrealista e arauto da modernidade. Aprà atribui alguns motivos para que ele tenha sido muitas vezes sumariamente ignorado ou diminuído: porque “ainda é difícil ter acesso às cópias dos filmes”, porque “muitos críticos cinematográficos continuam a ter preconceitos em relação à televisão”, porque a “evidente mudança de registro estilístico desconcertou a crítica”¹⁰. A estas, podemos adicionar à repercussão crítica das obras à sua época, na maior parte das vezes silenciosas ou negativas, considerando o enorme rebuliço ao redor de alguns dos seus filmes anteriores.

⁹ APRÀ, Adriano. “L’Enciclopedia storica di Rossellini” em *Bianco & Nero* nº 5, setembro-outubro de 2001. p. 23-50. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”.

¹⁰ Ibid.

Aprà ainda nomeia possíveis tipos de estudo que estes filmes podem suscitar: realizar “uma análise pormenorizada do estilo e do conteúdo de cada filme”, estabelecer “a ligação entre fontes históricas e documentais que estão na base dos filmes e o uso que delas fez Rossellini”, conferir “a função prática dos filmes de Rossellini com fins didáticos, fora dos circuitos cinematográficos e televisivos tradicionais”, pôr em prova “a validade desse projeto em relação com as teorias filosóficas, históricas e pedagógicas modernas”, e por fim, determinar “a relação entre o projeto histórico de Rossellini e projetos análogos, recentes ou menos recentes, no cinema, na televisão ou noutras disciplinas”¹¹¹². Mesmo que flerremos com algumas destas possibilidades aqui e acolá, nenhuma delas é precisamente a nossa baliza.

O limite da pesquisa é o Grande Projeto de Roberto Rossellini. Focaremos em suas ideias e suas práticas. É uma análise de quais eram as concepções do cineasta italiano, as relações históricas destas concepções, quais eram as suas implicações ideológicas e filosóficas e, por fim, como elas ganhavam características plásticas. Ou seja, como se tornavam um conjunto de prescrições estéticas. Em resumo, trata-se de lançar um olhar para o material disponível que discute o projeto no plano das ideias, contextualizar de um modo geral estas ideias, e então, verificar como este conteúdo reverbera na prática.

O primeiro capítulo, intitulado “Televisão ou Missão Civilizatória” se dedica a horizontalizar os textos e discutir as principais questões expostas por Rossellini sobre televisão e educação. Esboça um panorama e tenta traçar uma possível forma de contextualização de outros projetos educativos, bem como dos caminhos seguidos pela instituição R.A.I. e pela televisão educativa como um todo. Por fim, traz à tona as razões por que o cineasta italiano decidiu-se por abandonar o cinema e que diagnóstico da civilização ocidental do século XX o levou a conceber o Grande Projeto.

O segundo capítulo, nomeado “Aventuras Ideológicas”, tem como foco a discussão sobre as motivações do Grande Projeto: o que se encontra por trás dele, para que caminhos ele aponta, e com quais correntes de pensamento ele se alinha. Aborda

¹¹ Ibid. p. 448

¹² Aprà não menciona diretamente a necessidade de aproximação dos filmes históricos de Rossellini com os *peplums*, gênero de filmes históricos comerciais italianos produzidos à época. Mas Peter Brunete levanta esta necessidade afirmando que ‘os filmes para a televisão de Rossellini também devem ser examinados no contexto do enorme número de filmes históricos italianos nos anos 1960 e 1970’ (BRUNETTE, 1987, p.262). Peter Bondanella acreditava que a versão de Luís XIV de Rossellini representava ‘uma virada original no gênero do filme histórico da época’. Os *peplums* eram ‘ambientados vagamente em uma antiguidade clássica ou em um tempo passado distante e indeterminado’ e eram ‘a antítese das intenções de Rossellini em seus filmes históricos didáticos para a televisão’ (BONDANELLA, 1993, p. 130).

as relações de Roberto Rossellini com três pensadores, Benedetto Croce, Antônio Gramsci e Jan Comenius, que foram caros à formação da mentalidade do cineasta e, conseqüentemente, à formulação do plano educativo. Cada um deles representa uma faceta do Grande Projeto. Lança um olhar também sobre como a visão humanista do projeto dialoga com outras correntes cinematográficas daquele momento.

O terceiro e último capítulo, “Interpretando *O Renascimento*”, investiga a passagem da teoria à prática. O Grande Projeto era uma utopia. Mas na hora da realização cinematográfica, o diretor tinha a missão de colocá-la na prática e transformar um punhado de conceitos em técnicas cinematográficas. A materialidade das obras é a prova viva deste investimento. Como fio condutor do estudo dos procedimentos utilizados por Roberto Rossellini, realizaremos uma análise estética dos três episódios do seriado televisivo *O Renascimento* (L’età di Cosimo de’Medici, série em 3 episódios. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1972), que narra a história de Cosimo de Médici e Leon Battista Alberti na Florença do século XIV.

A vontade é que a pesquisa se insira em um espaço de interseção da arte com a pedagogia, abrindo um campo onde relações como esta podem ser exploradas. A crença é que o Grande Projeto de Roberto Rossellini pode e deve fomentar e aprofundar este debate. Enfim, a vontade é também que esta pesquisa contribua para que a educação se inove aprendendo cada vez mais a utilizar o audiovisual como ferramenta de trabalho. E que por outro lado, também a arte venha a cada vez mais assumir para si mesmo a função de catalisador da cultura, uma missão moral e formativa, não apenas de diversão ou adereço para a sala de jantar.

Por fim, é importante ressaltar que o Grande Projeto era declaradamente utópico: apontou tarefas que dificilmente seria capaz de pôr em prática e elementos na sociedade a serem transformados que provavelmente o audiovisual por si só não poderia fazê-lo. Esta sua faceta é facilmente notável a partir das prescrições impostas pelo diretor. Mas é preciso diferenciar a utopia da quimera. A utopia não é um apontamento para o além. É um convite à experimentação.

2. TELEVISÃO OU A MISSÃO CIVILIZATÓRIA

Não há uma data que precise o início do Grande Projeto de Roberto Rossellini. Ele foi o resultado de um processo de reflexão que começa em algum momento nebuloso da década de cinquenta, ou mesmo anteriormente. Estas formulações tornam-se visíveis em diversas ocasiões entre 1958 e 1977, em textos, palestras e entrevistas. Uma caracterização do Grande Projeto é possível a partir de uma tentativa de síntese deste conjunto de referências. No desenrolar destes quase vinte anos, não há uma evolução ou transformação nas ideias principais que norteiam o projeto. Na maior porção das vezes, o conteúdo se repete. Salvo raras exceções, o mais adequado para extrair suas consequências parece ser olhá-los horizontalmente ao invés de verticalmente, colocando-os lado a lado e retirando de um as respostas para as perguntas que ficaram em aberto no outro.

Um dos maiores diapasões do Grande Projeto de Roberto Rossellini é a concepção de que a televisão poderia servir como ferramenta civilizatória. Este capítulo irá contextualizar e conduzir as palavras de Rossellini sobre o tema em um sumário esforço de trazer à tona o que o diretor pensava do assunto. Este esforço inclui: a) delinear as origens da televisão educativa na Itália, como esta origem aconteceu e como a televisão era enxergada naquele momento; b) explicar as razões que levaram Rossellini, no início dos anos 1970, a uma defesa obstinada de que as emissoras de televisão fossem monopólio do estado; c) pincelar sua concepção da televisão como o meio de comunicação privilegiado para o seu projeto educativo; d) discutir como e porquê ele pensava que o uso que vinha sendo feito dos meios de comunicação no século XX como um todo não eram adequados aos seus propósitos morais; e) e por fim, quais eram os verdadeiros perigos para a civilização representados na má utilização dos meios de comunicação.

2.1 A R.A.I. e as origens educativas da televisão na Itália

Após vários anos de experimentação com a tecnologia de transmissão via satélite, pode-se dizer que a programação televisiva italiana tem início em 3 de janeiro de 1954. É uma data relativamente tardia se considerarmos que as primeiras transmissões norte-americanas aconteceram em 14 de Agosto de 1928, ou que na França e Alemanha, para citar o caso de outros países europeus, já haviam

transmissões frequentes em meados da década de trinta, ainda que estas viessem a ser interrompidas durante a Segunda Guerra Mundial. Isto sem contar a fase de experimentação da tecnologia ou as transmissões eventuais nestes e em outros países.

O importante é notar que a televisão se torna uma presença frequente no cotidiano da população de muitas nações antes de ser implementada na Itália. Os motivos que conduziram ao desenvolvimento tão tardio da tecnologia são principalmente de natureza política e financeira. Após o fim da Primeira Guerra Mundial, o país estava devastado economicamente. A ascensão do fascismo prometia extinguir a miséria, e por um período, de fato, o fez; mas ao mesmo tempo, sua política externa era marcada por um protecionismo que impedia a importação de um bem desta natureza. Televisores demoraram a chegar, quanto mais a se tornar um hábito das classes médias. As classes camponesas e operárias só foram ter seus próprios aparelhos de televisão já nos anos 1960 e 1970.

As primeiras transmissões da programação televisiva italiana foram acompanhadas de uma mudança de paradigma político. Como bem coloca Farné, o país estava “saindo do período de reconstrução pós-bélica e pronto (em particular na Itália setentrional) para entrar em uma nova fase, que duraria até o final dos anos 1960, marcada por um forte desenvolvimento econômico, não sem conflitos amargos na vida social e política, acompanhado de uma profunda transformação cultural.”¹³ O fim da Segunda Guerra Mundial significou para muitos dos países europeus um período de abertura do mercado ao capital estrangeiro e, sobretudo, aos bens e produtos norte-americanos. Na Itália, esta mudança brusca de orientação não se conjugava com dois fatores básicos: em primeiro lugar, a tradição centralizadora de Mussolini à qual o país havia se habituado, que enxergava o estado como grande provedor; em segundo lugar, ao fato de que boa porção do país era pobre, agrário e subdesenvolvido, onde a acessibilidade a tais bens era mais restrita pelo fator financeiro ou simplesmente de pouco uso. Era uma Itália composta por uma população que talvez sequer se considerasse plenamente parte da recém república democrática. Afinal, a Itália havia sido unificada a partir de um conjunto de impérios autônomos fazia menos de cem anos.

E ainda era uma população iletrada. Os dados levantados naquele momento eram alarmantes. Segundo o censo de 1951, a taxa de analfabetismo no país superava os

¹³ FARNÉ, Roberto. *Buona Maestra TV: la RAI e l'educazione da Non è mai troppo tardi a Quark*. Roma: Carocci Editore S.p.A., 2003. p. 19. Traduzido por mim do italiano: “Il paese sta uscendo dal periodo della ricostruzione postbellica ed è pronto (in particolare nell'Italia settentrionale) ad entrare in una nuova fase, che durerà fino agli anni sessanta, segnata da un forte sviluppo economico non privo di aspri conflitti sul piano sociale e politico, accompagnato da profondi cambiamenti culturali.”

13%¹⁴. Ao sul e nas ilhas do mediterrâneo, chegavam a 25%. Três anos depois, quando começavam as transmissões de televisão italianas, o analfabetismo beirava os 10%. Mas ainda mais preocupante que estes dados era o percentual de semianalfabetos, pessoas que sabiam parcialmente o idioma ou que tinham enormes dificuldades de utilizá-lo cotidianamente como prática e ferramenta de conhecimento (p.e., ler e escrever). O número chegava a um pouco mais de 40% da população. Era crucial a questão da escolaridade durante a segunda metade da década de 1950, e havia uma contradição enorme, como Farnè bem o percebe, no “relativo atraso do ensino em face das perspectivas de desenvolvimento e mudança pelas quais a sociedade italiana estava passando”¹⁵.

No dia 26 de janeiro de 1952, o governo acordou na criação da R.A.I. (*Radio Audizione Itália*), difusora exclusiva de rádio e televisão, como extensão da antiga radiofônica E.I.A.R. (*Ente Italiano Audizione Radiofônica*). O documento previa a concessão durante vinte anos e que seu sinal de transmissão deveria cobrir todo o território nacional até 1966. Desde o início, a televisão italiana nasce como um resultado de sua antiga tradição política de centralização do estado, e almejando resolver a principal contradição de seu próprio presente histórico. Como em praticamente toda a Europa, ela nasce com uma forte orientação pedagógica. Explorar seu potencial educativo era uma meta análoga às que, no momento de fundação, também foram as da rádio, por exemplo, ainda que com notáveis diferenças entre ambos os universos. Mas no caso específico da televisão europeia, saltava aos olhos o fato de que o Estado deveria ser o propulsor de seu desenvolvimento e o monopólio de sua programação. Haveria uma “televisão de Estado”, assim como, até aquele momento na Itália, as escolas eram todas estatais.

Cabe aqui chamar atenção à provocação de Farné sobre a ambiguidade da expressão *televisão pedagógica* pela literatura especializada dedicada ao tema. O primeiro sentido resgataria o serviço público ao qual a televisão europeia estatal procurava se dedicar nos primórdios de sua existência, “uma atitude ‘primitiva’ da televisão pública, substancialmente orientada, nos primeiros dez anos de sua história, a guiar a audiência pelo percurso educativo explícito ou implícito, suprimindo a carência do

¹⁴ Ibid. Os dados se encontram na página 21, e foram retirados de DE FORT, E. *Scuola e analfabetismo nell'Italia del '900*, Il Mulino, Bologna: 1995

¹⁵ Ibid. p. 21. Traduzido por mim do italiano: “Il vero problema era costituito dalla evidente arretratezza del sistema scolastico di fronte alle prospettive di sviluppo e di cambiamento che la società italiana stava imboccando dalla seconda metà degli anni cinquanta”.

ensino escolar, a pobreza linguística e o subdesenvolvimento cultural”¹⁶ Era, no berço das transmissões italianas de televisão, a única razão e sentido da inovação tecnológica. O monopólio estatal evitava que o conteúdo fosse dirigido pelos ibopes (como é ilustrativo, neste sentido, o exemplo da R.A.I.), e o desenvolvimento cultural e a educação da população poderia ser a única preocupação no horizonte dos programadores.

O segundo uso da expressão *televisão pedagógica* levantado por Farné diria respeito justamente à decadência daquele tipo de televisão proposto pelo modelo anterior, onde uma inclinação ideológica-política por parte do Estado controlaria a linguagem e o conteúdo da programação. Neste sentido, pedagógica seria toda a televisão que “considera o público como um enxame de sujeitos imaturos, como crianças precisando ser guiadas, protegidas e ensinadas no interior de um sistema de poder que utiliza o meio para reforçar o valor e a cultura da qual é portador”¹⁷. Neste sentido, a televisão pedagógica é vítima de uma censura oculta que lança sobre o meio uma responsabilidade nominal sem deixar com que a leve a cabo. Num ambiente desta natureza, dificilmente haveria espaço para formas criativas e experimentais de se fazer televisão.

O duplo uso da palavra separa a ideia de uma televisão pedagógica em um regime democrático ideal daquela em um regime fascista. No primeiro caso, refere-se a uma televisão capaz de realizar-se enquanto meio moderno, enquanto, no segundo, diz respeito ao cunho ideológico que aprisionaria sua realização plena de antemão. Nos anos cinquenta, a controvérsia a respeito deste problema “teórico” era fervorosa na Itália, e dizia respeito justamente ao modelo de televisão estatal que estava sendo instaurado. No entanto, o problema pareceu ter prosseguido nas décadas seguintes.

Em 1994, Karl Popper teria levantado novamente a discussão, considerando-a ainda irresoluta. Em primeiro lugar, chamando atenção para a enorme influência que a televisão exerce na vida cotidiana dos jovens a partir do seu instrumental “naturalmente educativo”, capaz de, mesmo que involuntariamente, inventar comportamentos e modifica-los com frequência. Reclama, principalmente, que “o estado democrático deve

¹⁶ Ibid. p. 9. Traduzido por mim do italiano: “Il primo si riferisce ad un atteggiamento ‘primitivo’ della televisione pubblica, sostanzialmente orientata, nei primi dieci anni della sua storia, a guidare l’audience su percorsi educativi espliciti e impliciti, recuperando carenze scolastiche, povertà linguistiche, sottosviluppo culturale”.

¹⁷ Ibid. p. 9. Traduzido por mim do italiano: “In questo senso, diventa ‘pedagogica’ la televisione che considera il pubblico come un insieme di soggetti immaturi, alla stregua di bambini da guidare, proteggere e ammaestrare all’interno di un ‘sistema di potere’ che utilizza il medium per rafforzare i ‘valori’ e la ‘cultura’ di cui è portatore.”

‘manter o controle da televisão’ como condição necessária para defender a democracia”¹⁸ A solução proposta por Popper é um sistema de atribuir “patentes” para aqueles que queiram e possam operar na produção televisiva, como licenças nas quais estariam vinculadas as responsabilidades educativas e seus princípios.

Na Itália dos anos 1990, o problema da televisão estatal já parecia ultrapassado pelo problema da televisão comercial. Em 1975, a situação da R.A.I. havia sofrido transformações significativas. Um segundo canal da emissora já havia sido aberto em 1961, ampliando seu escopo de ação. Uma reforma legislativa em 1975 acabava com o monopólio da emissora. E principalmente nos anos 1980 e 1990, proliferaram as televisões comerciais na Itália. Com efeito, o advento da televisão comercial na Itália não só encerrou o monopólio da estatal, como também colocou o seu modelo pedagógico em crise.

Na avaliação de Farné, o modelo da R.A.I. até então estava longe do ideal. Mas era capaz de mesclar “programas educativos de grande valor do ponto de vista social e cultural” com “convenções ideológicas rígidas”¹⁹, variando empregos bem sucedidos e mal sucedidos da televisão pedagógica. Contudo, depois da reforma de 1975, passou a tratar sua tradição educativa não como algo a se desenvolver, experimentar e superar, mas como uma pedra no caminho, “um peso do qual deveria se libertar para correr mais velozmente na competição com a *network* privada”. Carregava o fardo pedagógico de sua origem como serviço público, dando continuidade à tradição educativa de forma burocrática e tentando se aproximar cada vez mais do modelo da televisão comercial.

Não obstante, entre 1954 e o começo da década de 1970, sob as rédeas do Estado, a R.A.I. ocupou um lugar seminal no desenvolvimento da televisão educativa europeia, abrindo espaço para investigações formais e de conteúdo. Foi justamente neste período que Rossellini atuou na empresa, e o seu projeto está ligado a ela intimamente. Na época, acreditava-se na tendência naturalmente pedagógica do meio televisivo, e baseado nesta crença, procurava-se desenvolver formas e conteúdos que elevassem a tecnologia a um verdadeiro serviço público da sociedade. Hoje em dia, depois de uma história possivelmente mais perversa do que construtiva da televisão, se

¹⁸ Ibid. p. 10. O livro de Farné parafraseando POPPER, K. R. e CONDRY, J. “Cattiva maestra televisione”, suplemento do n. 10 de *Resef.* 1994. Tradução por mim do italiano: “Secondo Popper lo stato democratico dovrebbe ‘mettere sotto controllo la televisione’, come condizione necessaria per difendere la stessa democrazia”.

¹⁹ Ibid. p. 11. Traduzido por mim do italiano: “Un modello nel quale convivessero istanze educative di grande valore dal punto di vista sociale e culturale, insieme a rigide convenzioni ideologiche”.

temos dificuldades em acreditar em uma essência ou naturalidade educativa no meio de comunicação, podemos ao menos constatar e datar o histórico desta crença.

2.2 Só a televisão estatal é educativa.

Ao longo da década de 1970, Roberto Rossellini se manifesta um punhado de vezes por textos escritos em defesa da televisão estatal. O primeiro deles data de 1972 e é diretamente influenciada pelo presságio de que a R.A.I. poderia estar prestes a sofrer mudanças definitivas. O contrato inicial com o Estado teria a duração de vinte anos a partir de 1953 e, naquele momento, colocava-se em questão a necessidade ou não de renová-la, e a forma como deveria fazê-lo. Uma discussão que se ampliava para o papel da televisão estatal na sociedade e a necessidade ou não de seu monopólio. O contrato seria assinado, mas como mencionamos anteriormente, em 1975, uma mudança legislativa poria abaixo o monopólio da empresa.

O texto é muito oportunamente intitulado *Discurso em defesa da televisão estatal*, e foi publicado em dois jornais: o parisiense *Le Monde* deu-lhe destaque no dia 10 de maio de 1972, e o jornal *Il Tempo*, de Roma, o propalou no dia 26 de Maio de 1972²⁰. Foi publicado não só na Itália, que parecia mais interessada no assunto, como também na França porque endereçava não apenas “a renovação obrigatória do contrato da R.A.I. com o Estado Italiano, que deve acontecer ao fim de 1972” como também o caso francês da “publicidade clandestina – que também ecoou enormemente na imprensa italiana”²¹, de maneira que o tema da televisão estatal assim seria do interesse de todos. Infelizmente, o texto de Rossellini não explica do que se tratou o caso da “publicidade clandestina”, para que pudéssemos ter um olhar mais aprofundado sobre o assunto. Não obstante, como via de regra nos textos redigidos pelo diretor, o evento pontual logo se torna um fenômeno do interesse de toda a Europa.

Há um grande esforço de síntese nos argumentos de Rossellini sobre a televisão estatal, de forma que os detalhes pontuais são sacrificados para se tratar de temas mais

²⁰ A versão em francês do texto se encontra reproduzida integralmente em APRÀ, Adriano (org.). *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

²¹ Ibid. p. 87. Traduzido por mim do francês: “Le renouvellement du contrat liant la RAI à l’Etat italien, qui doit intervenir à la fin de 1972, fait l’objet d’une campagne de la part des adversaires du monopole. En France, l’affaire de la ‘publicité clandestine’ – qui trouve également de très larges échos dans la presse italienne – semble jeter le doute jusque dans le camp des partisans du monopole.”

amplos. Boa parte do artigo discute a televisão como panaceia para um mundo pintado em convulsão. Durante o seu período de atuação na R.A.I., Roberto Rossellini compartilhou muitas destas questões que vemos se repetirem em torvelinhos infinitos em praticamente tudo que escreveu durante o período. Muitas ideias se repetem. Na maioria dos casos, adquirem a tônica de uma maiêutica ateneia, elaborando perguntas para que o seu leitor as responda e siga seu raciocínio. São em geral textos curtos, e poucos deles realmente se aprofundam nas coisas mais factuais, preferindo dar ênfase a concepções mais gerais dos temas. A estratégia de persuasão é reafirmar continuamente que apenas uma televisão estatal poderia se empenhar verdadeiramente em resolver estes problemas criados pela vida moderna.

Elucidativa é a descrição inicial que Rossellini faz de seu público-alvo, aqueles que são ao mesmo tempo os seus adversários. São “os inimigos do monopólio”, querendo com isso dizer os que não aderem à televisão estatal. Mas não são os “industriais, que sabem que uma televisão ‘livre’ será, de fato, uma televisão privada e comercial”. São “certos realizadores e certos jornalistas que imaginam que uma televisão utopicamente ‘livre’, ou seja, comercial, conseguirá realizar os sonhos que a televisão estatal é incapaz de realizar.”²² Com o artigo, o autor pretende demonstrar um raciocínio aos partidários da televisão comercial, ou do seu sinônimo, o modelo norte-americano de televisão. Mas não todos os partidários. Não os empresários que se beneficiaram economicamente com a mudança. Seu alvo é o conjunto de intelectuais e as camadas influentes da sociedade que compartilhariam com ele a utopia de uma televisão formadora e civilizatória. Mas depositam esta esperança no modelo comercial, e não no já “carcomido” modelo estatal.

“Que outro instrumento além da televisão poderia transmitir conceitos básicos que ajudarão o homem a compreender melhor o mundo e aos outros?”, indaga Rossellini. “A televisão estatal o faria mal? Uma televisão fundada sobre o lucro o faria melhor?”²³, prossegue. A resposta surge em outro momento do artigo, indicando que se a televisão estatal hoje não responde adequadamente à situação, ao menos nela se criou um espaço onde interlocutores se preocupam verdadeiramente com isto. Na televisão comercial, isto jamais aconteceria.

²² Ibid. p. 87. Traduzido por mim do francês: “Ce qui l’est moins, à mon sens, c’est que cette opinion soit partagée par certains réalisateurs, certains journalistes qui imaginent qu’une utopique télévision ‘livre’, c’est-à-dire commerciale, réalisera ceux de leurs rêves qui ont été déçus par la télévision d’État”.

²³ Ibid. p. 88. Traduzido por mim do francês: “Quel autre instrument que la télévision peut transmettre les notions de base qui permettront aux hommes de mieux comprendre le monde et de mieux se comprendre entre eux ? La télévision d’État le fait mal ? Une télévision fondée sur le profit le ferait-elle mieux ?”

O ensaio levanta a suposição de que a televisão “pode ser a universidade popular que reclamava durante a guerra, de uma maneira um pouco utópica, os programas dos partidos socialistas”²⁴. Para sê-lo, não poderia seguir o modelo comercial implantado nos Estados Unidos. É uma responsabilidade e um risco gigantescos, pois diz respeito à formação cultural de toda a sociedade. “Em todos os países, socialistas ou liberais”, começa o autor, “a justiça e a educação são atributos incontestáveis do Estado. Para mim, o mesmo serve para a televisão”²⁵.

Como nas querelas que se faziam presente no início das transmissões de televisão na Itália, Roberto Rossellini toma partido da televisão estatal justamente pelo caráter essencialmente formativo do novo meio de comunicação, que só poderia vir a exercer sua funcionalidade integral caso fosse pensado em caráter de experimentação de linguagem e invenção de formatos mais adequados à sua missão utópica. A grade de programação deveria estar à disposição do governo porque só ele poderia prescindir do lucro e do ibope, evitando em suas formas estéticas o sentimentalismo e dedicando-se, como queria Rossellini, à razão.

O segundo texto, intitulado *Por uma nova forma de educação para a televisão*, foi publicado na revista *Filmcritica* nº 400, em dezembro de 1989 na sessão “Cinema e Televisão”²⁶. A publicação era inédita àquela altura, mas acredita-se que o texto fora originalmente redigido em 1977 para o colóquio “O engajamento social e econômico do cinema”, ministrado por Rossellini nos dias 13 e 14 de maio daquele ano, para ocasião da trigésima edição do Festival de Cannes, e que, por vários motivos, não havia chegado a público anteriormente.

O texto diz respeito a um contexto distinto do anterior. Em 1977, a renovação da R.A.I. já havia sido promulgada e trazia não apenas o fim do monopólio estatal, mas também a divisão das transmissões italianas em mais de um canal. O artigo redigido para o colóquio seguia o diapasão do outro ensaio publicado em 1972, defendendo o potencial educativo da televisão e a necessidade do monopólio de estado. Chama atenção, sobretudo, às formas de financiamento da R.A.I. e da estatal francesa, que, em comparação à prática norte-americana, não precisariam depender da publicidade e da taxa de audiência. Estas emissoras receberiam de antemão da sociedade “milhares de

²⁴ Ibid. p. 88. Traduzido por mim do francês: “La télévision seule peut être cette université populaire que réclamaient naguère, d’une manière peut-être un peu utopique, les programmes des partis socialistes”.

²⁵ Ibid. p. 88. Traduzido por mim do francês: “Dans tous les pays, socialistes ou libéraux, la justice et l’éducation sont des attributs incontestés de l’État. Pour moi, il en va de même pour la télévision.”

²⁶ O texto original em francês também está na coletânea APRÀ, Adriano (org.). *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

liras, como retribuição dos serviços, escolhidos a seu próprio critério, que prestarão aos usuários”²⁷.

Digno de nota é principalmente que, inspirado pelas recentes transformações legislativas, Rossellini se dedica a fazer uma espécie de avaliação das mudanças pelas quais as estatais europeias passaram nos últimos anos, como que a executar um diagnóstico dos perigos porvir destas escolhas. A repartição da R.A.I. em dois canais a partir da promulgação de 14 de Abril de 1975 é criticada pelo diretor, pois, apesar de reconhecer que a televisão estatal é um “serviço público essencial de interesse geral e eminente”²⁸, ele serviria, no fundo, para “repartir o comando do organismo, como já foi dito, entre as duas coligações políticas (a Democrata Cristã e o Partido Socialista Italiano), divisão esta que certamente contribuiu para a queda no nível de qualidade dos programas”²⁹. O mesmo teria acontecido na reorganização da televisão na França a partir de 1974, que teria conduzido às críticas públicas do Presidente da República Giscard d’Estaing contra o declínio da qualidade de produção das emissoras francesas.

Segundo Rossellini, a divisão por canais é nociva à qualidade de produção não tão somente graças à submissão ideológica do conteúdo que desta resulta, principalmente quando os meios de comunicação são monopolizados pela mesma bipolaridade que existia na Itália daquele momento. O fator determinante é que, criada a divisão e a competição, os chefes destes diferentes canais, escolhidos mais por sua força política do que por sua competência profissional, passariam a ter um único parâmetro de avaliação da produção: as taxas de audiência.

As taxas de audiência se elevam na mesma proporção que a qualidade da produção diminui, vítima da exigência em ser “sempre mais divertidas e distraídas”. O resultado seria “a estagnação da produção nacional e a crescente invasão dos telefilmes americanos, cuja popularidade estaria garantida”³⁰. Ao mesmo tempo, a publicidade ganhava um papel central no financiamento da produção, já que a verba estatal era,

²⁷ Ibid. p. 120. Traduzido por mim do francês: “(...) encaisse chaque début d’année des milliards de lires, comme ‘retribution’ des services qu’elle rendra dans le futur, c’est-à-dire pendant l’année, et à son entière discrétion, aux usagers.”

²⁸ Rossellini cita o próprio documento de promulgação.

²⁹ Ibid. p. 121. Traduzido por mim do francês: “La loi du 14 avril 1975 a été promulguée au moment de la réforme de la RAI, mais nous savons tous qu’elle n’a jusqu’ici servi qu’à partager les pouvoirs, à repartir les charges de l’organisme, comme on l’a dit, surtout entre les deux coalitions politiques, et elle certainement contribué à la chute du niveau des programmes”.

³⁰ Ibid. p. 122. Traduzido por mim do francês: “Pour l’accroître il faut baisser le niveau des émissions, qui doivent devenir toujours plus amusantes et ‘distrayantes’. Le résultat le plus évident de ce mécanisme est la stagnation des productions autochtones et l’invasion toujours grandissante des films et téléfilms américains, dont la popularité est déjà garantie”.

além de muito menor, dividida entre as muitas forças políticas atuantes. O que, por sua vez, só reforçava a sempiterna luta pelos *ratings*³¹.

Para elencar alguns dados, nos horários nobres daquela época, a maioria dos canais europeus chegava a exibir 70% de sua programação com produtos americanos. Em 1975, 50% das receitas do primeiro canal da R.A.I. eram oriundas da publicidade, enquanto no segundo canal, estas representavam 40%. No ano seguinte, os cálculos subiram para 60% e 46% da receita, respectivamente. Como Rossellini o percebe, as transformações da legislação europeia de transmissões daquele período, ainda que mantivessem as características de uma televisão estatal, estavam inclinando-se cada vez mais ao modelo comercial e norte-americano. Questionando o que se desenrolara com a televisão europeia durante os anos setenta, Rossellini em hipótese alguma apoiava a privatização dos canais de emissão, ou sequer a aproximação distante deste modelo. Por isso, conclui: “Uma televisão de Estado não se justifica se não agir de acordo com aquilo que está escrito na lei, ‘como um serviço público essencial ao interesse geral e eminente’, e se não se dedicar ‘ao desenvolvimento social e cultural do país’”³².

Escritos em 1972 e 1977, respectivamente, estes dois artigos não apenas revelam a forma como Roberto Rossellini enxergava o papel do Estado na transmissão audiovisual, mas igualmente que tarefa atribuía à televisão. Por isso, não obstante o fato de terem sido publicados anos após sua atividade na R.A.I. já estar acontecendo, ainda são preciosos para a pesquisa e evidenciam as bases daquilo que se encontra no Grande Projeto, seu projeto pedagógico para a televisão que envolvia a produção de diversos conteúdos educativos sobre a história da humanidade. Enquanto redigia a ambos, o autor aproveitava para defender seu prestígio conquistado junto à emissora, que corria o risco de ser abalado com uma nova gestão. Mas o diretor italiano tinha uma capacidade ímpar de conjugar aquilo que era única e exclusivamente de seu interesse pessoal com preocupações centrais da humanidade, questões que descrevia não pormenorizadamente, mas sinteticamente.

Várias ressalvas podem ser feitas quanto ao conteúdo destes dois ensaios, que revelam uma visão *protecionista* de Rossellini. A primeira e mais evidente diz respeito ao

³¹ Ibope.

³² Ibid. p. 122. Traduzido por mim do francês: “Une télévision d’État n’est pas justifiable si elle n’agit pas, selon ce que dit la loi, ‘comme un service public essentiel d’intérêt général éminent’, et si elle ne concourt pas ‘au développement social et culturel du pays’.”

fato de não mencionar se concebe ou não a possibilidade de se criar qualquer teor educativo no interior do sistema comercial de televisão. Os textos de Rossellini não lançam mão de nenhum juízo de valor à qualidade dos programas individuais que surgiram neste sistema. Servem mais como panfleto de uma posição política, e por isso tratam a produção comercial de forma mais genérica. A meta final parece ser colocar em pauta as armadilhas que o conteúdo dos canais passa a ter de driblar a partir do momento que sua baliza deixa de ser a de um serviço público e se torna a taxa de audiência; quando o fornecedor deixa de ser o estado e a sociedade civil e passa a ser a publicidade. Perante a eminente chegada do modelo comercial e todas as consequências aí embutidas, lança-se um alerta. E o alerta é político. Platão expulsara os poetas da república antes que corrompessem o mundo grego. Rousseau atacou as encenações de Molière em Genebra chamando atenção aos seus perigos possíveis para a comunidade. Roberto Rossellini atacava a televisão comercial com medo que o meio de comunicação viesse a se desvirtuar daquilo que nasceu para ser.

Mas então ele considerava que frear a privatização dos sinais de televisão era realmente uma tarefa possível? Que, naturalmente, com o processo de globalização e a expansão do mercado, era possível se bloquear a invasão de programas “divertidos e distrativos” dos sinais italianos? Considerava mesmo que a televisão como “serviço público”, não guiada pela taxa de audiência e não financiada pela publicidade, conseguiria sobreviver às mudanças estruturais na sociedade italiana e europeia como um todo que ocorriam naquele momento? Não seria um tanto *utópico* acreditar nisso?

Com o olhar de hoje é forçosa a conclusão de que se tratava de uma missão quixotesca. Todavia, o diretor estivera atuando em parceria com a R.A.I. e outras emissoras educativas europeias desde o final dos anos cinquenta. Havia observado de perto o desenrolar dos fenômenos políticos da área e atuado na realização de várias peças audiovisuais do canal estatal. Como mencionamos anteriormente, houve um momento quando a discussão sobre a realidade da televisão italiana como uma ferramenta pedagógica e sua caracterização como serviço público não era um sonho. Era visto como algo real desabrochando, a ser preservado pelos próximos quase vinte anos do canal.

Utópico, com efeito. Como foi utópico todo o Grande Projeto de Roberto Rossellini. Mas a utopia era *aristotélica*: o sonho do possível. Na época, não se tratava de uma quimera.

2.3 Uma tábula rasa?

Em 1962, Roberto Rossellini anunciou aos repórteres que “Il cinema è morto!”³³ em frente às câmeras de uma conferência à qual fora convidado, na Livraria Einaudi, em Roma. Não foi a primeira vez, e nem seria a última que proferiu seus anúncios apocalípticos, mas, talvez pela violência das palavras, esta palestra consagrou-se como o seu mais citado divisor de águas.

Naquela época, o diretor vivia um drama artístico pessoal. Incomodava-o profundamente, por exemplo, que obtivera um enorme sucesso com *De crápula a herói* (Generale della Rovere. Dir.: Roberto Rossellini, 1959, Itália / França) e *Era noite em Roma* (Era notte a Roma. Dir.: Roberto Rossellini, 1959, Itália / França), obras que repudiava declaradamente e que só aceitou dirigir para garimpar algumas liras e pagar dívidas. Frequentemente, trabalhava para pagar dívidas que contraía seu temperamento pródigo. Mas foi a primeira vez que assumidamente topou um serviço no qual não acreditava em hipótese alguma. E ironicamente, estes dois longas-metragens lhe renderam um lucro que não via desde quatorze anos antes, com *Roma Cidade Aberta e Paísá*. Enquanto isto *Viva a Itália!* (Garibaldi. Dir.: Roberto Rossellini, 1961, Itália / França) foi produzido logo em seguida. Era um de seus longas-metragens prediletos, um de seus projetos mais pessoais³⁴. Mas sofreu um fracasso generalizado de público e crítica. Como agravante, sentia-se humilhado pelas mutilações dos produtores na montagem de seu longa-metragem imediatamente anterior, *Vanina Vanini* (Vanina Vanini. Roberto Rossellini, 1961, Itália/França), que terminara em um processo jurídico.

Por fim, havia acabado de chegar ao fim seu sonho antigo de adaptar *Il Pulcinella* para os cinema. Um milionário alemão havia lhe prometido o financiamento. Mas fugiu do acordo após notar o quão difícil estava sendo arranjar uma coprodução italiana com o nome de Roberto Rossellini vinculado ao projeto. Ele se encontrava na lista vermelha dos principais financiadores cinematográficos de sua terra natal já faziam uns bons anos. Quase que por esporte, dedicava-se a infernizar a vida dos produtores. Polêmicas muitas vezes exageradas de confronto com eles eram recorrentes em praticamente todos os seus longas-metragens. Eventualmente, chegou a um estágio onde não havia ninguém quem quisesse lhe confiar dinheiro para produção.

³³ “O cinema está morto!”

³⁴ *Viva a Itália!* era um retrato do revolucionário Garibaldi, ídolo político de seu avô Zeffiro. Durante a infância, o seu avô marcava o imaginário dele e de seus irmãos com a figura do herói da unificação e lhe prometia sua coleção de objetos pessoais .

O panorama era assombrador. Caíra em isolamento e não podia trabalhar mais como diretor cinematográfico. Necessitava de uma outra atividade que lhe fosse rentável e lhe permitisse pagar suas dívidas. Concomitantemente é provável que a reação do público ao seus últimos longas-metragens fosse objeto de reflexão. Aos poucos, diagnosticava problemas que acreditava serem vividos pela sociedade como um todo. Nos próximos meses, dedicaria-se a formular o seu projeto quixotesco voltado para a televisão. Adentraremos esta seara mais adiante.

Três anos depois, em 1965, Rossellini agregou sete assinaturas, incluindo a sua, e publicou um manifesto. Os demais nomes foram Gianni Amico, Adriano Aprà, Gianvittorio Baldi, Bernardo Bertolucci, Tinto Brass e Vittorio Cottafavi. Nenhum destes se dedicou ao Grande Projeto. A exceção talvez seja o *Tropico* (Tropici. Dir.: Gianni Amico. Itália, 1969) que também foi produzido para a televisão. E Rossellini também menciona a primeira parte do *Medéia, a feiticeira do amor* (Medea. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969). O manifesto foi um retangulozinho na sessão de informativos da *Cahiers du Cinema* nº 171, publicada em outubro deste mesmo ano, que contrastava com o tom grandiloquente das palavras. Era um panegírico revolucionário à televisão educativa. “Nós vamos desenvolver programas que poderão ajudar os homens a verem os horizontes reais do seu mundo.”³⁵, dizia o manifesto. A importância do texto é que foi a primeira vez que Roberto Rossellini se colocou em público para anunciar o seu projeto de forma organizada e coletiva.

No período de três anos entre a conferência na livraria Einaudi e a publicação do manifesto na *Cahiers du Cinema*, o diretor maturou e elegeu a televisão como o meio de comunicação para o qual se dedicaria dali em diante. A escolha não foi imediata. Em 1962, numa entrevista concedida a Jean Domarchi, Jean Douchet e Fereydoun Hoveyda, mencionou que dedicaria-se aos livros. Para discutir ideias de forma simples e direta, o cinema era um meio caro demais. Segundo o diretor, “há outros meios mais baratos e mais efetivos. Podemos levar adiante discussões e investigações muito mais profundamente, discernir, examinar e discutir ideias gerais fora do cinema. O livro ainda é a melhor alternativa.”³⁶

³⁵ ROSSELLINI, Roberto. “Manifeste” em *Cahiers du Cinema* nº 171, outubro de 1965, p.7-8; Trad. por mim: “Nous voulus élaborer spectacles, des programmes qui puissent aider l’homme à apercevoir les horizons réels de son monde.”

³⁶ DOMARCHI, Jean; DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun. “Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema*, nº 133, julho de 1962, pp. 1-15. Trad. para o inglês por Annapaola Cancogni em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 129. Traduzido por mim do inglês: “Cinema is too expensive. There are other means that are less expensive and more effective. We can carry on a discussion, an investigation much more thoroughly, and

No final de 1962, já tinha noções bem claras de seu projeto e estava à procura de financiamento para uma série de cinco episódios intitulada *A Idade do Ferro*. A série é mencionada em um texto expositivo enviado à FIDEC, uma sociedade de produção audiovisual na qual trabalhava como diretor técnico e artístico. Pretendia que o órgão a financiasse. Cogitava que a série fosse veiculada em sala de aula. Boa parte do Grande Projeto o seria. Alguns seriam “destinados ao ensino secundário, outros ao ensino primário, e outros ainda às universidades”³⁷. A FIDEC, ao fim das contas, não se envolveu na produção. Foi coproduzida pelo *Istituto Luce* e pela siderúrgica *Italsider* como uma série de televisão em cinco episódios e exibida na R.A.I. em 1965.

Passamos a encontrar recorrentemente mais e mais registros de sua inclinação à televisão a partir destes anos. Passaria a defende-la com unhas e dentes até praticamente o final de sua vida. É perfeitamente evidente que os recentes fracassos cinematográficos e a impossibilidade de pôr de pé qualquer projeto vinculado a seu nome haviam lhe criado uma antipatia ao meio cinematográfico. E que na televisão italiana, com menos dez anos de existência, ainda haviam espaços profissionais a serem ocupados. Mas a possibilidade de trabalho não era a exclusiva razão de sua predileção por ela. O *Grande Projeto* como pedra angular de um novo plano cultural para a humanidade precede a sua opção pela TV como meio de comunicação. Quais motivos o levavam a crer que ela poderia ser o principal veículo de sua utopia?

Um fortíssimo motivo era a sua popularidade. No início dos anos 1960, o televisor já era um eletrodoméstico comum na maioria das residências do perímetro urbano italiano. A expectativa era que a transmissão atingisse o país inteiro em menos de cinco anos. A possibilidade de público era imensa. Em uma única noite, um programa exibido em horário nobre era assistido por dez milhões de pessoas. Comparativamente, os “filmes de maior sucesso na Itália são os James Bond, que atingiram ao fim de cinco anos, dois milhões de espectadores.”³⁸ Quando colocamos no papel os números dos longas-metragens anteriores de Rossellini e traçamos uma comparação com os produtos que realizou para a televisão, o abismo é notável. *Roma, Cidade Aberta*, por exemplo, um dos maiores sucessos de bilheteria de sua carreira foi lançado em 275

sort out, examine, and discuss general ideas much more effectively outside of cinema. Books are still the best alternative.”

³⁷ ROSSELLINI, Roberto. “Du bon usage de l’audiovisuel”, programa para o FIDEC, texto inédito de 1962. Trad. para francês por Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 54. Traduzido por mim do francês: “Certain films seront destinés aux étudiants de l’école secondaire, d’autres à ceux du primaire, d’autres encore aux universitaires.”

³⁸ SILVA, Helena Vaz de. “As viagens de Rossellini” em *Revista Expresso*, 24 de novembro de 1973. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 99.

salas nos EUA³⁹ e muitas outras na Europa, sobretudo na Itália e na França. O total de espectadores não chegou a atingir um milhão. Enquanto isso, *Pascal*, exibido em duas partes em maio de 1972, teve 16 milhões de espectadores somente na Itália⁴⁰. No sentido de sua acessibilidade, isto é, no sentido de fomentar o maior público possível, “a televisão é uma evolução do cinema”. Já em 1958, escrevia que “na América, as mesmas empresas elétricas que antigamente financiavam a indústria do cinema hoje financiam a indústria televisiva.”⁴¹

A vocação da televisão para os grandes públicos não foi a única razão. Havia também algo relacionado ao próprio fazer artístico. Rossellini escrevia que naquele momento a televisão se encontrava em uma espécie de *grau zero*. Também em 1958, concedera, em conjunto com Jean Renoir, uma entrevista a André Bazin onde se comentava as mudanças que a chegada da televisão à Europa trariam à produção audiovisual. “A TV, de repente, oferece uma liberdade enorme. É preciso tirar proveito desta liberdade”, disse Rossellini, “O público de televisão é completamente diferente do público do cinema. O público do cinema tem a psicologia das massas. A televisão dirige-se a dez milhões de espectadores que são dez milhões de indivíduos, um a seguir ao outro.”⁴² Liberdade para Rossellini significava lidar com uma arte em formação, que ainda não fora condicionada por uma linguagem codificada, cacofonias e um público de massa. Enfim, que não encontrara ainda sua função social como diversão ou propaganda. Àquela altura do campeonato, considerava que o cinema já o tinha e a televisão ainda não.

O cinema suportava às costas os grillhões de quase setenta anos de história. O espectador não era naïve, no sentido de que já tinha certas expectativas do que iria assistir na tela, já tinha bem determinado em si a forma como iria se relacionar com o espetáculo diante de seus olhos. Por outro lado, a televisão europeia ainda não tinha nem cinco anos de vida. “O discurso se torna infinitamente mais íntimo, infinitamente mais persuasivo”⁴³, pensava o cineasta. Na televisão, “Rossellini pensa dirigir-se a um

³⁹ GALLAGHER, Tag. *The adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York,: Dacapo Press, 1998.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ ROSSELLINI, Roberto. “Como Salvar o Cinema” em *France-Observateur*, nº 413, 10 de abril de 1958, pp. 13-14. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 346.

⁴² BAZIN, André. “Cinema et Télévision. Un entretien d’André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini” em *France-Observateur*, 4 de julho de 1958, pp. 16-18. Trad. para português por Paolo Balirano em Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador” p. 486

⁴³ Ibid.

público cujo olhar não se encontra ainda contaminado pelos 'estetismos' do cinema"⁴⁴. Uma nova imagem virgem para uma forma de arte ainda virgem. Acreditava-se realmente que a televisão era um meio de comunicação rudimentar, propenso à educação, onde poderia ser levada a cabo a inebriante aventura do pensar. O diretor italiano aderiu ao entusiasmo geral pela ferramenta como um *gap* a ser pesquisado e preenchido.

Na virada dos anos 1960, a predileção pela TV é uma predileção pela sua utilidade social. Não obstante a retidão dos discursos, a morte do cinema anunciada por ele não significava exatamente sua superação pela televisão. Uma arte não está contra a outra. O que parecia natural a Rossellini é que, naquele contexto histórico, a televisão expandia mais horizontes para a criação do que o cinema. "Hoje a televisão passa de tudo", escrevia no mesmo ano no *hebdomadário France-Observateur*. "Mais cedo ou mais tarde, hão de vir homens que realizarão coisas duma certa qualidade, que terão sonhos. São estes homens que acabarão por condicionar o público."⁴⁵ Roberto Rossellini também tinha o seu sonho.

Na prática, a televisão já não era uma tábula rasa. A tecnologia de transmissão via satélite fora utilizada nos EUA, na Alemanha e no Reino Unido desde o começo dos anos 1930. Grandes emissoras como a BBC, a CGS e a CGT transmitiam programas e eventos esportivos desde o final daquela década. Foi a Itália quem chegou tardiamente à televisão em 1954. E a França, um ano antes. Mesmo no Brasil, a TV Tupi já operava desde setembro de 1950. A televisão tinha um histórico, mesmo que breve na Europa e na área educativa.

Mas a televisão não foi a primeira tentativa de utilizar a imagem audiovisual como ferramenta pedagógica. E nem mesmo de utilizá-la justamente com a intenção de espalhar informação ao maior número de pessoas possíveis. O cinema também já o tentara através das experiências de vários grupos, estatais ou independentes, na área educativa. O embrião delas datava pelo menos do dia 28 de outubro de 1913, quando nascia oficialmente a cooperativa libertária Cinema do Povo. Era um grupo formado por anarquistas franceses tinha como intenção fazer oposição aos "Nick Carter, os

⁴⁴ APRÀ, Adriano. "L'Enciclopedia storica di Rossellini" em *Bianco & Nero* nº 5, setembro-outubro de 2001, pp. 23-50. Trad. para português por Paolo Balirano em Catálogo da Cinemateca Portuguesa "Roberto Rossellini e o Cinema Revelador". p. 429

⁴⁵ ROSSELLINI, Roberto. "Como Salvar o Cinema" em *France-Observateur*, nº 413, 10 de abril de 1958, pp. 13-14. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa "Roberto Rossellini e o Cinema Revelador". p. 346.

Fantômas e outros produtos jogados aos montes todas as noites nos cinemas de periferia”, que eram uma “contribuição funesta para o cérebro do Povo”, da mesma forma como Rossellini acreditava anos depois que a televisão comercial o fazia. O objetivo deles era “fornecer aos trabalhadores filmes de qualidade, reivindicativos e instrutivos”⁴⁶. Embora não houvesse televisão à época, *Fântomas* (Fantômas. seriado em 5 episódios. Dir.: Louis Feuillade. 1913/14. França), por exemplo, concebeu-se já como seriado de entretenimento.

A experiência independente do Cinema do Povo ganhou um suporte estatal e expandiu suas ações a partir do encontro de um de seus fundadores, Gustave Cauvin, com o prefeito de Lion, Edouart Herriot, em 1921. O prefeito havia se interessado pelo “projeto de sessões educativas e laicas para crianças por meio do cinema”, e o que começou como um investimento de 15.000 libras, logo quaduplicou o seu valor de financiamento assim que outras prefeituras da região aderiram ao modelo. Rapidamente, eram “900 correspondentes, mais de 300 programas, cada um com 10 ou 12 rolos, que saíam cada semana para todas as direções”. Com efeito, 30 anos antes de Roberto Rossellini, Cauvin e os anarquistas franceses do *Cinema Educador* já se preocupavam em produzir “filmes de ensino para ilustrar aulas dos professores, filmes para complementar cursos de adultos, filmes para conferências agrícolas, filmes para orientação profissional, filmes para o ensino técnico e filmes para a higiene social”⁴⁷. O cinema educativo, tanto o independente como o financiado pelo estado, já existia a pelo menos três décadas antes de Rossellini formular o seu Grande Projeto. E quanto à televisão? No começo dos anos 1960 já havia televisão educativa?

Sim. Em 1949, a televisão escolástica passou por suas primeiras experimentações nos Estados Unidos. Na França, em 1952. Na Inglaterra, aconteceu em 1957, e na Itália, no ano seguinte. No Japão, a televisão educativa foi implantada com força a partir de 1960. A televisão educativa já existia. Existia financiada pelo Estado também. E mesmo a experiência italiana no assunto. A R.A.I. já chegava a mais de meia década de transmissão e desde os seus primórdios foi concebida justamente como uma estatal dedicada à missão educativa. “Nos anos em que a Itália estava definindo seu próprio modelo”, escreveu Farné, “eram elevadas as expectativas sobre o seu potencial pedagógico; era difundida a convenção de que o novo meio, que estava penetrando de maneira capilar sobre todo o território, havia dado uma contribuição

⁴⁶ MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: uma história “obscura” do cinema na França (1895 – 1935)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 60.

⁴⁷ Ibid. p. 80-81

fundamental ao desenvolvimento da instrução e da cultura, flanqueando o trabalho da escola”⁴⁸. À época, a R.A.I. tinha seus modelos predefinidos.

Querendo-se informativa, o primeiro desafio da R.A.I. era enfrentar o alto índice de analfabetismo que assolava o país, cujos dados já mencionamos anteriormente. O analfabetismo parecia impedir que a programação cultural regular fosse entendida por boa parte da população. Em outubro de 1958, o Ministro da Educação, Aldo Moro, inaugurou o primeiro ano escolar de um programa da R.A.I. intitulado *Telescuola*. O programa foi coordenado por Maria Grazia Puglisi e idealizado pelo administrador delegado da emissora, Marcello Rodinò, que, ao anuncia-lo, dizia-se “preocupado com a popularidade crescente dos programas de *quiz*”⁴⁹, e que realizaria o “programa educativo como uma espécie de contrapeso, cuja intenção era o dever primeiro de um serviço público”⁵⁰.

A *Telescuola* era composta por duas lições diárias de meia-hora, cada uma delas ensinada por um professor selecionado pelo Ministro da Educação. Eram exibidos à tarde, e seu conteúdo era inspirado no programa didático previsto pela escola estatal, caracterizando-se assim como um modelo substitutivo. O projeto era híbrido: o governo colocou à disposição da emissora 1.500 PATs (Postos de Escuta da Telescuola), número que rapidamente subiria para 3.000. Os PATs eram “locais públicos nos quais era colocado um televisor e onde se podia reunir as pessoas interessadas em seguir as lições da TV”⁵¹. Em cada espaço destes, encontrava-se um *animador*, que detinha a competência necessária para ajudar os frequentadores nas lições e nos exercícios que o preparavam para o exame final.

A previsão inicial era que o público da *Telescuola* fosse formado por cerca de 40.000 pessoas, mas, ao término do primeiro ano, o número chegou aos surpreendentes 60.000 espectadores. Em 1959, prosseguiu-se para um segundo ano letivo do programa, e repetiu-se em outro horário o primeiro. Em 1960, continuou reprisando os

⁴⁸ FARNÉ, Roberto. *Buona Maestra TV: la RAI e l'educazione da Non è mai troppo tardi a Quark*. Roma: Carocci Editore S.p.A., 2003. p. 24. Traduzido por mim do italiano: “Negli anni in cui la televisione in Italia andava definendo il proprio modello, erano elevate le aspettative sulle sue potenzialità pedagogiche; era diffusa la convinzione che il nuovo medium, che stava penetrando in maniera capillare su tutto il territorio, avrebbe dato un contributo fondamentale allo sviluppo dell'istruzione e della cultura, affiancando il lavoro della scuola.”

⁴⁹ Populares programas interativos de televisão com perguntas e respostas onde normalmente o vencedor recebe um prêmio.

⁵⁰ Ibid. p. 27 e 28. Traduzido por mim do italiano: “Giustamente preoccupato della crescente popolarità dei programmi allora più diffusi, come i quiz, egli vedeva tra l'altro nei programmi educativi una specie di contrappeso, inteso come un dovere primario per un servizio pubblico”.

⁵¹ Ibid. p. 25. Traduzido por mim do italiano: “I PAT erano luoghi pubblici in cui veniva collocato un televisore e dove si potevano riunire le persone interessate a seguire le lezioni in TV”.

dois anos anteriores e a emissora adicionou em sua grade a possibilidade daqueles que haviam acompanhado os dois primeiros anos cursarem dois profissionalizantes, um endereçado à área comercial e outro à agrária.

Embora fossem altos o número de espectadores e usuários (o único escopo de avaliação para uma televisão comercial tradicional), a R.A.I. não estava satisfeita com a *Telescuola*. A engrenagem administrativa do programa era demasiadamente complexa e custosa para os seus efeitos práticos. Dos 32.000 frequentadores dos PATs em 1961, apenas 800 prestaram o exame de licenciatura. E destes 800, somente 500 conseguiram o diploma. Calculando que 7,5 bilhões de liras saiam anualmente dos bolsos da emissora para custear a estrutura e produções (sem incluir o aporte do Ministério da Educação), eram 15 milhões por aluno para três anos de curso; ou 5 milhões por aluno a cada ano de curso. Demonstrar-se insatisfeita com um programa com esta audiência só reafirma o compromisso da emissora com o ensino. A *Telescuola* durou até 1966 quando considerou exaurida a sua função, em parte graças à reforma do próprio sistema escolar para o qual contribuiu imensamente.

Em 1960, a R.A.I. começou a produzir *Non è mai troppo tardi* (“Nunca é tarde demais”), coordenada por Alberto Manzi, uma experiência revolucionária para a televisão pedagógica que duraria até 1968. Alberto Manzi foi um dos protagonistas na renovação da escola de base italiana no imediato pós-guerra, junto a Mario Lodi, Don Milani e Danilo Dolci. Tinha um currículo de anos no magistério e em laboratórios pedagógicos antes de dedicar-se ao programa, cuja finalidade era a alfabetização de adultos. Cada episódio tinha meia-hora de duração e era transmitido ao ar de segunda a sexta-feira.

Em *Non è mai troppo tardi*, o cenário não era mais a sala de aula. O conteúdo também não seguia as orientações padrões da escola estatal do Ministério da Educação. Alberto Manzi notara que “não basta simplesmente transferir o tipo de comunicação da sala de aula para a televisão para se multiplicar a aprendizagem”⁵². A atenção do grande público funcionava de forma diferente. O problema enfrentado era “redefinir didaticamente o assunto a partir da especificidade televisiva, ao invés de transferir para a TV a estrutura tipicamente escolástica”⁵³.

⁵² Ibid. p. 43. Traduzido por mim do italiano: “non basta semplicemente trasferire quel tipo di comunicazione dall’aula scolastica alla TV per ottenere la moltiplicazione dell’apprendimento”.

⁵³ Ibid. p. 43. Traduzido por mim do italiano: “il problema era quello di ridefinire didaticamente questi due assunti a partire dalla specificità televisiva, piuttosto che portarli in TV nella loro strutturazione tipicamente scolastica”.

O caminho escolhido por Manzi foi passar a utilizar a imagem como ferramenta de apoio para o texto. Seu método de ensino baseava-se no desenho. Em um quadro negro luminoso, Manzi rabiscava figuras que evocavam o conteúdo das palavras, frases ou letras em questão. De tempo em tempo, recebia convidados que narravam alguma anedota relacionada ao tema do episódio. Eram sempre figuras populares no imaginário italiano. Internamente na emissora era considerado como um programa televisivo, e não como um lição escolástica a estrito senso.

Utilizando-se do desenho, foi o primeiro programa a ancorar “o processo de alfabetização e de aprendizagem elementar a um conteúdo simples, mas significativo, de conhecimento e experiência”⁵⁴. Os 484 episódios alternavam a escrita e a pronúncia das palavras com uma reflexão paralela do apresentador que cruzava com o sentido daquela palavra, os desenhos a uma imagem fotográfica ou filmada. Uma das grandes razões pela qual o programa deu certo foi graças à atuação de Alberto Manzi como apresentador e fio condutor de todos os episódios. A respeito dele, tinha um “excelente dom comunicativo”, uma capacidade didática rara, e uma noção ímpar de encenação, evidente na forma como se movia frente à tele-câmera. Rapidamente, Manzi se tornou uma caricatura na Itália. Hoje é popularmente lembrado como “o professor de *Non mai troppo tardi*”⁵⁵.

Embora nunca tenha citado estes casos, é muito improvável que Roberto Rossellini não soubesse de experiências como estas. Em termos de currículo, era o oposto diametral de Alberto Manzi: não tinha histórico na área pedagógica, seu passado era exclusivamente cinematográfico, e o único contato que teve com a sala de aula durou até o segundo grau, quando a abandonou livre e espontaneamente para se dedicar aos carros e as mulheres, seus dois verdadeiros hobbies. Mas a maioria destas experiências foi devidamente difundida. E quando estreitou seus laços com a R.A.I., é de se imaginar que tenha tido um mínimo de contato com as práticas do órgão. Neste contexto, ainda insistia na originalidade de seu projeto e na sua capacidade de, sem nenhum respaldo curricular, leva-lo a cabo como um pedagogo, e não como um artista. Onde estava, no entanto, esta originalidade?

⁵⁴ Ibid. p. 44. Traduzido por mim do italiano: “(...) ancorando così il processo di alfabetizzazione e di apprendimento elementare a semplici ma significativi contenuti di conoscenza e di esperienza”.

⁵⁵ Ibid. p. 45

2.4 Che sia troppo tardi!⁵⁶

O prenúncio da morte do cinema veio em 1962. Mas antes disto, várias coisas já estavam com o pé na cova. A começar pela civilização humana como um todo. Textos, ensaios e entrevistas de Roberto Rossellini evocam o tema a partir de 1958, o fatídico ano que o diretor retorna da Índia após quatro anos longe de sua terra natal. O episódio de sua passagem pela Índia foi definitivo para sua mudança de perspectiva tanto pessoal, graças aos muitos intempéries que lá se desenrolaram, quanto profissional. A Índia o abriu a uma outra filosofia de vida que viria a ser essencial para o seu projeto de televisão.

É importante notar que durante a viagem, Rossellini rodou o que considerava anotações audiovisuais em 16mm, e que assim que retornou, montou-as como documentários curtos e os vendeu para a TV Francesa ORTF a fim de arrecadar fundos para finalizar o longa-metragem *Índia, Terra Mãe*. Os documentários foram exibidos como episódios de uma série intitulada *J'a fait un bon voyage* na qual as imagens projetadas no ecrã vinham acompanhada de um entrevistador e o próprio Rossellini as comentando e divagando sobre os assuntos de lá. A série também foi em seguida vendida para a R.A.I. com o título de *L'Índia vista da Rossellini* (L'Índia vista da Rossellini. Série em 10 episódios. Dir.: Roberto Rossellini. 1959. Índia / Itália / França). Segundo o próprio filho do diretor, Renzo Rossellini, “foi assim que ele descobriu o imenso poder da televisão: havia realizado filmes com atores famosíssimos e populares (Anna Magnani, Ingrid Bergman, Aldo Fabrizi, George Sanders), filmes que haviam tido poucos milhares de espectadores. Com a transmissão televisiva destes documentários, sem atores, descobriu que tivera milhões de espectadores. Daquele momento em diante, começou a pensar em como usar a TV de uma maneira mais eficaz”⁵⁷.

A descoberta da televisão não foi a única descoberta que o modificou. A Índia havia exercido um fascínio sobre ele. Após muitos conflitos, apaixonou-se por sua tradição, seu ritmo de vida e sua religiosidade. Era algo que fugia do espectro moderno no qual conviveu durante toda a vida. A Índia talvez o recordasse o seio materno. Daí a menção no subtítulo. Quiçá o recordava a região de Amalfi, local frequentado na infância onde se sentia em harmonia com a natureza, e onde filmaria seis de seus longas-metragens. Rossellini voltou da Índia falando em Buddha e Gandhi.

⁵⁶ É tarde demais!

⁵⁷ ROSSELLINI, Roberto. *Islã: vamos aprender a conhecer o mundo muçulmano*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 103.

Entre 1975 e 1976, escrevia páginas à mão em blocos de papel amarelo, e os fotocopiava para guardar. Eram anotações para uma possível série de televisão sobre a *História do Islã*, que nunca chegou a ser produzida. O período que viveu na Índia foi sua abertura ao orientalismo. O que Roberto Rossellini descobriu nele serviu à formulação de muitas críticas à civilização ocidental. “Criou-se uma nova ruptura, profunda demais, entre o mundo ocidental, orgulhoso de seu pragmatismo, e o mundo muçulmano, que, finalmente desperto, tem a coragem de se manifestar”⁵⁸, escrevia ele nos papéis amarelos. E adicionava: “Eu acredito que a tradicional, profunda capacidade de meditar, teorizar, filosofar do mundo muçulmano pode curar a presunçosa praticidade empírica do mundo ocidental e muitas das trágicas consequências que derivam do seu modo de agir”⁵⁹.

O drama íntimo transformava-se em convulsão do mundo do mesmo modo como seus filmes transformavam as convulsões do mundo em dramas íntimos. Graças a esta sensibilidade devia seu gênio artístico. Embora nas páginas amarelas Rossellini sublinhe algo que repetiu incessantemente durante este período: que não queria mais ser artista, ao menos não no sentido tradicional. Que “agora que o mundo está ainda mais dilacerado por novos conflitos e hostilidades inusitadas, torna-se urgente fazer alguma coisa útil.”⁶⁰ Roberto não acreditava que a arte era útil o suficiente para resolver o que precisava ser resolvido.

Entre aproximadamente 1958 e 1977, as palavras catastróficas sobre o fim da civilização ecoavam em todos os textos escritos e entrevistas concedidas onde o *Grande Projeto* era mencionado. Com efeito, é um dos seus pontos de partida. “Nossa civilização precipita-se num abismo, como foi para a Roma antiga e para as outras civilizações”⁶¹, dizia ele categoricamente. “Vivemos no fim da civilização e penso que esta crise é refletida na produção cinematográfica. O cinema é um espelho desta crise.”⁶² Foi comentado anteriormente que o problema que a R.A.I. enfrentava em seus primórdios como televisão educativa era o analfabetismo e o semianalfabetismo.

⁵⁸ Ibid. p. 11

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ ROSSELLINI, Roberto. *Utopia Autopsia 10*¹⁰. Roma: Armando, 1974. p. 21, citado em APRA, Adriano. “L’Enciclopedia storica di Rossellini” em *Bianco & Nero* n° 5, setembro-outubro de 2001, pp. 23-50. Trad. para o português por Paolo Balirano. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”.

⁶² ROSSELLINI, Roberto. “Testamento de un espíritu libre” em *Cambio 16* à Madrid, n° 288, Junho de 1977, pp. 13-17. Original em espanhol. Trad. francesa por Claudia Rosenblatt em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 124. Traduzido por mim do francês: “Nous vivons une crise de fin de civilisation. Et je pense que cette crise se reflète dans la production cinématographique. Le cinéma est un miroir de cette crise.”

Rossellini tinha em mente um problema de uma outra dimensão, para os quais o analfabetismo e o semianalfabetismo eram antes efeitos do que causas. Tratava-se de uma crise da cultura.

No mesmo texto entregue ao FIDEC datado de 1962 Rossellini comentava sobre esta hipotética crise. Dizia que um de seus principais responsáveis foi a industrialização e o progresso científico, que nos legou melhoras materiais incríveis, mas “em compensação, a crise da cultura se tornou um de nossos grandes problemas, e o uso indiscriminado do lazer só agravou a situação”⁶³. O autor explica mais profundamente que “a tendência à automatização e o uso da inteligência eletrônica contribuíram para reduzir as jornadas de trabalho, e por consequência, as horas livres aumentaram”⁶⁴. Pensa ele que a questão sobre o que fazer com estas horas livres deveria ser de prioridade de qualquer organização social. Parte da decadência se dá pelo fato delas serem utilizadas para o *lazer* e não para a cultura ou para o conhecimento. Evidentemente, a expressão *lazer* aqui faz remissão ao espetáculo, que nada adiciona ao espectador, ao mesmo tempo em que o infantiliza.

O desenvolvimento técnico teria inventado coisas inimagináveis, mas teria deixado para trás o desenvolvimento humano. Este *gap* entre as duas coisas é o que cria a angústia e a violência do mundo moderno. Em março de 1970, concedeu uma entrevista a Francisco Llinas e Miguel Marias, para a revista *Nuestro Cine* na qual lança luz sobre este ponto. “O mundo está em convulsão pela necessidade de conhecimento. Os homens de hoje sofrem por que não lhes contam o suficiente”, começa. “Estamos vivendo em um período cheio de descobertas e novas ideias, mas não sabemos absolutamente nada sobre elas e terminamos angustiados de viver em um mundo que está se transformando sem sermos capazes de observar a transformação.”⁶⁵ Nesta mesma entrevista, elogia o fato do público estar abandonando o cinema, a partir da medida em que ele foi incapaz de provar sua utilidade.

⁶³ ROSSELLINI, Roberto. “Du bon usage de l’audiovisuel”, programa para o FIDEC, texto inédito de 1962. p. 48 trad. para francês por Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. Traduzido por mim do francês: “En revanche, la crise de la culture est devenue l’un de nos grands problèmes, et l’emploi inconsidéré de ce qu’on appelle les loisirs aggrave la situation.”

⁶⁴ Ibid. Traduzido por mim do francês: “la tendance à l’automatisation et l’usage de l’intelligence électronique contribueront à réduire à l’avenir les heures de travail dans l’emploi du temps des individus, et par conséquent celles des loisirs augmenteront.”

⁶⁵ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 207. Traduzido para português por mim: “The world is convulsed by the need for knowledge. The men of today suffer because they are not told enough. We are living in a period full of discoveries and new ideas, but we know absolutely nothing of them and we end up with the anguish of living in a world which is being transformed without being able to observe the transformation.”

São constatações sobre angústia, violência, falta de direção, e outros sentimentos como estes que Rossellini acreditava diagnosticar na civilização ocidental do século XX como um todo, e que estavam a conduzi-la progressivamente a um beco sem saída. Possivelmente, eram também sentimentos pessoais dos quais o autor compartilhava. Pensava que era uma questão moral agora se posicionar diante deles. Embutida a esta crítica da civilização como um todo, havia uma outra sobre o papel da indústria cultural e da sociedade de massas.

Em *I mezzi audiovisivi e l'uomo della civiltà scientifica e industriale*⁶⁶, um ensaio redigido como contribuição para uma mesa redonda sobre o cinema italiano organizada por Goffredo Lombardo em 1961, Roberto Rossellini traça um histórico do problema e qual seria o papel da indústria cultural diante dele, explicando por que não vinha cumprindo sua função. Mencionando Horkheimer, Marcuse e MacDonald; Rousseau, Voltaire e Montesquieu; a revolução francesa e a constituição norte-americana, o ensaio lança-se à empreitada de traçar um histórico da crise, mais minucioso que quaisquer outros de seus ensaios. “Julgo útil até certo ponto resumir os eventos, para refrescar a memória”, inicia ele, “os eventos históricos que contribuíram para a invenção do mundo moderno e a modificação das estruturas tradicionais, o processo de destruição e renovação nos quais a cultura também está implicada.”⁶⁷

O histórico indica-nos como a Revolução Industrial, consequência do pensamento elaborado na Renascença e na Era Moderna, deu início a um processo de transformação na sociedade dos homens, graças aos avanços industriais do fim do século XVIII e início do século XIX. Caracterizou-se um “aumento vertiginoso da população”⁶⁸. Concomitantemente, grandes acontecimentos e ideias surgiram. No dia 30 de janeiro de 1649, com a decapitação de Charles I da Inglaterra, “desafiou-se pela primeira vez o direito divino com as leis parlamentares”; na França, Voltaire “se declarou inimigo de toda a tirania política”; Rousseau afirmou em seu *Contrato Social* que “o povo é o único soberano legítimo”; Montesquieu defendeu que “o amor à pátria não é outro

⁶⁶ “Os meios audiovisuais e o homem da civilização científica e industrial”

⁶⁷ ROSSELLINI, Roberto. “I mezzi audiovisivi e l'uomo della civiltà scientifica e industriale”: contribution à la Table ronde sur le cinema italien, organisée par Goffredo Lombardo. Publicado sob o título “Un nuovo corso per il cinema italiano”, em *Cinema Nuovo* nº 152, julho-agosto 1961, pp. 304-313. Traduzido para francês por Diane Bodart sob o título “Une mission nouvelle pour le Cinéma” em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 37. Traduzido por mim do francês: “Par conséquent, les responsabilités qui incombent aux auteurs et aux producteurs sont aujourd'hui plus pesantes. Je crois qu'il est utile à ce point de résumer, pour nous rafraichir la mémoire, les événements historiques qui ont contribué à l'avènement du monde moderne et à la modification des structures traditionnelles, à ce processus de destruction et de renouvellement dans lequel la culture aussi était impliquée.”

⁶⁸ Ibid.

que não o amor pela igualdade”; a Revolução Francesa e a promulgação da constituição norte-americana “transformaram profundamente a ordem social”. Lutas aconteceram, mas um mundo novo se firmou onde “a ciência estava livre para se dedicar à pesquisa do universo”.

A caracterização é ligeiramente difusa, pois tratam-se de eventos de épocas e contexto diferentes. Alguém com um olhar mais acadêmico poderia achar a descrição em três ou quatro parágrafos imprecisa. Não era a toa. Rossellini enaltecia nas mesmas linhas a criação dos Estados Unidos e da União Soviética. Mas três ou quatro parágrafos era muito para ele. O texto, como via de regra eram todos que escrevia, se caracteriza por um esforço de síntese, e justamente por isso, não via necessidade de dedicar-se à explicação dos pormenores. Isto fazia parte de seu lado ametódico e mais livre. A síntese destes eventos todos muito diversos entre si era uma descrição do nascimento da democracia e o seu suposto paralelismo com o desenvolvimento da ciência.

O texto prossegue defendendo que, naturalmente, “à democracia política (do início do século XIX) deveria suceder-se fatalmente a democracia cultural”. Novos meios de comunicação e invenções tecnológicas deveriam favorecer o processo, e não detê-lo. A exploração das “novas invenções e tecnologias (produção industrial de papel e máquinas de impressão; em seguida, fotografia, fonógrafo, rádio, televisão), responderia à demanda cultural das massas em curso”. O saber seria horizontalizado e, na mesma medida, também os seriam os bens. Os novos meios de comunicação permitiriam “a distribuição desses produtos acumulados ao longo dos séculos e previamente reservados para a classe dominante.”⁶⁹ À distribuição do saber, sucederia a distribuição de renda quase como que naturalmente.

No entanto, a história vinha acontecendo de outro jeito. O sentido da produção, ao invés de facilitar o acesso à cultura, o dificultava, e o conhecimento continuava como propriedade da elite. Graças aos caminhos tortuosos da indústria cultural dos séculos XIX e XX, do homem comum “exigia-se conformismo, obediência e confiança cega na elite”⁷⁰. Para submetê-los, os vetores da cultura e os meios de difusão em massa haviam criado o que Rossellini denominava como *objetos pseudoculturais*, obras de arte que não são expressões de um artista ou de um povo, mas criadas “por técnicos que

⁶⁹ Ibid. p. 37. Traduzido por mim do francês: “À la démocratie politique (au commencement du XIX siècle) devait succéder fatalement la démocratie culturelle qui, exploitant les inventions et les techniques nouvelles (production industrielle du papier et des machines d'imprimerie, puis photographie, phonographe, radio, télévision), répondit à la demande de culture des masses en pleine évolution et permit la diffusion de ces produits accumulés au cours des siècles et jusqu'alors réservés à la classe dominante.”

⁷⁰ Ibid. p.38. Traduzido por mim do francês: “(...) au contraire, exige conformisme, obéissance et confiance aveugle en l'élite”

procuram acalmar, de uma maneira ou de outra, a ansiedade das massas?”⁷¹ Os objetos artísticos desta indústria dedicam-se única e exclusivamente a “seduzir, impor, ordenar”⁷². E assim, o ideal da democracia não se realizava.

Rossellini define a indústria cultural como um fenômeno do século XX surgido nas duas principais superpotências, a União Soviética e os Estados Unidos, e que emergia titubeante na Europa a partir daquele momento. Toda a sua defesa da televisão estatal ecoa como um presságio da iminência do perigo. Ela coloca o povo na “situação de abelhas trabalhadoras para quem alguém dá certo tipo de alimento para torná-la o que deve ser”⁷³. Os meios de comunicação passavam a agir como aquilo que Marx preconizara em relação à religião, o ópio do povo. Nesta entrevista que já mencionamos, concedida a Domarchi, Douchet e Hoveyda em 1962, sua terceira para a *Cahiers du Cinema*, o diretor comenta que sentia que “vivemos em uma sociedade que faz o máximo para que as pessoas se tornem o mais superficial possível”⁷⁴.

O berço da revolução industrial era o avanço da liberdade e igualdade de condições, mas a indústria cultural havia criado um impasse, agindo na contramão destes ideais. Podia se gabar de em realidade ter desenvolvido em um grau talvez ainda mais elevado a escravidão. Em uma entrevista concedida a Maurizio Ponti e Adriano Aprà para a revista *Filmcritica* em 1965, comenta que “a melhor forma de manter alguém um escravo é quando ele voluntariamente se torna um escravo, acreditando que está cumprindo um dever. É o que nos tempos modernos se chama condicionar.”⁷⁵ A indústria cultural agiria como um condicionador. A escravidão não era mais uma violência física contra a liberdade, mas uma escravidão intelectual e moral à qual o próprio escravo era condicionado.

⁷¹ Ibid. Traduzido por mim do francês: “Ces objets pseudo-culturels, qui ne sont en général l’expression ni d’un artiste, ni d’un individu, et encore moins d’un peuple, sont manipulés par les techniciens qui cherchent à apaiser, de manière ou d’autre, l’angoisse des masses.”

⁷² RONDÌ, Gian Luigi. “Rossellini, Il Messia e il neorealismo” em *Il Tempo*, 8 de maio de 1976. trad. para francês por Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 107. Traduzido para português por mim: “séduire, s’imposer, donner des ordres”.

⁷³ DOMARCHI, Jean; DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun. “Entretien avec Roberto Rossellini” in *Cahiers du Cinema*, nº133, julho de 1962, pp. 1-15. Trad. inglês por Annapaola Cancogni em APRÀ, Adriano (org.) *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 123. Tradução por mim do inglês: “I have the feeling we are in the situation of working bees to which one gives a certain food to make them become what they must be.”

⁷⁴ Ibid. p. 124. Traduzida por mim do inglês: “Unfortunately, we live in a society that does its best to render people as superficial as possible.”

⁷⁵ APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. em inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org.) *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 167. Traduzido por mim do português: “The best way to keep a slave is when he has voluntarily become a slave, in the belief that he is performing a duty. It’s what in modern terms would be called conditioning.”

Os pseudo-objetos culturais criados mais para entreter do que para espalhar o conhecimento eram os grandes vilões. Escreveu ele, “a diversão é o vetor fundamental para nos convencer a aceitar a sociedade de consumo.”⁷⁶ O homem passa a só ser útil à sociedade como um consumidor, “uma célula no trato digestivo”⁷⁷. Ele não aprende e não é ensinado pelos meios de comunicação, que vinham fugindo cada vez mais de suas responsabilidades morais e se firmado como signo do capital e da dominação cega. “Tínhamos em mãos a ferramenta mais hábil do século”, lamenta o diretor, “e o que fizemos com ela? Uma espécie de espetáculo de circo que corrompe o mundo inteiro e todos os seus habitantes”⁷⁸.

E agora já era tarde demais. Rossellini acreditava que o problema não seria solucionado no interior da indústria de massa. Que era preciso desmontá-la. Que era necessário assassinar sua tradição, pôr tudo abaixo e recomeçar do zero. Esta vontade de recomeçar foi provavelmente o que o conduziu até a televisão. Foi o que moveu-o em direção à sua utopia pelo grau zero, fosse esta utopia uma realidade a ser encontrada ou não. E foi seu repúdio aos produtos da indústria cultural que o fez levantar-se em defesa da televisão estatal contra o modelo comercial. Contra a diversão, a verve pedagógica do aparato. O esforço era hercúleo, talvez simplesmente quixotesco, mas precisava de alguma forma ser começado.

2.5 Perigos Bárbaros

Os meios de comunicação de massa serviram à dominação da elite. Seus mecanismos infantilizaram a sociedade. Suas obras se tornaram anestésiantes. Conduziram a “uma regressão dos adultos que, incapazes de lidar com a complexidade do mundo moderno, usam o ‘kitsch’, o que reafirma o seu infantilismo.”⁷⁹ O kitsch, a

⁷⁶ ROSSELLINI, Roberto. Texto escrito provavelmente em maio de 1977, na ocasião do Festival de Cannes. Publicado como “Cinema e Televisione” em *Filmcritica* nº 400, dezembro de 1989. Trad. francesa de Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 121. Traduzido por mim do francês: “en amusant, il a été le vecteur assentielle pour nous contraindre à accepter la société de consommation.”

⁷⁷ DOMARCHI, Jean; DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun. “Entretien avec Roberto Rossellini” in *Cahiers du Cinema*, nº 133, julho de 1962, pp. 1-15. Trad. para o inglês por Annapaola Cancogni em APRÀ, Adriano (org.) *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 134. Traduzido por mim do inglês: “people are useful to society as consumers. They are a cell in the digestive tract. This consuming humanity must try to find a different horizon.”

⁷⁸ ROSSELLINI, Roberto. *Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p.1

⁷⁹ ROSSELLINI, Roberto. “I mezzi audiovisivi e l’uomo della civiltà scientifica e industriale”: contribution à la Table ronde sur le cinema italien, organisée par Goffredo Lombardo. Publicado sob o título “Un nuovo corso per il cinema italiano”, in *Cinema Nuovo* nº 152, julho-agosto 1961, pp. 304-313. Trad. para francês

diversão, o espetáculo... todos se tornam objetos de crítica de Rossellini, pois foram inventados pela indústria cultural para atrofiar o pensamento. Para desinformá-los. E assim, acabaram por criar um tipo de homem que não sabe utilizar a civilização que inventou.

O diapasão destas reflexões de Rossellini segue em muito a linha de alguns dos *frankfurtianos*, grupo de intelectuais da universidade alemã que elaboravam conceitos nas décadas anteriores com os quais o diretor tivera um contato ao menos breve⁸⁰. Theodor Adorno, por exemplo, deu vários seminários na década de 1960, baseando-se na sua experiência trabalhando nos EUA na *Princeton Radio Project* com coletas de dados e pesquisas de audiência com finalidades comerciais de broadcasting, onde constatava que “os meios de produção mecânicos e de massa teriam, pela primeira vez, levado a música a um número incontável de indivíduos”, mas que, infelizmente, nem por isso, “conforme os conceitos de generalidade estatística, o nível de escuta teria elevado-se.”⁸¹

A sociedade democrática norte-americana e suas rádios fizeram se alastrar a música a um número elevadíssimo de indivíduos. Concomitantemente, porém, eles foram os responsáveis por uma queda generalizada na qualidade da escuta. Ou seja, na capacidade dos ouvintes entenderem as músicas. Isto porque os produtos, seus formatos de *hits*⁸² e suas táticas de *plugging*⁸³ são todos voltado ao tipo de ouvinte de entretenimento. O ouvinte de entretenimento não suporta o silêncio. Encontra na música não um sentimento de ascese estética, ou uma forma de conhecimento, mas algo que se assemelha ao vício. Sua escuta é caracterizada por distração e desconcentração, encontrada por instantes abruptos de atenção e reconhecimento, e é antes “definida mediante o mal-estar ocasionado pelo desligamento do aparelho de rádio do que mediante o prazer obtido, por mais moderado que seja, enquanto ele ainda se acha ligado.”⁸⁴

Segundo Adorno, a diversão é como um prolongamento do trabalho na vigência do capitalismo tardio. É procurada por quem quer escapar do trabalho mecanizado para, após o descanso, pôr-se de novo em condições de enfrenta-lo. Por consequência, a

por Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p.39

⁸⁰ Rossellini mencionava frequentemente Marcuse.

⁸¹ ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 56

⁸² O *hit* é a canção pop tornada sucesso comercial.

⁸³ O *plugging* é a tática de repetir incessantemente nas rádios a mesma canção até que ela se torne popular.

⁸⁴ *Ibid.*

utopia do trabalhador e das classes populares como potência de mudança e expressão da realidade popular é saciada pelo *hit*, que forma uma imagem desbotada da utopia. Esta imagem desbotada da utopia é como um substituto psicológico-social da própria utopia, figura paliativa que mantém o status quo. A arte é “de antemão, despojada de toda a pretensão à verdade”. O *hit* é o resultado perfeito de um paradoxo social, a “contradição de uma sociedade que insiste no fato de que não deve existir nenhuma utopia e que no entanto, ela mesma não poderia perdurar sem a imagem invariavelmente desbotada da utopia”⁸⁵.

A única ressalva de Rossellini seria contra a crença de que a indústria cultural é uma exclusividade do capitalismo. O diretor acreditava que a arte na Rússia e outros países comunistas seguiam a prescrição. De resto, seria conduzido à mesma conclusão quixotesca que Adorno havia chegado (embora Adorno não tivesse o mesmo apreço pelo cinema), descrita, por exemplo, em um diálogo com Becker reproduzido no livro *A educação contra a barbárie: a luta decisiva é contra a barbárie*. A barbárie é uma tendência sempre que “estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação à sua própria civilização”⁸⁶. A barbárie é o perigo último. Nela germina o instinto da violência despropositada. É ela a responsável pela dissolução da sociedade como um todo. Em última instância, pela dissolução do próprio sentimento de humanidade. No fim das contas, nada nos meios de comunicação conspira para “elevar nosso nível de consciência constantemente”.⁸⁷ Tudo conspira à barbárie, o grande demônio que Rossellini acreditava estar enfrentando.

A crise dos meios de comunicação viria acompanhada de uma crise da educação. O número de habitantes do mundo ampliou exponencialmente, e “trouxo consigo um sensível aumento do número de não privilegiados”. Com um número maior de pobres, um número maior de iletrados. Rossellini insistia que a pedagogia, enquanto disciplina, não se renovou adequadamente para tentar dar conta da nova e cada vez mais ascendente demanda. “O que se tenta fazer é meter essas novas multidões, esse

⁸⁵ Ibid. p. 227

⁸⁶ ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. pg. 155

⁸⁷ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panorâmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine nº95*, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 188. Traduzido por mim do inglês: “We are in a period of great progress. Should we reject it and hold ourselves back, or go along with it and master it? This is why we must constantly raise our consciousness.”

movimento sideral de caranguejos”, dizia metaforicamente, “na mesma garrafa que já fora fabricada para conter quatro ou dez vezes menos.”⁸⁸

Não era exclusivamente uma questão numérica. As recentes tendências democráticas precisavam renovar a pedagogia de acordo com os seus princípios, e não manter funcionando valores que eram do passado. Nos anos 1970, Roberto Rossellini dedicou um livro ao tema da pedagogia com o intuito de discutir mais profundamente o que entendia por ela. Intitulou-o *Um espírito livre não deve aprender como escravo*, parafraseando a citação de Platão. O livro reúne um punhado de textos que mesclam Marx, Lenin, Gramsci e Freud a Comenius, teorias gnósticas e cinematográficas, em uma miscelânea ensaística com pouquíssimo rigor objetivo, muita passionalidade, e principalmente o seu sempiterno esforço de síntese.

Sobre o ensino escolar, Roberto Rossellini duvidava muito da sua capacidade de promover uma pedagogia integral. Isto é, uma pedagogia que atuasse em todas as esferas da vida humana. “Acreditamos que a escola tem uma finalidade concreta: a de guiarmo-nos pelo caminho da vida”, escreve ilustrando qual é a visão típica que se tem da escola. Mas ela teria um limite. Ela faz com que “sejamos elementos ativos da sociedade; mas não nos prepara em absoluto para julgá-la”⁸⁹. Alfabetizados e preparados, podemos participar da civilização que construímos, esta “gigantesca máquina social que nos submete, e à qual contribuimos para fazê-la se tornar maior e mais eficiente”⁹⁰. A escola nos dá os instrumentos para atuar no mundo, para integrar os mecanismos sociais, ganhar e produzir o necessário à subsistência. Mas ela não tem a capacidade de “ensinar o único ofício que deveríamos adquirir: o do ofício de ser um homem”⁹¹. Ela é incapaz de vencer a barbárie.

É muito difícil imaginar em que medida a investida de Rossellini contra a escola diz respeito ao seu formato e método naquele contexto histórico italiano do início do século XX ou se ele se levanta contra a definição de escola em si mesma. Frequentemente atacava a expressão “educar”. Ela não tinha espaço no que ele acreditava ser a pedagogia do futuro. “Educar”, afirmava “significa criar, dirigir, habituar,

⁸⁸ ROSSELLINI, Roberto. *Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 3

⁸⁹ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 100. Traduzido por mim do espanhol: “Creamos a la escuela con una finalidad concreta: la de guiarnos por el camino de la vida. Pero qué recorrido nos señala? Que nos hagamos elementos activos de la sociedad ; pero no nos prepara en absoluto para juzgarla”.

⁹⁰ Ibid. Traduzido por mim do espanhol: “(...) esta gigantesca máquina de la sociedad que nos somete, y a la que contribuimos a hacer aí más grande y más eficiente”.

⁹¹ Ibid. Traduzido por mim do espanhol: “(...) enseñarnos el único oficio que deberíamos adquirir: el oficio de hombre”.

treinar, adestrar, domar, enredar, vigiar, doutrinar”⁹². A etimologia da palavra vem do latim *ducere*. “Educar, em seu sentido estrito”, falava Rossellini ao *Cahiers du Cinema*, “carrega a idéia de liderar, direcionar, condicionar, enquanto, na realidade, devíamos nos mover com muito mais liberdade em nossa busca pela verdade.” O verbo, em sua etimologia originária, faz menção não à educação livre, mas à educação ideológica.⁹³

Por outro lado, defendia que “nosso método educacional sempre tende a reduzir o papel da informação, dando lugar à doutrinação.”⁹⁴ Fica em aberto se Rossellini acreditava no poder da escola em escapar à difusão de uma ideologia predominante e se tornar esta outra coisa ‘muito mais livre’. Acreditava que a finalidade principal “do ensino, da educação e da escola foi sempre (ou quase) a manutenção do ‘status quo’.”⁹⁵ Por fim, acreditava que o local da escola, um santuário descolado da realidade, e o tempo dedicado à ela, com efeito, impediam que pudessemos depositar nela a única esperança de uma educação permanente, capaz de nos guiar pelos caminhos da vida. Era preciso ainda outra coisa. Não obstante, longe de propor a abolição do ambiente escolar, a intenção de sua investida era “dar à escola o que é da escola, ou seja, a missão de nos preparar para cumprir certas funções, aquelas que nos permitem incorporar de maneira ativa e efetiva as estruturas produtivas, administrativas, etc.”⁹⁶

Curioso notar que ainda que a panaceia para a civilização seja a educação, Roberto Rossellini não está falando fatidicamente de escolaridade. Está falando de cultura, ou ao menos um tipo de experiência que não serve às salas de aula e que não pode passar por elas. A alternativa dele à educação é o conceito de informação. “O que importa é informar, instruir; a educação não é tão importante”⁹⁷, dizia. A educação sempre remete a um fenômeno parcial, enquanto a informação é completa. “A

⁹² Ibid. Traduzido por mim do espanhol: “Educar significa: criar, dirigir, habituar, amestrar, entrenar, domar, sujetar las rendas, vigilar, adoctrinar.”

⁹³ DOMARCHI, Jean; DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun. “Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema*, nº 133, julho de 1962, pp. 1-15. Trad. para o inglês por Annapaola Cancogni em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992; p. 127. Traduzido por mim do Inglês: “Education”, in its strictest sense, entails the idea of leading, directing, conditioning, whereas we should move much more freely in our quest for truth.”

⁹⁴ Ibid. p. 127. Traduzido por mim do Inglês: “(...) our educational method always tend to reduce the role of information, in favor of indoctrination.”

⁹⁵ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 77.

⁹⁶ Ibid. p. 101. Traduzido por mim do espanhol: “demos a la escuela lo que es de la escuela, a saber, la misión de prepararnos a cumplir ciertas funciones, aquellas que nos permitirán incorporarnos de manera activa y eficaz a las estructuras productivas, administrativas, etcétera, de la sociedad.”

⁹⁷ DOMARCHI, Jean; DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun. “Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema*, nº 133, julho de 1962, pp. 1-15. Trad. para o inglês por Annapaola Cancogni em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992; p. 127. Traduzido por mim do Inglês: “What matters is to inform, to instruct; but “education” is not that important.”

informação é a forma de educação mais honesta possível”⁹⁸. É interessante notar como informação é um conceito que remete mais aos meios de comunicação (p.e., o jornalismo) do que à pedagogia propriamente dita, e que sequer margeia ideias da arte.

Deixemos esta seara mais para adiante e nos concentremos, por ora, no fenômeno da *semicultura*, vilanizado por Rossellini como o maior mal jamais conhecido. Os meios de comunicação bombardeiam o público com ele. “A semicultura”, elucubrava enojado, “é pior que a ignorância, porque nos engana (...) é a ilusão do saber.”⁹⁹ E o pior é que esta ilusão não pode ser desvendada. Na semicultura, “a ignorância torna-se sólida como betão”, e por isso era necessário repudiá-la. Antigamente, as pessoas “eram ignorantes e sabiam-no, estavam prontas para aprender; hoje, a semicultura deu-nos um orgulho infinito.”¹⁰⁰ Diante da expansão dos meios de comunicação e a ampliação da escolaridade, que com a ascensão da burguesia deixou de ser uma restrição aristocrática, as pessoas acreditam-se educadas, acreditam-se informadas, acreditam-se em plena posse da cultura oficial, pensam saber de tudo. Os meios de comunicação se converteram nos “ministros por antonomásia do reino da semicultura”¹⁰¹.

Com a mentalidade socrática que almejava, Rossellini acreditava ser impossível saber de tudo. As pessoas conhecem as coisas parcialmente, o que, ao mesmo tempo, significa não se saber de nada. Como dar informação a alguém que alega saber tudo? Faz-se notável a predileção de Rossellini pelo esvaziamento, pelo retorno utópico ao estágio do grau zero, ainda que agora, quem deve ser a tábula rasa seja o próprio homem. É muito mais fácil mostrar uma informação a quem não tem as trincheiras formadas pelo conhecimento. A quem está disposto a abandonar a bagagem histórica para olhar o mundo com os olhos livres. Simplesmente olhar as coisas, sem achar que já sabe delas de antemão.

Um efeito imediato que teria como causa a semicultura é a excessiva especialização do homem no mundo contemporâneo. “Vivemos em uma época em que

⁹⁸ RONDI, Gian Luigi. “Rossellini, Il Messia e il neorealismo” em *Il Tempo*, 8 de maio de 1976. Trad. para francês por Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p.107. Traduzido por mim do francês: “Una communication, une information qui, j’insiste, est la forme d’éducation la plus honnête.”

⁹⁹ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 102. Traduzido por mim do espanhol: “La semicultura es peor que la ignorancia, porque nos engaña. La semicultura, en efecto, es la ilusión de saber”.

¹⁰⁰ SILVA, Helena Vaz da. *Expresso*, Revista 24 de novembro de 1973. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 101

¹⁰¹ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 102. Traduzido por mim do espanhol: “Los medios de comunicación se convierten así en los ministros por antonomasia del reino de la semicultura”.

os homens têm conhecimentos cada vez mais profundos”, conta a André Bazin na entrevista de 1958 com Jean Renoir, “mas apenas sobre um tema, e são completamente ignorantes em relação a todo o resto.”¹⁰² Os meios de comunicação contribuem para a aculturação através dos produtos mercadológicos da indústria cultural. Tudo é espetáculo. Tudo é uma visão de mundo reduzida a estereótipos, e nada se dá a conhecer.

Mas não é só o mercado financeiro que contribui para isso. A escola, restrita à função social e limitada por seus métodos bizantinos, ajuda o processo de especialização formando “engenheiros, contabilistas, físicos, químicos, homens de letra, advogados, economistas, filósofos, simples técnicos...”. Na medida em que reduz os aprendizes a especialistas, “dá o primeiro passo fatal e irrevogável rumo à alienação”¹⁰³. No âmbito da academia, o conhecimento produzido e reproduzido é cada vez mais especializado, cada vez mais esfacelado, cada vez mais parcial.

O diretor italiano reivindicava um conhecimento total. Segundo ele, as universidades não ensinam “o *métier* de um homem, afim de se tornar o mais consciente possível.”¹⁰⁴. O saber especializado é prático e permite ao homem a atuar no interior da sociedade. Mas não é conhecimento. Conhecimento é sempre integral, total. Nunca mutilado. Quando esfacela, deixa de ser conhecimento. O ensino acadêmico “não transmite uma imagem unitária do mundo”¹⁰⁵. Ele simplesmente “nos fornece estereótipos parciais de uma realidade mutilada para suas próprias finalidades ideológicas.”¹⁰⁶ A escola e os meios de comunicação, de mãos dadas, levam o mundo à barbárie.

¹⁰² BAZIN, André. “Cinema et Télévision. Un entretien d’André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini” em *France-Observateur*, 4 de julho de 1958, pp. 16-18. Trad. por Paolo Balirano em Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 487.

¹⁰³ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 100. Traduzido por mim do espanhol: “La escuela nos ayuda a especializarnos como ingenieros, contables, físicos, químicos, hombres de letras, abogados, economistas, filósofos, simples técnicos, lo que se quiera... Pero al reducirnos a especialistas, damos el primer paso fatal e irrevocable hacia la alienación”.

¹⁰⁴ ROSSELLINI, Roberto. “Testamento de un espíritu libre” em *Cambio 16* à Madrid, nº 288, Junho de 1977, pp. 13-17. Original em espanhol. Trad. francesa por Claudia Rosenblatt em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 126. Traduzido por mim do Francês: “Mais il y a un devoir supérieur qui est celui d’apprendre le métier d’homme afin d’être le plus consciente possible.”

¹⁰⁵ ROSSELLINI, Roberto. “I mezzi audiovisivi e l’uomo della civiltà scientifica e industriale”: contribution à la Table ronde sur le cinema italien, organisée par Goffredo Lombardo. Publicado sob o título “Un nuovo corso per il cinema italiano”, em *Cinema Nuovo* nº 152, julho-agosto 1961, pp. 304-313. Trad. para francês por Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 38; trad. por mim: “l’enseignement universitaire ne s’est plus soucié de transmettre une image unitaire du monde”

¹⁰⁶ Ibid p. 38. Traduzido por mim do Francês: “il fourni de façon partielle des stéréotypes d’une réalité mutilée à des fins didactiques.”

3. AVENTURAS IDEOLÓGICAS

Em sua autobiografia, Renzo, irmão de Roberto Rossellini, diz ter escrito a lápis no lado de dentro da capa de *Grandes Exploradores*, o livro predileto dos dois irmãos: “E então, meu irmão partiu em uma grande aventura. Levou junto consigo tudo que ele poderia precisar. E quando chegou ao porteiro, começou a chorar e voltou para casa.”¹⁰⁷ Parafraseando o italiano, o biógrafo americano Tag Gallagher enxerga nesta peripécia uma associação com o fato de que, mimado pela mãe na infância e adolescência, Roberto passava dias a fio largado à cama devorando obras da literatura europeia e americana. Hábito que Gallagher pensa ter sido importante para formar sua personalidade dita preguiçosa e que continuaria a ter obsessivamente pelo restante de sua vida, com livros de história, ciências e filosofia, todos lidos não com um rigor metódico, mas da forma mais ametódica possível.

É possível imaginarmos para a lembrança de Renzo outra consequência. Me refiro à conclusão de que as aventuras de Roberto não eram apenas aventuras materiais, ainda que tenha viajado por praticamente o mundo inteiro. Tampouco eram aventuras sentimentais, não obstante o gosto por velocidade e esportes perigosos, os vários casamentos e sete filhos. Eram aventuras mentais, que aconteciam no plano das ideias, uma esgrima que poderia fazer sem levantar da sua cama. Estas aventuras nascidas de conversas e estudos ecoam no Grande Projeto e organizam um arcabouço teórico que está por trás de cada gesto, pensamento e vontade de Rossellini na formulação de seu plano. Descritos os problemas que o diretor italiano procurava remediar, a pergunta que se impõe é a seguinte: qual é a filosofia e a ideologia do Grande Projeto? O que está por trás dele? No plano das ideias, de onde ele vêm e para onde ele aponta?

O capítulo irá portanto abordar os seguintes pontos: a) Quais eram os principais pontos deste projeto e como ele se caracterizava como enciclopédico; b) as relações entre o pensamento de Benedetto Croce e a visão de história proposta pelo diretor; c) a concepção de Rossellini do que é uma educação popular através de uma investigação de suas ligações com o pensamento gramsciano, por um breve período hegemônico na

¹⁰⁷ ROSSELLINI, Renzo. *Addio del passato*. Roma: Rizzoli, 1968. p. 42. citado em GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 21-22; trad. por mim do inglês: “And so my brother set off on a great adventure,” wrote Renzo in early childhood, inside the cover of *The Great Explorers*, their favorite book. “He took along everything he might need. And when he got to the doorman, he cried and came back home.”

Resistenza italiana; d) como todo o Grande Projeto nasce, cresce e se reproduz no âmago de uma ideologia humanista; e) como procurou interpretar o conceito de visão direta de Comenius para começar a apontar para uma prática artística de seu projeto.

3.1 Éden

No documento que entregou em 1962 ao FIDEC para arrecadar fundos para os cinco episódios de *A Idade do Ferro*, existia a explicação de alguns dos princípios básicos e as justificativas para pôr em prática o *Grande Projeto*. A maioria delas já mencionamos anteriormente. Havia também uma breve estimativa de custos e a promessa de que a sociedade iria se empenhar em trabalhar com baixos orçamentos. Mais valioso, porém, é que este documento contém uma espécie de mapa do que seriam os muitos assuntos abordados nas séries educativas. É o que existe de mais próximo de um recorte temático. Naquele momento o *Grande Projeto* era ainda um esboço. Portanto, a lista não tem um caráter definitivo.

A listagem encontra-se reproduzida na íntegra no Apêndice I desta pesquisa. Vale mencionar que o texto redigido para o FIDEC só foi encontrado e reproduzido vinte anos depois. Este é o motivo pela qual as duas biografias, de Rondolino e Gallagher, só chegaram ao documento via o manuscrito possuído por Silvia D'Amico, sua esposa e colaboradora em roteiros durante o período. No manuscrito, o último item não está presente (e conseqüentemente, também não o estão nas duas biografias). As letras J e K são puladas na listagem porque não existem no abecedário italiano. Este documento entregue à FIDEC foi provavelmente o mesmo documento entregue à R.A.I. alguns anos depois, quando a emissora se tornou sua parceira na empreitada.

Este mapeamento foi se alterando ao longo dos anos, e a prática do seu projeto veio a ser bem diferente da organização original. Em primeiro lugar por conta das vicissitudes de produção. Era impossível manter uma cronologia na medida em que continuava refém da vontade dos financiadores e das emissoras. Em segundo lugar porque Roberto não era dado a planejamentos. Sua vontade de não programar, de “não se deixar aprisionar por uma programação, por uma planificação, foi levada, paradoxalmente, até o limite, até mesmo no seu projetar um grande plano de cinema ‘didático’”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ ROBERTI, Bruno. Conversa gravada na redação da *Filmcritica* em Roma, a 9 de novembro de 2006. Traduzido por Paolo Balirano - Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”

Dentre as obras realizadas por Rossellini, as seguintes podem ser incluídas nos limites do seu projeto de enciclopédia histórica: *Viva a Itália!*, *A Idade do Ferro* (L'età del ferro, série em 5 episódios, dir.: Renzo Rossellini, Itália, 1964), *A Ascensão de Luís XIV* (La Prise de pouvoir par Louis XIV, dir.: Roberto Rossellini, França, 1966), *A luta do homem pela sua sobrevivência* (La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza, série em 12 episódios, dir.: Renzo Rossellini, Itália/França/Romênia /Egito, 1967), *Atos dos apóstolos* (Atti degli apostoli, série em 5 episódios, dir.: Roberto Rossellini, Itália, 1968), *Sócrates* (Socrate, dir.: Roberto Rossellini, Itália/Espanha/França, 1970), *Blaise Pascal* (Blaise Pascal, dir.: Roberto Rossellini, Itália/França, 1971), *Agostinho de Ippona* (Agostino d'Ippona, dir.: Roberto Rossellini, Itália, 1972), *Renascimento* (L'età di Cosimo de' Medici, série em 3 episódios, dir.: Roberto Rossellini, Itália, 1972), *Descartes* (Cartesius, dir.: Roberto Rossellini, Itália, 1973), *Ano Um – o nascimento da democracia italiana* (Anno Uno, dir.: Roberto Rossellini, Itália, 1974) e *O Messias* (Il Messia, dir.: Roberto Rossellini, Itália, 1975).

Há ainda, outras obras que foram realizadas no mesmo período de sua vida, mas que não trazem as mesmas características das demais, não flertam com temas históricos e tampouco tem uma intenção educativa semelhante às demais. Boa parte delas nasceu de encomendas que Rossellini aceitou por conta de motivos financeiros. São elas: *A idéia de uma ilha* (Idea di un'isola, documentário, dir.: Roberto Rossellini, Itália, 1967), *Universidade Rice* (Rice University, dir.: Roberto Rossellini, EUA, 1971), *A Força e a Razão: entrevista com Salvador Allende* (La forza e la ragione, dir.: Roberto Rossellini, Chile, 1973), *Beauburg, centro de arte e cultura Georges Pompidou* (Beauburg, centre d'art et de culture Georges Pompidou, dir.: Roberto Rossellini, França, 1977).

Outros de seus longas-metragens anteriores também flertam com personagens históricos. Apesar de não terem as mesmas intenções pedagógicas, estes filmes ulteriores podem ser vistos como embrionários do Grande Projeto. São eles: *Joana d'Arc e Francisco, Arauto de Deus*. Já *A Índia vista por Rossellini* (L'India vista da Rossellini, série em 10 episódios, dir.: Roberto Rossellini, 1957-1959) foi o seu primeiro trabalho para a televisão, ainda que não tenha sido concebido como tal durante a sua filmagem e que a rigor tenha pouca intenção pedagógica.

Por fim, no decorrer destes quase quinze anos de trabalho Rossellini esboçou ainda muitos outros projetos. Alguns deles jamais saíram do papel. Outros chegaram bem próximos da realização e não aconteceram por alguma razão de última hora. O

importante é que o diretor os levava muito a sério e os considerava parte de seu projeto megalomaníaco. Eram obras para a televisão sobre os seguintes temas: Calígula, Marx, Revolução Americana¹⁰⁹, Revolução Industrial, Niepce e Daguerre, Thomas More, Denis Diderot¹¹⁰, uma história do mundo Islã¹¹¹, Brasília, A Evolução Moral, Histórias dos tempos merovíngios, A História da Colonização, A História do Japão, A Civilização dos Conquistadores, A Baleia, Trabalhar pela humanidade¹¹², e uma outra série pouco elucidada sobre “A Ciência”¹¹³. Vale ainda mencionar o projeto de Geografia da Fome. Convencido por Sergio Amidei a adaptar o livro homônimo de Josué Castro, o diretor veio ao Brasil. Era para ser uma versão terceiro-mundista da história do problema da fome. Segundo seu filho Renzo, serviu no fim das contas como esboço para *A luta do homem pela sobrevivência*, uma série sobre a história da alimentação. Curiosamente a história da alimentação é o oposto da história da fome. Houve ainda uma tentativa de realizar um longa-metragem no Chile, pois naquele momento, o projeto era geográfico: realizar longas-metragens que, assim como seus fragmentos na Índia, mostrassem como eram outros países. Rossellini passou meses lá, fez amizade com Salvador Allende e filmou uma entrevista com ele. O projeto nunca saiu do papel.

Roberto Rossellini provavelmente jamais supôs que teria tempo e dinheiro para realizar todos estes projetos. É natural que um diretor tenha mais que um projeto em mãos e viva de malabarismos e contorcionismos até conseguir financiar um deles¹¹⁴. No caso do Grande Projeto, o número de possibilidades era tão vasto que não cabia sequer nas mãos. Por outro lado, Adriano Aprà relata no documentário *A Última Utopia* (La dernière utopie: La télévision selon Rossellini. Dir.: Jean Louis Comolli. França, 2006), de Jean Louis Comolli, que certa vez o diretor convidou a ele e a Bertolucci para lhes indagar que episódios do projeto queriam dirigir. É provável que Rossellini acreditasse

¹⁰⁹ O projeto foi sugerido a Rossellini pela *American Film Institute* em 1970. O financiamento viria da Fundação Rockefeller, que o negou. Roberto acreditava que era porque ele era italiano. A fundação alegava que sua política era investir em filmes educativos sobre ciência, e não humanas. Um tratamento do roteiro ainda existe, mas não há indicações de quem o escreveu. Começava um dia antes da Declaração de Independência e terminava com a Constituição. Focava-se em Thomas Payne, Turgot e George Washington. Rossellini acreditava que a Revolução Americana foi a única revolução que realmente aconteceu no mundo.

¹¹⁰ Um roteiro do projeto, sem assinatura, ainda existe.

¹¹¹ As anotações deste projeto foram reunidas e publicadas por Renzo Rossellini. Foi traduzida e publicada em português pela Martins Fontes.

¹¹² Marcella de Marchis, a irmã de Roberto, trabalhou no roteiro que abordaria a Comuna de Paris.

¹¹³ Supostamente, Rossellini abandonou o projeto por que não acreditava mais no formato documental-experimental com o qual trabalhara em *A Idade do Ferra* e *La Lotta*. Queria um tom dramático, mas não o conseguia encontra-lo em uma série sobre a ciência.

¹¹⁴ A hipótese de que esta poderia ser a questão com o projeto histórico de Rossellini me foi sugerida em conversa pessoal com o biógrafo Tag Gallagher.

que, apesar de ter concebido o Grande Projeto, outros pudessem levar adiante a sua “missão”.

Outros filmes foram realizados e fazem parte da enciclopédia histórica, mas não estão na lista original entregue à FIDEC. Chama atenção que foram justamente os seus filmes sobre personagens religiosos: os cinco episódios de *Atos dos Apóstolos*, *Santo Agostinho* e *O Messias*. Nenhum dos três projetos partiu da iniciativa de Rossellini. Os dois primeiros vieram da ala de cristãos-democratas na R.A.I., que tinha conexão forte com o Vaticano e admiravam os trabalhos pedagógicos de Rossellini. Os cinco episódios de *Ato dos Apóstolos* foram propostos a Rossellini pelos programadores da R.A.I. Berretta e Gennarini, impressionados pelo sucesso de *Absolutismo* para a televisão francesa, com quem queriam competir. Em troca, haviam prometido produzir *La Lotta*, o que terminou por não acontecer. *Ato dos Apóstolos* marcou o início da parceria de Rossellini com Luciano Scaffa, roteirista e produtor da R.A.I. da ala dos cristãos-democratas que fez a ponte de Rossellini com a estatal durante toda a sua produção com a emissora.

Santo Agostinho foi inteiramente financiado pela R.A.I., e a intenção inicial era que fosse dirigido por Stefano Roncoroni e roteirizado por Virgílio Fantuzzi. Quando Rossellini soube da intenção da emissora de realizar um longa-metragem sobre o filósofo cristão, Rossellini ligou imediatamente para a empresa e cobrou-lhe que o filme fosse dirigido por ele. Apesar de não constar na lista emitida à TV italiana, a R.A.I. terminou por o contratar. O *Messias* foi-lhe proposto pelo pastor Patrick Peyton em Houston, em 1974, durante um período em que viajou pelas terras norte-americanas visitando universidades. A vaticano indicou o diretor italiano ao pastor, que à época produzia uma série de TV católica intitulada *Family Theatre*. A lenda é que Peyton surgiu ao quarto de hotel de Rossellini após a Virgem Maria ter-lhe surgido em um sonho. O pastor lhe propôs dinheiro para um filme sobre o *Messias*. Rossellini aceitou lhe retrucando, “Bem... se é a Virgem Maria que está falando...”¹¹⁵ O contrato foi assinado meses depois na Basílica de São Pedro, perante a Pietà de Michelangelo, sob a insistência do pastor.

O caso de *Ano Um – o nascimento da democracia italiana* (que também não era parte original do Grande Projeto) é ilustrativo. O projeto foi financiado por Edilio Rusconi, um industrialista de extrema direita, que à pedido dos cristãos-democratas, estava

¹¹⁵ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 812. Traduzido por mim do Inglês: “Peyton promised money and Roberto replied, ‘Well, if it’s the Madonna who says so...’”

realizando um longa-metragem sobre o político De Gasperi. Rusconi aceitou os argumentos do líder do partido, Amintore Fanfani, que Rossellini era o nome ideal para dirigi-lo. Era o retorno de Rossellini ao cinema. Seria o maior salário que já recebeu em sua vida: 225 milhões de liras (à época, \$365,000 ao total). E era uma personalidade que lhe interessava, de modo que poderia dar continuidade à enciclopédia pedagógica. No entanto, De Gasperi era uma figura recente. Sua personalidade estava envolta por várias querelas ideológicas. A centro-direita o tinha como herói democrata. A esquerda acreditava que o político havia dado um golpe no povo italiano. Nenhum dos dois grupos ficara feliz em ver, não o homem contemplativo e nem o traidor, mas um falastrão discutindo os rumos do país. O longa-metragem estreara sob o rebuliço, contando com a presença do presidente da república. As críticas foram péssimas de ambos os lados, e o filme terminou por ser esquecido.

O destino foi no mínimo irônico. Desde seus primeiros longas-metragens, Rossellini era perseguido na Itália pelos rótulos ideológicos. Inicialmente taxado de fascista pelos críticos por causa de seus três primeiros longas-metragens com o A.C.I., embora o conteúdo deles não seja de propaganda do regime. Lido como um comunista e neorrealista graças à trilogia seguinte (da Guerra), embora nenhuma das obras propagandeie a ideologia ou reclame os princípios do neorrealismo, apenas tratem da vida de pessoas durante as grandes guerras. Criticado por flertar com o partido cristão durante a dita trilogia espiritual, embora o aspecto católico apostólico romano que o marcara desde a infância sempre estivera presente nos filmes. Abandonou o cinema à procura de um grau zero e, ao voltar à ele após um hiato de quinze anos, foi novamente acusado duramente por conta de supostas posturas ideológicas. *Viva a Itália!* era tão comprometido ideologicamente quanto *Ano Um*. Porque, no entanto, não houvera tamanho rebuliço?

Porque não se tratava do passado recente. No que se refere aos projetos que escolheu por livre e espontânea vontade, Rossellini evitava a história recente. Não era só porque queria liberdade para narrar a “história dos desenvolvimentos científicos e culturais da espécie humana”¹¹⁶. Era porque acreditava que a querela ideológica o atrapalharia. Interessava-lhe a história *fria*, não a história quente. A história fria fornecia tantos subsídios para o pensamento quanto a história recente. Mas nos permitia

¹¹⁶ ROSSELLINI, Roberto. “Du bon usage de l’audiovisuel”, programa para o FIDEC, texto inédito de 1962 trad. para francês por Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 51. Tradução por mim do Francês: “L’histoire des développements scientifiques et culturels de l’espèce humaine”

enxergar os dados e acontecimentos sem o mesmo comprometimento. Com ela, poderia “redesenhar o mapa, a linha principal do desenvolvimento humano”¹¹⁷ sem ter de dar justificativas a nenhum partido político de antemão. Poderia, como ele insistia em dizer, “conhecer as coisas fora de quaisquer ideologias. Ideologias são prismas”¹¹⁸. A história recente não fazia parte de seu projeto histórico original. E personagens religiosos também não o faziam. Estes filmes ocorreram por conta de um conjunto de acasos. O documento à FIDEC e à R.A.I. não faz menção a nenhum personagem da história recente e nenhum personagem ligado à espiritualidade.

3.2 O cenáculo de Beppino

Benedetto Croce nasceu em 1866 em Pescasseroli. Passou a sua vida inteira como intelectual independente em seu *palazzo* em Nápoles após herdar uma fortuna da família. Publicou por mais de quarenta anos sua revista bimensal, *La Critica*. Em 1910, após publicar os três livros que são o cerne de sua obra, tornou-se senador vitalício em reconhecimento a suas realizações. Em 1922, no governo anterior ao de Benito Mussolini, foi secretário de Educação durante um ano. Aceitando um risco considerável, publicou em sua revista críticas ao fascismo. Graças à sua reputação internacional, não foi preso. Mas *La Critica* foi censurada, seus livros retirados das prateleiras acadêmicas, e seu nome foi proibido de ser mencionado. Com a derrocada do regime e a ascensão do novo governo democrático em 1944, Croce foi nomeado ministro e presidente do partido liberal, tendo recusado a nomeação à presidência do Estado provisório. Morreu em 1952, consagrado como símbolo cultural, mas prestes a ser esquecido.¹¹⁹

Deve-se ao biógrafo Tag Gallagher a excelente percepção da afinidade entre a visão de história de Roberto Rossellini e as concepções de Benedetto Croce. Seu livro, um verdadeiro tomo de quase novecentas páginas, espalha máximas sobre esta aproximação. Por exemplo, diz que “para Croce, assim como para Rossellini, a história é a história da liberdade surgindo” ou de que “a noção da arte como celebração do

¹¹⁷ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. Trad. por mim: “I have to try to draw that map, the main line of human development.”

¹¹⁸ COLLET, Jean. PHILLIPE, Claude-Jean. “Roberto Rossellini: La prise du pouvoir par Louis XIV” em *Cahiers du Cinéma*, nº 183, outubro de 1966. pp. 16-19.

¹¹⁹ Cf. o prefácio de Claes G. Ryn em CROCE, Benedetto. *História como história da liberdade*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

progresso e inovação era uma noção croceana, como seriam quase todas as noções de Roberto.”¹²⁰

O realizador provavelmente nunca leu os livros do filósofo da história. Na melhor das hipóteses, folheou-os já tardiamente em sua vida. Em seus textos e entrevistas, nunca o mencionava. A razão é “provavelmente por que também ninguém o mencionava”. Em realidade, Croce já estava “fora de moda no final dos anos trinta, e era quase tabu em torno de 1970”¹²¹. E Roberto sempre estivera ligado às discussões de sua época. Por fim, é possível que o diretor sequer soubesse o quanto o historiador o havia influenciado indiretamente.

A família exerceu “uma influência indubitável sobre a formação de Roberto Rossellini, seu caráter tanto quanto sua cultura, sua sensibilidade tanto quanto sua visão de mundo.”¹²² No final do século XIX, a unificação da Itália, a ascensão financeira-social da burguesia, e a ampliação e modernização da cidade de Roma foram eventos que ocorreram paralelamente. “Era o período do Risorgimento e a consolidação de uma nova burguesia empresarial financeira e social, sua integração gradual nas estruturas da sociedade que produz e controla.” A classe média que migrava da província ganhava postos mais elevados, “estabelecendo-se como a classe dominante da recém-nascida Itália das guerras do Risorgimento e da unificação nacional.”¹²³ A tomada do poder por uma nova classe trazia consigo a vontade e necessidade de alterar a arquitetura urbanística da cidade, derrubar os prédios barrocos e modernizá-la. A cidade, que até então não tinha mais do que duzentos mil habitantes, triplicou sua população. O novo governo, de base Piemontesa, decidiu investir na construção de prédios espetaculares para conquistar a confiança dos cidadãos romanos, acostumados com o regimento papal.

As desventuras de Zeffiro Rossellini foram testemunhas deste processo. Vindo do interior, o jovem construtor pegara em armas ao lado do exército revolucionário de Giuseppe Garibaldi. Agora fora agraciado com a responsabilidade de liderar as principais transformações estruturais da capital em seu ofício como edificador: estradas de ferro, residências e prédios comerciais. Na época do nascimento de Roberto, sua família era uma das mais ricas e importantes da cidade. Seu tio-avô era dono de uma

¹²⁰ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 40

¹²¹ *Ibid.* p. 10

¹²² RONDOLINO, Gianni. *Rossellini – La vita sociale della nuova Italia*. Turino: Union Tipografico-Editrice Torinese, 1989. p. 1. Traduzido por mim do Italiano:

¹²³ *Ibid.* p. 3

das maiores propriedades do novo país. Como não teve filhos, Zeffiro tratou de casar seu sobrinho Angelo Giuseppe, com a sobrinha de sua esposa, e abrigar o casal em sua residência.

Angelo Giuseppe, apelidado de Beppino, era o pai de Roberto. Nasceu em Roma em 1881, e seguiu Zeffiro no campo profissional da edificação, onde também fez fortuna. Era um homem de personalidade forte, trabalhador e inteligente, com um declarado interesse em arte e cultura. “A Casa Rossellini, seja a da rua Salústio, ou a da rua Ludovisi”, comenta Rondolino, “era frequentada por pessoas educadas e era o lugar de discussões interessantes e animadas.” Cotidianamente, “falava-se de arte, literatura, música; artistas, escritores e músicos se reuniam lá, e almoços se transformavam em noites, reuniões de domingo em eventos culturais de um determinado valor e significado.”¹²⁴

Roberto cresceu neste ambiente de embriaguez intelectual. Foi admitido aos quatorze anos nas reuniões de domingo no cenáculo de seu pai, onde se acostumou desde cedo à esgrima intelectual. O círculo era composto por “músicos, pintores, romancistas; o grande escritor Bontempelli, fundador com Malaparte da revista *XX Siècle*, que tinha a originalidade de ser redigida em francês; Eduardo Gori, poeta, filósofo, um homem verdadeiramente refinado.” Como relata o próprio Roberto, “nenhum assunto era tabu, nenhuma opinião era proibida. Eram conversas inflamadas que raramente chegavam ao fim antes de explodir em gigantescas disputas onde trovejavam as vozes romanas; mas as disputas eram também gloriosas.”¹²⁵

A manutenção de um círculo formado por figuras tão dissonantes era congruente com o tipo de ambiente promovido por Beppino. Seu ideal era o liberalismo e a prescrição da *discordância harmônica*, onde as partes adversárias devem competir, sempre tentando superar a outra, porém sem destruí-la e mantendo a integridade do todo. O grande representante ideológico do pensamento liberal em voga naquele momento era o historiador e filósofo Benedetto Croce. Era comum suas ideias rodarem nas discussões no cenáculo.

Mas o mais importante é que o cenáculo e seus encontros materializavam para Roberto Rossellini a ideologia de uma classe e época. Tratava-se do liberalismo burguês da Itália democrática pós-unificação, que tinha Croce como grande mentor filosófico e, não a toa, senador do partido: “Ele era o ‘ar da Itália’”. Por meio século, seu pensamento,

¹²⁴ Ibid. p.10

¹²⁵ ROSSELLINI, Roberto. *Fragments de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. pp. 71-72

em turbulência com o Catolicismo, definiu o que era a mentalidade italiana”. Roberto “o absorveu como uma esponja”, como costumava fazer, antenado a tudo que estava no ar. Croce era “o novo e brilhante liberalismo secular, o cenáculo e os valores do pai de Roberto.”¹²⁶

Como defende Claes G. Ryn no prefácio de *História como história da liberdade*, “o liberalismo de Croce não se encaixa em definições correntes do mundo da língua inglesa, e tem menos ainda em comum com o de John Locke do que com o de Edmund Burke.”¹²⁷ Ele surge de certas condições políticas, econômicas e sociais. O liberalismo italiano era a ideologia que iria resgatar o genuíno espírito nacionalista e recompor o país durante a unificação, afastando qualquer forma de tirania. Era o motor de lideranças como Mazzini e Garibaldi. Era progressista na medida em que criava um diálogo entre as mais diversas camadas da sociedade na composição do Estado. Seu ideal era que acabassem-se os reinados e todas as classes e grupos sociais encontrassem mutuamente o seu espaço dentro da nova república. O Estado deveria estar sempre ausente para nunca coagir o indivíduo.

Roberto Rossellini cresceu sob a influência deste tipo de liberalismo. Era uma forma ideológica que “deveria ir para além da política e da ética”, que deveria “incorporar ambas as esferas dentro de uma ideia completa de mundo e realidade”. Ao invés de deixar à regalia das autoridades seletas prescrever o curso dos acontecimentos políticos e cotidianos, a ideologia procurava ao máximo favorecer a cooperação das partes e indivíduos em uma harmonia discordante. Um dos jargões prediletos de Rossellini viria a ser “confie no indivíduo”¹²⁸.

A ideologia liberal do *Risorgimento* não aconteceu. Seu sonho de uma nova Itália, plural, democrática e baseada nas diversidades dos indivíduos foi por água abaixo rapidamente. Pode-se argumentar que o ideário estava errado em princípio. Pode-se argumentar que fatores externos, no caso a Primeira Guerra Mundial, interrompeu o desencadear do processo, e, no fim das contas, ele nunca foi tentado. Pode-se ainda, como Gramsci parece o fazer em “O problema da direção política na formação e no desenvolvimento da nação e do Estado moderno na Itália”, argumentar que o processo do *Risorgimento* fora ilusório. Que a semente podre de Cavour dera um golpe sobre a

¹²⁶ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 38

¹²⁷ CROCE, Benedetto. *História como história da liberdade*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. p. 14

¹²⁸ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 58

força ideológica de Mazzini, e que o povo terminara excluído dos processos de decisão da nova nação.

Após dez meses de neutralidade, pressões das mais diversas naturezas precipitaram a Itália à Guerra Mundial. Ao término, o país beirava uma guerra civil. O proletariado estava revoltado: não havia desejado participar da guerra, e a única recompensa era a miséria e o desemprego. Os burgueses-nacionalistas se sentiam humilhados com a perda de território. A classe média estava amedrontada com a altíssima taxa de inflação e a desvalorização da moeda. As discordâncias eram pouco ou nada harmônicas. A experiência liberal representada pela posição ideológica de Benedetto Croce rapidamente se perdeu. O Estado, ausente, nada pode fazer para impedir seu colapso e a eventual ascensão do regime fascista. Todavia, era ainda um sonho latente, uma crença libertária no coração de muitos ítalos. Segundo Gallagher, era este o caso de Rossellini: “ele se esforçaria para propagar (esta ideologia) através de seus filmes, combinando arte e agenda ideológica a um modo italiano de longa data.”¹²⁹

As duas publicações *Teoria e Storia della Storiografia* (1916) e *História como História da Liberdade* (1938) sintetizam o pensamento de Croce sobre a História. Embora ambas sejam de momentos diferentes, endossam a crítica ao positivismo que Croce e Giovanni Gentile faziam na renovação do pensamento histórico italiano. A tendência ao idealismo e ao historicismo eram conhecidas de algumas de suas obras anteriores, como *Logica come scienza del concetto puro* (1909) e *Breviário de estética* (1903). Para combater o positivismo, era necessário uma dupla crítica: de um lado, ao naturalismo, e do outro, ao essencialismo. O caminho de Croce é separar as esferas da ciência e da filosofia daquela da História, disciplina cuja autonomia Croce proclamava.

Contra o Positivismo, Croce declarava que o fato histórico não é um fragmento de uma realidade que aconteceu no passado. É um ato de julgamento do historiador. Sempre inclui o olhar subjetivo. Todo fato histórico é um juízo individual. “Os fatos não podem ser expostos tal como aconteceram”, escrevia, “a menos que sejam qualificados, e portanto julgados, com base no princípio lógico da indissolubilidade do predicado de existência do predicado qualificativo.”¹³⁰ O mesmo acontece quanto ao presente. Todo acesso à realidade fenomênica só existe na forma de juízos sobre esta realidade. Diferentemente de Bergson, não há uma realidade mais ampla e incognoscível. Os juízos são, enfim, o conhecimento per si. A concepção é radicalmente diferente da

¹²⁹ Ibid. p. 13

¹³⁰ CROCE, Benedetto. *História como história da liberdade*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. p. 67

concepção positiva da história. Mas “só existe uma classe de juízos, o juízo individual da história”. Por silogismo, Croce conclui que “toda a realidade é história e todo conhecimento é conhecimento-histórico”¹³¹. Não há conhecimento fora da história.

Rossellini pensava o mesmo. Isto explica que todas as suas obras audiovisuais pedagógicas foram obras históricas. A história é “professora da vida”. Foi “escrita para educar”¹³². O diretor italiano supunha que a história era o melhor caminho para se sanar o problema de educação, porque, ela “oferece exemplos de situações passadas para que as pessoas façam suas escolhas orientadas”¹³³. O homem contemporâneo estava perdido porque “esqueceu o que aconteceu antes dele”¹³⁴. Sua visão culturalista necessariamente passava por um olhar à história como remédio à crise da humanidade.

A concepção da história como base para um projeto audiovisual pedagógico era inovadora. Foi a principal originalidade e contribuição de Rossellini na esfera da televisão pedagógica. O grosso da programação da R.A.I. era, à época da formulação do *Grande Projeto*, formada por programas culturais como óperas e peças de teatro, jornalísticas, e, no âmbito do educativo, telescolas e afins. Mesmo os programas educativos que lidavam com conteúdos de conhecimento mais amplo, como *Mosaico*, *La storia siamo noi* e a monumental *Enciclopedia multimediale delle scienze*, todos produzidos posteriormente ao *Grande Projeto*, funcionavam de forma arquivista, enciclopédica. No fundo, Rossellini rejeitava o enciclopedismo. Como escrevera Croce, pensava que “antologias de informação são crônicas, notas, memórias, anais, mas não são história”. Isto porque a história “exige uma afirmação de verdade que brote de nossa experiência íntima.”¹³⁵ Em outras palavras, o diretor italiano julgava que a história que é conhecimento precisa ser encenada. Daí decorre a consequência de que todas as suas produções foram *encenações históricas*. Mesmo os dois primeiros seriados, *A Idade do Ferro* e *A Luta do Homem pela Sobrevivência*, ambos de conteúdo narrativo-arquivista, mesclavam entre eles encenações de momentos históricos chave.

O tema e o propósito da história – isto é, tanto o significado do fazer história por parte do historiador como o assunto do que trata a história feita pelas mãos do

¹³¹ Ibid. p. 429

¹³² Ibid. p. 429

¹³³ SCHULZ, Bárbara. “Entretien avec Barbara Schulz” em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 69. Traduzido por mim do Francês: “qu’ils fassent leur propre choix et qu’ils trouvent leur proper orientation”

¹³⁴ APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org.) *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 160. Traduzido por mim do Inglês: “Why is there nothing but protest today, if not because we have forgotten everything that went before?”

¹³⁵ CROCE, Benedetto. *História como história da liberdade*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. p. 429.

historiador - são para Croce sempre o mesmo: a história é a história da liberdade surgindo. A liberdade é “de um lado, o princípio explicador do curso da história e, por outro, o ideal moral da humanidade.”¹³⁶ Ela é aquilo que a história é e aquilo no que se deve basear a moral do historiador. Mostrando que a liberdade é o motor da história, o historiador demonstra como a história liberta o homem. A atitude moral e redentora do historiador é articular esta liberdade que existe na história, e assim, vencer a “corrosão contínua da unidade da vida e, portanto, da liberdade espiritual”¹³⁷ e reestabelecer continuamente a liberdade.

Croce promove em muitos sentidos o entendimento de Hegel de que o fim da história é a liberdade. Porém, não o interpreta como Cousin ou Michelet, que segundo o autor, teriam difundido na Europa a concepção errônea de que a história seria uma passagem progressiva da escravidão à liberdade edênica. Não estamos diante de uma linha evolutiva que inclui o primeiro nascimento da liberdade, seu crescimento, sua maturidade e sua eventual permanência. A liberdade é o fim da história mais precisamente como o seu motor do que como seu ponto de chegada, ela é a “criadora eterna da história”¹³⁸. Uma força que a faz se mover, e um ideal moral do homem, que a põe em movimento, ainda que não se saiba o certo para onde.

Quem faz a liberdade agir é o próprio homem. Ele que põe o destino em suas rédeas e, em um ato de liberdade, revisa toda a concepção do universo. A noção de liberdade de Croce é sempre indicadora de uma crença na ideia de progresso. Mesmo a “ciência e a cultura histórica em toda a sua detalhada elaboração existem com o propósito de manter e desenvolver a vida ativa e civilizada da sociedade humana”¹³⁹ O conceito de progresso não é entendido como o rumo da civilização a um ponto final no horizonte. É o seu esforço perene, sua “vigília contínua contra a recaída na barbárie”¹⁴⁰. A tendência da sociedade é o esgotamento, a burocratização, a normalização. O ser humano se põe moralmente contra ela e a enfrenta em um ato de liberdade.

Roberto Rossellini também acreditava que “o todo da história humana é um debate entre um punhado de revolucionários que fazem o futuro, e os conservadores, que são aqueles que sentem nostalgia pelo passado e se recusam a seguir adiante.”¹⁴¹

¹³⁶ Ibid. p. 85

¹³⁷ Ibid. p. 80.

¹³⁸ Ibid. p. 85.

¹³⁹ Ibid. p. 27

¹⁴⁰ Ibid. p. 15

¹⁴¹ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panorámica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 179. Traduzido

Fez deste o lema moral repetido em seus filmes pedagógicos: atos de liberdade dos homens contra a burocratização e recaída à barbárie. Em sua perspectiva, ao abordar a história, o importante era mostrar a passagem das ideias. Era mostrar como as muitas concepções de mundo nos diversos momentos da humanidade se transformam. Sócrates, Pascal, São Paulo, Di Alberti, dentre outros indivíduos que protagonizam seus filmes pedagógicos, teriam realizado gestos de liberdade que foram contra a rígida estrutura do pensamento de sua época. E fizeram com que a liberdade seguisse adiante, libertaram o mundo do seu aprisionamento e risco de barbárie. Roberto dizia que não queria mais ser um artista, mas um pedagogo. A assertiva diz respeito não à prática exatamente, mas à sua posição moral diante do mundo e da história. Croce provavelmente diria que Rossellini não agia moralmente como artista ou pedagogo, mas como um historiador.

Um dos axiomas mais importantes de Croce é de que toda história é história contemporânea. A história, que não é um fenômeno externo ao homem mas uma narrativa do historiador, está a serviço do presente. Ele a elabora, organiza e a garante um sentido com o intuito de resolver um problema atual. A história é o “ato de entendimento e compreensão induzido pelas exigências da vida prática”¹⁴², escrevia Croce. O fazer história é sempre orientado para a ação. De tal modo que são as próprias exigências da vida prática (ou seja, do presente) que filtram a forma como a história (toda ela) será organizada e narrada pelo historiador. O homem se depara com um problema, utiliza-se de todo o seu conhecimento, que é sempre conhecimento histórico, e o organiza para agir e resolver o problema da melhor forma possível. Todo o passado está inserido no seu gesto. Quão mais conhecimento, mais história. Quão mais história, mais possibilidades de se resolver os problemas do presente.

A posição de Rossellini em comparação ao axioma de Croce pode ser vista de duas formas diferentes. Para entender o que Rossellini pensa da relação entre o passado e o presente, é preciso um certo esforço interpretativo. Por um lado, Rossellini acreditava que “quando falamos de várias épocas, falamos como se fossem coisas absolutamente atuais”¹⁴³. Que o passado não é para ser celebrado, mas para ajudar a

por mim do inglês: “The whole of human history is a debate between the small handful of revolutionaries who make the future, and the conservatives, who are all those who feel nostalgia for the past and refuse to move forward.”

¹⁴² CROCE, Benedetto. *História como história da liberdade*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. p. 26.

¹⁴³ APRÀ, Adriano. “L’Enciclopedia storica di Rossellini” em *Bianco & Nero* nº 5, setembro-outubro de 2001. p. 23-50. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 429

“julgar-nos e guiar-nos melhor em direção ao futuro”¹⁴⁴. Na polêmica que envolveu *Ano um – o nascimento da democracia*, mencionada anteriormente, Roberto Rossellini acreditava-se empenhado em uma missão do presente ao fazer o filme histórico. Dizia que aceitou fazer o longa-metragem por que acreditava “que a situação política requer uma revisão deste momento de nossa história”¹⁴⁵. Referia-se, neste contexto, à ascensão do neofascismo na Itália dos anos 1970.

No entanto, o caso de *Ano um – o nascimento da democracia* foi um caso isolado. Como mencionamos anteriormente, a história mais recente, não tem lugar no Grande Projeto. Para o diretor italiano, ela corre o perigo de se tornar um bicho de sete cabeças ao se entranhar na luta ideológica. A história do Grande Projeto é a história fria, remota. É um grande iceberg submerso sem pontas nenhuma para fora d’água, onde o homem deve necessariamente mergulhar sozinho e encontrar a melhor forma de tocá-lo. Ela não pode ter relações com o presente por que o presente a destroça. Neste segundo sentido, é provável que Rossellini não acreditasse que toda história é história contemporânea. Ou melhor, que era mais proveitoso à história que ele queria fazer distanciar-se do presente o máximo possível.

As posições são conciliáveis. Isto por que a história para ele é educativa. E por ser educativa, ela sempre serve ao indivíduo como ferramenta para melhor se posicionar diante da realidade, para resolver os problemas do presente. No entanto, enquanto realizador, a pretensão de Rossellini é criar um Éden do conhecimento. E este Éden deve ser livre de relações com as forças ideológicas do presente. Toda história é história contemporânea, mas o contemporâneo deve ser liberto de agendas ideológicas que precedam o próprio ato da escrita ou narrativa.

A síntese desta dupla posição é ilustrada perfeitamente na resposta que dá em uma entrevista concedida a Francisco Llinas e Miguel Marias datada de 1970. Quando indagado se ao escolher seus protagonistas, leva em consideração o seu significado contemporâneo, diz que acha que “é o suficiente conhecer-se o que aconteceu, não há necessidade de inventar fábulas”. E adiciona: “o mundo é sempre o mesmo porque ele é construído pelos homens. É fácil encontrar paralelos com as coisas que acontecem hoje em dia – é uma questão de probabilidade, mas não tenho interesse de escolhê-las e

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 241. Traduzido por mim do Inglês: “I’ll do it because I think that the political situation requires a revision of a moment of our own history.”

apontá-las”¹⁴⁶. A história que almeja narrar é fria, factual, livre de interpretações ou emoções. Mas ela é contemporânea, porque os atos dos homens no passado são como os atos do homem no presente. Aquilo que traça a misteriosa conexão invisível entre o passado e o presente não é de forma algum um significado oculto nos fatos do passado ou uma ideologia contemporânea. É o homem, que age em um da mesma forma como age no outro. Mas acreditar que os gestos do homem se repetem não é por si só dar um sentido à história? Não é, em si, uma ideologia?

3.3 Educação Popular e Revolução Cultural

A origem da reflexão sobre a educação popular e seu uso como ferramenta política ou catalisador social teve nascimento na Itália dos anos 1920. Eram discussões habituais da esquerda nacional da época, hegemônica nas frentes antifascistas que enfrentavam a violência do Estado, e simbolizada na figura central de Antônio Gramsci. Nascido no norte da Sardenha, Gramsci veio de uma família pobre e graças a bolsas escolares, conseguiu estudar literatura em Turim. Uniu-se aos sindicatos locais, e logo em seguida ao Partido Socialista Italiano. Tornou-se jornalista e começou a publicar textos em jornais de esquerda como o *Avanti*, o *L'ordine Nuovo* e *La Città Futura*. Em 1921, fundou o PCI (Partido Comunista Italiano) do qual tornou-se líder e pelo qual foi eleito deputado de Veneto. Em 1926, quando já gozava de algum prestígio internacional, foi preso pela polícia italiana fascista. Ficou preso por oito anos, quando escreveu boa parte de sua obra literária, e faleceu assim que foi liberto devido ao estado deplorável de saúde¹⁴⁷.

É visível a herança de suas ideias sobre uma educação popular como alternativa ideológica transformadora no projeto de Roberto Rossellini. Está presente, por exemplo, na aspiração do cineasta de “ajudar a consciência popular a navegar para um outro

¹⁴⁶ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 182. traduzido por mim do Inglês: “I think it’s enough to know what happened, there’s no need to think up fables. The world is always the same because it is shaped by men. It’s easy to find parallels with things that happen today – it’s a matter of chance, and I have no interest in picking them out.”

¹⁴⁷ Cf. COUTINHO, Carlos Nelson. “Introdução” em *O Leitor de Gramsci*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. pp. 13-39

mundo”¹⁴⁸ ou na crença de que “a única transformação possível é uma transformação cultural”¹⁴⁹. Por fim, na visão de que a educação não é só um promotor de mudanças políticas. É também o vetor de atuação ideológica do Estado, e por isso, o problema que se coloca na alvorada do século XX “é político, porque diz respeito ao medo de desenvolver e divulgar este método de educação integral”¹⁵⁰.

Rossellini não era nem de perto um comunista. Era um herdeiro da tradição liberal clássica que moldou a Itália no período da unificação. Por alguns anos, embarcou no projeto de governo de Benito Mussolini e seu ideal aventureiro e passional. Não filiou-se ao Partido Fascista, mas aproximou-se de alguns de seus membros. Foi amigo próximo de Vittorio Mussolini, crítico de cinema, produtor da estatal A.C.I. (Aliança Cinematográfica Italiana) e filho do *Duce*. Depois, como boa parte da juventude italiana do período, desiludiu-se com o regime com o acontecimento da crise financeira italiana da década de 1930.

No entanto, só juntou-se à *Resistenza* durante a ocupação nazista de Roma entre 10 de outubro de 1943 e junho do ano seguinte, quando os fascistas já haviam deposto Mussolini. Em 1943, o governo de Benito Mussolini, sem privilégios junto ao Conselho Fascista após as derrotas na Grécia e na África, é derrubado a mando do Rei. Como o pacto de aliança de Hitler era com o líder italiano, e como as tropas americanas haviam acabado de aterrissar em Nápoles, sua derrocada levou à invasão alemã na capital de Roma, com fins de libertá-lo e garantir seu ponto de apoio no Mediterrâneo. Forma-se, então, no Norte da Itália, a República Social Italiana, ou República de Salò. Contra a ressurreição do Fascismo e a dominação germânica, diversas camadas da sociedade, antes antagônicas, se uniram: “As atividades da Resistência em Roma eram parte de um movimento nacional mais vasto. Antes da queda de Mussolini, a esquerda organizava o proletário industrial e os estudantes, os católicos se voltavam às mulheres e aos camponeses, e os liberais dialogavam com o rei. Apesar das suas tensões (pois a

¹⁴⁸ ROSSELLINI, Roberto. “I mezzi audiovisivi e l’uomo della civiltà scientifica e industriale”: contribution à la Table ronde sur le cinéma italien, organisée par Goffredo Lombardo. Publicado sob o título “Un nuovo corso per il cinema italiano”, em *Cinema Nuovo* nº 152, julho-agosto 1961, pp. 304-313. Trad. para francês por Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001. p. 45. Tradução por mim do Francês: “De cette façon, nous aiderons la conscience populaire à s’y retrouver dans un monde nouveau.”

¹⁴⁹ ROSSELLINI, Roberto. *Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 1.

¹⁵⁰ ROSSELLINI, Roberto. *Un esprit libre: ne doit rien apprendre en esclave*. Paris: Fayard, 1977. p. 77; citado em “L’Enciclopedia storica di Rossellini” em *Bianco & Nero* nº 5, setembro-outubro de 2001, pp. 23-50 – trad. Paolo Balirano - Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 111

tentativa do fascismo em transcender a divisão ideológica ancestral da Itália acabou por não somente exacerbá-la), eles se uniram como oposição.”¹⁵¹

Roberto Rossellini nunca se envolveu nas táticas de guerrilha ou luta armada do movimento de *Resistenza*. Mas participava de reuniões clandestinas do grupo. É o que foi relatado por Mario Alicata, dirigente comunista e um dos organizadores da resistência romana, ao biógrafo Gianni Rondolino. “(Alicata) recorda que Rossellini tomou parte, sempre em companhia de Sergio Amidei – que, como se sabe, foi o roteirista de *Roma, Città Aperta*”, menciona Rondolino, “de algumas reuniões políticas: ‘uma série de reuniões – escreve – que estavam sendo desenvolvidas em Roma na primavera de 1944 onde se propunha redigir uma espécie de declaração de intelectuais progressistas, não tanto em relação à luta contra o fascismo, mas como um programa cultural da *Resistenza* a ser desenvolvido a partir do instante da liberação.”¹⁵² Foi lá que Rossellini manteve o primeiro contato com o pensamento *gramsciano*, discutido indiretamente na boca dos demais membros da resistência. À época, a expressão da moda era a “cultura nacional-popular”, aquilo que, segundo Gramsci, “a Itália não tinha, o que por sua vez era por quê a Itália havia sucumbido para o Fascismo.”¹⁵³

Gramsci foi o primeiro grande pensador de ideologia comunista após o fracasso das revoluções bolcheviques em praticamente todo o bloco ocidental. Sua filosofia da práxis e seus conceitos ontológicos são formulados em direto contato com esta experiência de derrota. Uma das principais inovações de seu pensamento, quando comparado, por exemplo, aos de Marx ou Lenin, foi a introdução do conceito de *sociedade civil* no âmbito das lutas de classe.

“Com a intensificação de socialização da política”, descreve Carlos Nelson Coutinho, “algo que ele (Gramsci) chama algumas vezes de ‘standardização’ dos comportamentos humanos gerada pela pressão do desenvolvimento capitalista, surge uma esfera social nova, dotada de leis e de funções relativamente autônomas e específicas.”¹⁵⁴ Esta nova esfera é a *sociedade civil*, que faz relações políticas e serve

¹⁵¹ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 139

¹⁵² RONDOLINO, Gianni. *Rossellini – La vita sociale della nuova Italia*. Turino: Union Tipografico-Editrice Torinese, 1989. p. 68. Traduzido por mim do Italiano: “ricorda che Rossellini prese parte, a volte in compagnia di Sergio Amidei – che sarebbe stato lo sceneggiatore di Roma città aperta – a qualche riunione politica: “una serie di riunioni – egli scrive – molto appassionate, che vengano sviluppandosi a Roma nella primavera del 1944 e che si proponevano di stendere una specie di dichiarazione degli intellettuali progressisti, non tanto in relazione alla lotta antifascista, ma proprio come programma culturale della Resistenza da svilupparsi al momento della liberazione.”

¹⁵³ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 139

¹⁵⁴ COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011. p. 14

de intermédio entre o Estado e povo. A revolução do proletário, para acontecer, precisaria de uma preparação prévia que agisse diretamente nesta sociedade civil. E para isso, seria necessário uma reordenação, uma organização da cultura que Gramsci define como “o sistema das instituições da sociedade civil cuja função dominante é a de concretizar o papel da cultura na reprodução ou na transformação da sociedade como um todo.”¹⁵⁵ Em síntese: agora que a luta não era diretamente contra o Estado para toma-lo à força, fazia-se necessário uma preparação ideológica da sociedade civil através de uma educação popular. Era necessária a criação de uma cultura nacional-popular para enfrentar a cultura oficial fascista, que mantinha a sociedade civil italiana sob as rédeas do regime.

A definição de cultura *nacional-popular* nasce e se desenvolve nos textos de Gramsci sempre da constatação de sua ausência da Itália dos últimos duzentos anos. Em *Literatura e Vida Nacional*, um apanhado dos cadernos que escreveu nos anos em que esteve preso durante a vigência do regime, Gramsci comenta que “a época atual não possui uma literatura aderente às suas necessidades mais profundas e elementares, visto que a literatura existente – salvo raras exceções – não se liga à vida popular nacional, mas a grupos restritos, que não passam de bagatelas da vida nacional.”¹⁵⁶ Sobre o assunto, a preocupação central de Gramsci era que a literatura oficial não tinha relação com o povo e seus sentimentos. Justamente por isso, não poderia ser revolucionária. O modelo era a poesia *d’annunziana*¹⁵⁷, que propagava sonhos, sentimentos romanescos e patrióticos típicos do decadentismo que conduziram a sociedade civil à adesão ao Fascismo.

No ensaio *o conceito de nacional-popular*, Gramsci problematiza a ausência da tradição nacional-popular, que deveria servir como educação de base da sociedade civil. Comenta que “os sentimentos populares não são vividos como próprios pelos escritores nem os escritores desempenharam uma função ‘educadora nacional’”. Em sua visão, a literatura italiana era baseada em quimeras ao invés de se propor a “elaborar os sentimentos após tê-los revivido e deles se apropriado”¹⁵⁸, e por isso, abdicava de sua função pedagógica e formadora.

¹⁵⁵ Ibid. Pg. 17

¹⁵⁶ GRAMSCI, Antônio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1997. p. 92

¹⁵⁷ Gabrielle d’Annunzio (1863-1938) foi um poeta e dramaturgo italiano, um dos principais autores decadentistas, com uma carreira literária e política ligadas ao fascismo.

¹⁵⁸ GRAMSCI, Antonio. “O conceito de ‘nacional popular’” em *O Leitor de Gramsci*. Org. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 348

Vale por fim salientar que Gramsci acreditava que a literatura e arte nacional-popular eram partes fundamentais da organização da cultura revolucionária por seu caráter preeminentemente educativo. No entanto, enfatiza que a arte tem uma forma única de educar. “A arte é educativa enquanto arte, mas não enquanto ‘arte educativa’, porque neste caso ela é nada e o nada não pode educar”, menciona parafraseando a sentença de Benedetto Croce. Toda arte tem seu próprio conteúdo pedagógico e, embora “todos desejamos uma arte que se assemelha à do *Risorgimento* e não, por exemplo, à do período dannunziano”, isto não torna a arte do período dannunziano ‘menos educativa’. O que há é “uma realidade moral de preferencia a outra”, do mesmo modo que “aquele que deseja que um espelho reflita não uma pessoa feia, mas uma bonita, não deseja um espelho diverso daquele que tem diante de si, mas sim uma pessoa diversa”.¹⁵⁹

Roberto Rossellini menciona o autor comunista em alguns dos ensaios e entrevistas dadas nos anos sessenta e setenta. Os comentários são *en passant*, sem concedê-lo um lugar de proeminência. Todavia, evocam-no sempre em momentos quando deseja justificar a missão do *Grande Projeto*. Por exemplo, no ensaio redigido ao festival de Cannes de 1977, diz que o formato como vinha conduzindo seus trabalhos televisivos deveria ser considerado “como a melhor maneira de promover a educação integral, isto é, nas palavras de Gramsci: ‘uma nova *welstanschauung*¹⁶⁰ proletária (leia-se, do povo) de uma nova concepção da vida’.”¹⁶¹ Um pouco mais adiante, neste mesmo texto, o menciona novamente como que para justificar por uma voz de poder as razões que o levavam a se colocar contra a especialização excessiva da pedagogia moderna: “Gramsci disse: Temos de criar uma nova cultura integral, unindo, de um lado, os personagens da Reforma Protestante e do Iluminismo Francês, e do outro, figuras da Antiguidade Clássica e da Renascença Italiana, uma cultura que, nas palavras de Carducci, sintetiza Robespierre e Kant, política e filosofia, uma dialética intrínseca não a um grupo social francês ou alemão, mas europeu e mundial!”¹⁶² Esta vontade de união, de congregar partes opostas, casa perfeitamente com o projeto de Rossellini.

¹⁵⁹ GRAMSCI, Antônio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1997. p. 10

¹⁶⁰ “Visão de mundo”. Rossellini utiliza a expressão no original alemão, evocando seu contexto filosófico na definição de William Von Humboldt.

¹⁶¹ ROSSELLINI, Roberto. “Cinema e Televisione” em *Filmcritica* nº 400, dezembro de 1989. Trad. francesa de Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 118. Traduzido por mim do Francês: “Cette invention devrait donc être considérée comme le meilleur moyen pour promouvoir l’éducation intégrale, c’est-à-dire, pour reprendre les mots de Gramsci ‘une nouvelle Weltanschauung prolétaire (lire: pour le peuple) d’une nouvelle conception de la vie’.”

¹⁶² Ibid. p. 118. Traduzido por mim do Francês: “Gramsci dit: “Il faut parvenir à la création d’une nouvelle culture intégrale, ayant d’une part les caractères de masse de la Réforme protestante et de l’illuminisme

Nos textos e entrevistas, raramente Gramsci é mencionado. Possivelmente pela carga ideológica automática que o nome dele portava, e da qual o diretor de cinema queria imediatamente se afastar. Todavia, em *Um espírito livre não pode aprender como escravo*, é muito evidente a evocação e filiação ao pensamento gramscista. A menção diz respeito menos ao autor propriamente dito e mais ao cenário de debates que seus conceitos alavancaram na Itália da primeira metade do século XX. Dedicou um capítulo à noção de educação popular, por exemplo, que introduziu constatando que “ao longo do último século, muito vem se falando sobre ‘educação popular’; ao que parece, apesar das boas intenções, nada vem dando fruto.” Este vago “muito vem se falando” empregado por Roberto Rossellini provavelmente diz respeito aos debates de seus companheiros da *Resistenza*. A razão básica para que a educação popular almejada pelo grupo não tenha dado certo é que, como todas as demais formas de educação, ela vinha sendo praticada para “domesticar as massas, para adaptá-las às estruturas culturais, econômicas e sociais existentes e integrá-las com elas”¹⁶³ ao invés de funcionar de uma maneira um pouco mais livre de uma agenda ideológica direta ou de uma funcionalidade prática.

O ataque é voltado contra diversas estruturas educacionais. É possível, inclusive, que tivesse em mente as experiências da *Telescuola* e do *Non è mai troppo tarde* quando escreve, por exemplo, que “a alfabetização tem como objetivo proporcionar aos adultos menos beneficiados de ensiná-los os instrumentos que permitem ler e escrever”, mas ignora por completo o “desenvolvimento das capacidades críticas e cívicas do indivíduo”¹⁶⁴. A perspectiva de Rossellini era que ensinar a ler ou escrever era pouco. Inclusive, diante de um mundo em transformação onde o primordial passava a ser cada vez mais a imagem, quiçá desnecessário. Ler e escrever daria aos homens ferramentas, mas estas ferramentas poderiam servir simplesmente para dar continuidade a um modelo de sociedade velho, caso não houvesse um trabalho de libertação em paralelo. O ensino se torna “uma forma de propaganda em favor dos grupos que detêm o poder”

français, et de l'autre les caractères de l'antiquité classique grecque et de la Renaissance italienne, une culture qui, pour reprendre les mots de Carducci, synthétise Maximilien Robespierre et Emmanuel Kant, la politique et la philosophie, en une unité dialectique intrinsèque à un groupe social non seulement français ou allemand, mais européen et mondial!”

¹⁶³ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 84. Traduzido por mim do espanhol: “A lo largo del siglo ultimo se ha hablado mucho de ‘educación popular’; a lo que parece, y pese sus buenas intenciones, no ha dado ningún fruto (...) tiende a domesticar a las massas, para adaptarlas a las estructuras culturales, económicas y sociales existentes e integrarlas en ellas.”

¹⁶⁴ Ibid. Traduzido por mim do espanhol: “La alfabetización tiene como objetivo el proporcionar a los adultos que no se han beneficiado de la enseñanza escolar los instrumentos que les permitirán leer y escribir (...) ignora por completo el desarrollo de las capacidades críticas e cívicas del individuo”

ou “atos demagógicos à serviço deste ou daquele grupo”¹⁶⁵, mesmo quando não evidenciam escancaradamente o seu poderio ideológico. Alfabetizar-se para ler que tipos de livro?

Era o que Rossellini queria evitar: informação e conhecimento desvirtuado em doutrinação. Já vira demais isso acontecer no regime fascista. “O que é importante é que cada um de nós seja o que é”, escreveu, “mas para ser a si mesmo, devemos ter muita informação.”¹⁶⁶ Os conhecimentos estão aí, mas não para nos moldarem ideologicamente. Estão aí para servirem “aos homens como os mapas servem aos navegadores”¹⁶⁷. Cada um fará o que quiser com o seu mapa, pois “todo homem é autodidata.”¹⁶⁸

A Gramsci ficam reservadas as palavras finais do livro. Contra todas as tentativas partidárias das experiências de educação popular, Rossellini reafirma que o importante para a pedagogia é despertar a capacidade cognitiva nos indivíduos. É não tornar a educação uma ferramenta elitista para servir um grupo ou outro. Isto seria fugir do princípio de integralidade que lhe é tão caro. Para isto, rememora as palavras norteadores publicadas no número de inauguração do hebdomadário *Ordine Nuovo*, órgão de cultura socialista criado por Gramsci: “Instruí-vos, porque necessitaremos de toda a vossa inteligência. Agite-os, porque precisaremos de todo o vosso entusiasmo. Organize-os, porque necessitaremos de toda a vossa força.”¹⁶⁹

Não é de todo um exagero imaginar que as prescrições gramscistas estiveram presentes na mente de Rossellini à época em que concebera o *Grande Projeto*. Estiveram, talvez, desde o período da *Resistenza*, quando vivia em contato com elas cotidianamente. O ano de 1943 foi importante para Rossellini e para o cinema italiano como uma entidade: ele revia a sua vida e começava a conceber *Roma, Cidade Aberta* junto de Sergio Amidei; e no cinema italiano, começavam a surgir as primeiras ideias do

¹⁶⁵ Ibid. Traduzido por mim do espanhol: “(...) se trata de una forma de propaganda en favor de los grupos que detentan el poder. (...) se reducen a actos demagógicos al servicio de la supremacia de tal o cual grupo”

¹⁶⁶ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 237. Traduzido por mim do Inglês: “What is importante is that each one of us is himself. But to be oneself we must get a lot of information.”

¹⁶⁷ RONDÌ, Gian Luigi. “Rossellini, Il Messia e il neorealismo” em *Il Tempo*, 8 de maio de 1976. em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 109; trad. por mim: “Parce que, comme le disait Comenius, l’enseignement doit servir aux hommes comme les cartes aux navigateurs.”

¹⁶⁸ ROSSELLINI, Roberto. “Testamento de un espíritu libre” em *Cambio 16* à Madrid, nº 288, Junho de 1977, pp. 13-17. Original em espanhol. Trad. francesa por Claudia Rosenblatt em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 128

¹⁶⁹ Ibid. Traduzido por mim do espanhol: “Instruíos, porque necesitaremos toda vuestra inteligencia. Agitaos, porque necesitaremos todo vuestro entusiasmo. Organizaos, porque necesitaremos toda vuestra fuerza.”

neorrealismo. Ambos, ainda sob o impacto das discussões de Gramsci. É possível que no final dos anos cinquenta, quando o diretor passava novamente pela forçosa situação de rever os dilemas de sua vida e o sentido de sua atividade, recordara as intermináveis discussões daquele ano.

As mentalidades de Rossellini e Gramsci não são análogas. O diretor romano fugia o máximo possível de toda e qualquer implicação ideológica na justificativa de seus atos, enquanto o cientista político de Ales fundava um partido por conta de uma ideologia na qual acreditava piamente. O primeiro defendia sempre a potência do indivíduo, e o segundo, a da coletividade. O primeiro procurava no âmago do indivíduo a revolução, e o segundo acreditava na revolução social. No entanto, os pontos de contato são muitos e elementares. Ambos tinham a utopia de uma revolução cultural e pedagógica. E ambos botavam a fé na capacidade do homem de, frente à todas as constrações históricas possíveis, realiza-la em plenitude e inventar um novo homem. “Refeito o homem, refrescado o espírito, surgida uma nova vida afetiva”, escrevera Gramsci, “dela surgirá – se surgir – uma nova poesia”¹⁷⁰.

3.4 Humanismo, palavra proibida

Na mesma época em que formulava o Grande Projeto, Roberto Rossellini advogava contra algumas correntes cinematográficas que segundo o autor estavam em consonância com o movimento geral da arte do século XX. É nestas críticas que podemos observar como o plano pedagógico é uma reação não só à pedagogia e à civilização, mas principalmente, e com uma particular agressividade, contra a arte produzida em sua época. Se os meios de comunicação eram responsáveis pela barbárie, a arte era responsável por não reagir ao processo em curso. Em toda e qualquer cultura e civilização, Rossellini pensava que a arte tinha o papel social de “dar significado ao período histórico que se vivia”¹⁷¹. Teria sido assim no passado, de Homero a Giotto, uma busca pelo “verdadeiro sentido das coisas.”¹⁷²

No século XX, diante da dimensão dos problemas, a arte ficou inerte e perdeu sua utilidade funcional. Sua atribuição havia desaparecido. De todas as artes. E o corolário desta omissão foi completamente nefasto. Na medida em que não desempenhou o seu

¹⁷⁰ GRAMSCI, Antônio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1997. p. 10

¹⁷¹ COLLET, Jean e PHILIPPE, Claude-Jean. “Roberto Rossellini: La Prise du Pouvoir par Louis XIV” em *Cahiers du Cinéma*, nº 183, outubro 1966, pp. 16-19. Em Português no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 491

¹⁷² Ibid.

papel, “ficamos sem horizontes, não compreendemos nada. Não sabemos para onde vamos. E daí a angústia.”¹⁷³ Naturalmente, Rossellini não fala de obras ou filmes específicos. Generaliza a arte do século XX como um todo para que suas desavenças ganham um sentido político mais forte. Mas ainda assim elas recaem principalmente sobre três correntes cinematográficas ativamente presentes e atuantes na Europa dos anos 1950 e 1960.

A primeira delas repete a batalha ideológica que pautou praticamente toda a sua carreira contra o domínio global do cinema norte-americano, tanto a níveis estéticos quanto aos modos de produção, difusão e exibição. O cinema norte-americano hollywoodiano era o símbolo do espetáculo. Seu sistema econômico de distribuição e exibição criava uma presença tão massiva na Europa que o cinema era “obrigado a imitar a América”¹⁷⁴. E assim, o cinema americano dos anos de ouro “condicionava o gosto do público”, impossibilitando qualquer capacidade de competição contra ele. Desde o começo de sua carreira, e agora com ainda mais ardor, Roberto Rossellini enfatizava a necessidade de “quebrar esta fascinação (do público) pelo cinema americano”¹⁷⁵ já que sua única missão seria a reprodução do domínio ideológico e a infantilização das massas, do mesmo modo como agia a indústria cultural e os meios de comunicação. Os objetos artísticos serviriam somente para “passar tempo, e por isso não tem nada a oferecer.”¹⁷⁶ E não era apenas isto. Sua falta de realidade levaria as pessoas a se identificarem com ele ao “invés de com sua própria realidade” e assim, acabariam “condicionadas por abstrações.”¹⁷⁷

Mas seus ataques ao cinema norte-americano já eram conhecidos desde a primeira década de sua carreira. Mais curioso do que eles são suas desavenças com outras duas correntes em via de consolidação nos festivais europeus e no circuito de salas de cinema de arte. Ambas foram representadas principalmente por personalidades destacadas, despontando internacionalmente no cenário alternativo e criando legiões de fãs e seguidores. Ambas as personalidades circulavam cotidianamente nos mesmos espaços onde circulava o diretor italiano, e exibiam seus longas-metragens uns seguidos

¹⁷³ Ibid. p. 494

¹⁷⁴ BAZIN, André e RIVETTE, Jacques. op. cit. 343

¹⁷⁵ DOMARCHI, Jean; DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun. “Entretien avec Roberto Rossellini” in *Cahiers du Cinema*, nº 133, julho de 1962, pp. 1-15. Trad. inglês por Annapaola Cancogni em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992; p. 137; trad. para português por mim: “Today, cinema has only one aim: to kill time, and so no wonder it has nothing to offer.”

¹⁷⁶ Ibid. Traduzido por mim do Inglês: “Today, cinema has only one aim: to kill time, and so no wonder it has nothing to offer.”

¹⁷⁷ Ibid. Traduzido por mim do Inglês: “people identify with that rather than with their own realities: so they end up conditioned by abstractions.”

dos outros. Ambas foram amigas próximas de Roberto Rossellini. Em uma entrevista de 1963 concedida a Eric Rohmer e Fereydoun Hoveyda, o diretor diz que “Hoje em dia, a arte alterna entre a queixa e a crueldade. Não há posição intermediária: ou se queixam ou fazem um exercício de crueldade completamente gratuito”¹⁷⁸ Uma das correntes se queixava. A outra era cruel. Mas quem era quem?

Entre 1960 e 1962, Michelangelo Antonioni realizava a sua célebre trilogia da incomunicabilidade composta por *A Aventura* (L'Avventura. Dir.: Michelangelo Antonioni. Itália, 1960), *A Noite* (A Noite. Dir.: Michelangelo Antonioni. Itália, 1961) e *O Eclipse* (L'Eclisse. Dir.: Michelangelo Antonioni. Itália, 1962). É considerada um divisor de águas na história do cinema italiano, sua ruptura definitiva com o neorealismo e o apontamento de algo completamente novo. Durante o lançamento de *A Aventura* no festival de Cannes de 1960, “a plateia vaiou tão alto que uma confusão quase se instaurou”, mas não obstante, muitos sentiam estar “testemunhando um ponto de virada na história do cinema”¹⁷⁹. No dia seguinte, trinta e sete artistas escreveram uma carta aberta elogiando o longa-metragem, que terminou por vencer o prêmio do júri e estabeleceu Antonioni como um dos nomes mais proeminentes do cenário europeu. O primeiro nome assinado nesta carta aberta era o de Roberto Rossellini.

Rossellini e Antonioni gozavam de uma amizade próxima. Com seis anos de diferença entre eles, o primeiro ajudou ao segundo a se estabelecer como cineasta, do mesmo modo como ajudou Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini e outros desta geração. Gostava de estar às voltas com realizadores mais jovens. Convidou Antonioni pra colaborar com o roteiro de *Um piloto retorna*, seu terceiro longa-metragem de ficção e primeiro trabalho. No entanto, ao longo dos anos 1960, não obstante o seu carinho para com o proeminente diretor, as divergências artísticas e estéticas entre os dois tornaram-se insustentáveis.

Com Luchino Visconti, tinha problemas supra-artísticos. Um ator seu sequer cogitar trabalhar com ele era motivo de briga. Com Antonioni, já não haviam querelas pessoais. No entanto, as artísticas eram tão gritantes que, mesmo tendo assinado a carta aberta em defesa de *A Aventura*, nos anos seguintes pegaria o cineasta como Judas para utilizar como exemplo daquilo que não deveria ser feito no cinema. A certa

¹⁷⁸ HOYEDA, Fereydoun e ROHMER, Eric. “Nouvel Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema* nº 146, julho 1963, pp. 2-13. Disponível no catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 506

¹⁷⁹ LUZZI, Joseph. “The end of the affair: Rossellini and Antonioni after Neorealism” em *Raritan: A quarterly review*. Volume 33, número 1. Verão de 2013. Traduzido por mim do Inglês: “At the Cannes première in 1960, the audience jeered so loudly that a near riot ensued. Despite the bile, many realized that they were witnessing a turning point in the history of film.”

altura, a ofensa mais grave que poderia lançar contra o filme de algum amigo próximo era que ele sofria da “síndrome de Antonioni” ou que era um filme “antonionesco”. Uma vez o fez a Jean-Luc Godard após assistir *Viver a Vida* (*Vivre sa vie*. Dir.: Jean-Luc Godard. França, 1962). O roteirista Jean Gruault conta que, do banco de carona do carro, exclamou: “Jean-Luc, você está beirando o antonionismo!”¹⁸⁰, e o insulto foi tão surpreendente e violento que o diretor francês perdeu o controle do carro e quase os fez bater. Godard, que acreditava haver se inspirado no estilo de *Francisco, o Arauto de Deus*, depois comentou publicamente o evento dizendo que Roberto o alertou que “estava próximo de cometer o pecado de Antonioni”, e prosseguiu dizendo que “quando alguém olha uma parede por dez horas, começa a se indagar sobre a parede, apesar de ser só uma parede”, dando a entender que Antonioni “criava problemas inúteis para si mesmo”¹⁸¹.

A síndrome de Antonioni era caracterizada pela temática da incomunicabilidade, da angústia e da alienação, tríade que foi durante a década de 1960 criticada duramente nas palavras de Rossellini. Era o epítome de tudo que há de errado na vida moderna: introspecção, infantilidade e narcisismo. “O ponto máximo do posicionamento moral que os artistas hoje em dia conseguem atingir”, dizia ele, “é falar de incomunicabilidade, de alienação.”¹⁸² Mas o *antonionismo* não oferece respostas. Ele identifica problemas e fica a se queixar continuamente sobre eles, engolindo-os e regurgitando-os somente para engolí-los outra vez. A atitude moral e a utilidade que Rossellini pregava à arte não existem nesta tendência cinematográfica. “Se você percebe que algo está errado, deve estar preparado para corrigi-lo”¹⁸³, dizia ele. “A partir do momento em que descobriremos que, se cairmos à água, podemos afogar-nos e que continuamos a empurrar todos os dias pessoas para a água, só pelo prazer de ver se lhes acontece essa coisa terrível e

¹⁸⁰ GRUALT, Jean. *Ce que dit l'autre*. Paris: Julliard, 1992. O episódio é citado em inglês em GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 685; trad. por mim do inglês: “Suddenly he barked, in a voice prophetically low-pitched, like Cassandra announcing the fall of Troy or Isaiah threatening an impious people with the greatest evils: ‘Jean-Luc, tu es au bord de l’antonionisme!’ [‘Jean-Luc, you’re bordering on Antonioni-ism!’] The insult was such that poor Godard lost control of the car for a second and nearly made us join the scenery.”

¹⁸¹ GODARD, Jean-Luc. *Cahiers du Cinema* nº 138, dezembro de 1962. O trecho é citado em GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 685; trad. por mim do inglês: “Rossellini told me that I was dangerously close to committing Antonioni’s sin (...) When one regards a wall for ten hours straight, one ends up posing questions about the wall, although it’s a wall. One creates useless problems for oneself”

¹⁸² HOYEDA, Fereydoun e ROHMER, Eric. “Nouvel Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema* nº 146, julho 1963, pp. 2-13. Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 508

¹⁸³ APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. p. 218-234. Tradução para o inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 156. Tradução por mim do Inglês: “If you become aware that something’s wrong, you have to be prepared to break away from it and put it right”.

abominável que é afogar-se”, constata, “estamos a cometer, na minha opinião, uma coisa completamente ignóbil. Mas se, depois de aperceber-me que as pessoas que caem à água podem afogar-se, começo a aprender a nadar para poder atirar-me à água e salvá-las, já é outra, então, a minha posição.”¹⁸⁴ Segundo o diretor italiano, o cinema havia incorporado a atitude queixosa dos filmes de Antonioni. Este por sua vez era o ponto crítico de toda uma travessia das artes que nos “últimos cem anos não passaram de reclamações.”¹⁸⁵

A queixa é inútil, e toda uma corrente artística a valorizava como significado último. O artista é avaliado como melhor ou pior de acordo com “o quanto ele reclama”¹⁸⁶. O máximo que poderíamos fazer é ir observar o trabalho de um artista e exclamar, “olha que interessante, este homem está se sentindo acabado e alienado”¹⁸⁷. A arte torna-se um “meio de evasão”¹⁸⁸. Perde todo o seu caráter de utilidade que Rossellini parece querer dar a ela.

Naquela altura, o diretor acreditava que a arte deveria ser “útil como a ciência é útil”¹⁸⁹, com isso querendo dizer que ela deve ter uma “utilidade do ponto de vista humano”¹⁹⁰. Os artistas são interpretes da realidade que devem ser capazes de “esclarecer as coisas” e dizer, “hoje, neste momento, são estes os nossos horizontes”¹⁹¹. Devem ser capazes de propor soluções para os problemas identificados. Rossellini

¹⁸⁴ HOYEDA, Fereydoun e ROHMER, Eric. “Nouvel Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema* nº 146, julho 1963, pp. 2-13. Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 506

¹⁸⁵ APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. para o inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 156. Traduzido por mim do Inglês: “We have to have the courage to admit that in the past hundred years all art has been reduced to complaints.”

¹⁸⁶ Ibid. p. 156. Tradução por mim do Inglês: “An artist is lesse or greater depending on how much he complaints.”

¹⁸⁷ Ibid. p. 157. Tradução por mim do Inglês: “It’s useless to go and see an artist’s work so that you can say, “Look, how interesting, this man feels so rootless and alienated...”

¹⁸⁸ DOMARCHI, Jean; DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun. “Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema*, nº 133, julho de 1962, pp. 1-15. Trad. para o inglês por Annapaola Cancogni em APRÀ, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 124. Traduzido por mim do inglês: “As for art, it is increasingly turning into a means of evasion.”

¹⁸⁹ ROSSELLINI, Roberto. “I mezzi audiovisivi e l’uomo della civiltà scientifica e industriale”: contribution à la Table ronde sur le cinema italien, organisée par Goffredo Lombardo. Publicado sob o título “Un nuovo corso per il cinema italiano”, em *Cinema Nuovo* nº 152, julho-agosto 1961, pp. 304-313. Trad. para francês por Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 43. Traduzida por mim do Francês “utile comme la science est utile”.

¹⁹⁰ HOYEDA, Fereydoun e ROHMER, Eric. “Nouvel Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema* nº 146, julho 1963, pp. 2-13. Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador” p. 507

¹⁹¹ APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 157: trad. para português por mim: “today, at this point in time, these are our horizons”.

supunha que este era um problema moral, e não um problema estético. Dizia respeito à função social da arte. “Como disse Rousseau em uma carta a d’Alembert”, escrevia, “se julgarmos em termos puramente estéticos, sem levarmos em conta outros elementos, não estaremos fazendo um julgamento, mas somente um pedaço do julgamento.”¹⁹² A exigência de utilidade da arte é evocada na forma de um pedido para que o compromisso dos artistas, críticos, mediadores e todos os outros que ocupam algum lugar no processo artístico não seja tão somente com a beleza ou com a verdade, mas principalmente com sua utilidade moral (e então, com a beleza e a verdade).

Reclamar poderia ser uma atitude moral se ela se caracterizasse como crítica. Mas o diretor acreditava que a tendência do cinema era cada vez mais procurar um referencial estético para expressar a angústia e tornar-se a “expressão de uma certa doença, um estado de tristeza e incompreensão, mas nada mais do que isso”. Além do mais, não acreditava que os grandes dramas humanos de seu tempo eram “problemas da impossibilidade de comunicação ou algo tão sutil assim”. Acreditava que este tipo de coisa servia à psiquiatria e não ao homem. Eram “casos extremos observados por diletantes”¹⁹³. Alienação, por sua vez, é “sentir-se estranho na realidade”, é uma “situação absurda” e não um fato cotidiano. Reclamar não resolve, só “aumenta o desespero e torna o homem incapaz de agir. A ação é o que realmente importa”¹⁹⁴.

A atitude queixosa conduzia não à desdramatização muitas vezes atribuída ao cinema de Antonioni. Conduzia justamente ao sentimentalismo. Ainda que o sentimento exacerbado fosse a angústia. A arte tornava-se subjetiva e emocional. A angústia, o vazio e o desejo de morte eram seus objetos, e condenavam o público a ruminá-los. Além de atacar a atitude queixosa, criticava também o romantismo quando deveríamos

¹⁹² ROSSELLINI, Roberto. “Testamento de un espíritu libre” em *Cambio 16* à Madrid, #288, Junho de 1977, pp. 13-17. Original em espanhol. Trad. francesa por Claudia Rosenblatt em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 126; trad. para o português por mim: “Comme disait Rousseau dans une lettre à d’Alembert, si l’on juge en des termes purement esthétiques, sans tenir compte des autres éléments, il ne s’agit pas d’un jugement, mais d’une partie de jugement.”

¹⁹³ APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. para o inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org.) *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 165. Traduzido por mim do Inglês: “It is the expression of a certain malaise, of a state of unhappiness and incomprehension but no more. I don’t think that real human problems are just problems of the impossibility of communicating or anything so subtle – such things belong to psychiatry rather than to man, to be frank they are extreme cases viewed by dilettantes.”

¹⁹⁴ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org.) *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 209. traduzido por mim do Inglês: “What is alienation, if not being a stranger to reality? It’s an absurd situation. (...)Moaning about it will put nothing right – one only despairs and becomes unable to act. And action is what counts.”

“mantermo-nos na órbita do que é racional”¹⁹⁵. A “dramatização e a busca pelo efeito” afastam os homens da verdade, o colocam na condição de “falsificar a realidade”¹⁹⁶. O trabalho milimétrico de enquadramento, a submissão das paisagens ao drama pessoal dos personagens, a manipulação dos gestos dos atores, e todos os outros rigorosos artifícios dos quais Antonioni se servia na composição de seu estilo eram para Rossellini uma grande farsa, uma manipulação grosseira da realidade para fazer surgir efeitos dramáticos.

A vida é um drama, pensava. O artista não precisa manipulá-la para atingir a emoção. “Os instintos, as emoções foram sempre pontos de partida”, critica, enquanto “deveriam ser pontos de chegada”. Toda uma tradição cultural havia sido criada em cima deste erro. As carroças estavam à frente dos burros. Tudo fora fundado no “processo emotivo e na valorização do inconsciente e das interpretações fantásticas”¹⁹⁷, e não na “compreensão inteligente de um objeto, do interior”¹⁹⁸. Tomar o sentimento como ponto de partida era incorrer no erro. O importante era se compreender a realidade. E então, chegar ou não a um possível sentimento.

Durante os anos 1960, Rossellini dizia procurar uma certa objetividade. Queria que seus filmes fossem factuais, e não leituras ou interpretações da história. Queria que sua abordagem fosse “objetiva, inocente e desprovida de mistificações subjetivas”¹⁹⁹. Dizia não inventar cenas. Apenas selecionava e interpretava as fontes históricas. Gabava-se que *Viva a Itália!*, o protótipo do gênero, fora realizado utilizando-se do diário de Bandi, amigo próximo de Garibaldi, para reconstituir a descrição dos acontecimentos no momento que o revolucionário se reúne com os líderes do reino de Palermo para negociar os termos de entrega do território. Para reconstituir o encontro a portas fechadas entre Garibaldi e Mazzini, que não estava descrito no diário de Bandi, recorreu

¹⁹⁵ Ibid. p. 212. Traduzido por mim do Inglês: “We must stay within the orbit of what’s rational”.

¹⁹⁶ Ibid. p. 191. Traduzido por mim do Inglês: “. Dramatization and the search for effect take you further from the truth. (...) To make a film well it’s necessary to eliminate all falsification and try to free ourselves from the temptation to falsify reality.”

¹⁹⁷ RONDI, Gian Luigi. “Rossellini, Il Messia e il neorealismo” em *Il Tempo*, 8 de maio de 1976. trad. para francês por Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 104. Traduzido para português por mim: Parce que l’instinct, les émotions ont toujours été son point de départ. Alors qu’ils devaient être son point d’arrivée. Toute notre tradition culturelle s’est fondée sur les processus émotifs et sur la valorisation de l’inconscient et des interprétation fantasques.”

¹⁹⁸ SCHULZ, Bárbara. “Entretien avec Barbara Schulz” em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 72. Traduzido por mim do Francês: “L’invention doit être la compréhension intelligent d’un objet, de l’intérieur”.

¹⁹⁹ RONDI, Gian Luigi. “Rossellini, Il Messia e il neorealismo” em *Il Tempo*, 8 de maio de 1976. trad. para francês por Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 102. Traduzido para português por mim: “objectif, innocent et dépouillé de mystifications subjectives”.

às cartas do próprio Mazzini que evocam o momento²⁰⁰. “Fazer filmes para difundir o conhecimento significa fazer pesquisa”, escrevera no oitavo de seus dez mandamentos escritos aos seus alunos do *Centro Sperimentale de Cinema*, “ideias e temas não são inventados sob a luz da lua, mas na biblioteca”²⁰¹.

O senso de objetividade de Roberto Rossellini era o ímpeto de se resguardar do subjetivismo da corrente cinematográfica mencionada anteriormente. Acusava inclusive suas obras anteriores (p.e.: *Viagem à Itália*) de incorrerem no mesmo erro, querendo assim apontar para algo completamente novo em sua carreira. Por outro lado, também acusava uma outra tradição cinematográfica em formação. Repudiava o cinema vérité simbolizado na figura de Jean Rouch, que também era seu amigo próximo. E paradoxalmente o julgava justamente por sua pretensão à objetividade.

A polêmica floresceu em duas ocasiões públicas em que os dois amigos estiveram em contato mais próximo e o protótipo de documentário de Rouch veio à tona: numa exibição onde fora exposta a câmera portátil que Rouch viria a utilizar na produção de seus filmes, e no lançamento do curta-metragem *La Punition*. Uma entrevista concedida à *Cahiers du Cinema*, conduzida por Fereydoun Hoveyda e Eric Rohmer, discutia estes pontos.

A crueldade mencionada anteriormente por Roberto dizia respeito à atitude de Rouch e do cinema vérité para com seus objetos documentais. Se resume a uma dupla crítica. A primeira delas diz respeito à prescrição do movimento em não intervir nos acontecimentos diante das lentes, o que seria “uma bandeira advogada pelos próprios cineastas”²⁰². Rossellini acreditava que isto era um gesto de indiferença que nada tinha a ver com a arte. Era o que tornava *La Punition* uma “coisa aborrecida, preguiçosa, abominável”²⁰³. Não intervir significava não se importar, não participar. E isto seria “a destruição de tudo”²⁰⁴, a ausência absoluta de uma posição moral do realizador diante do fato. Uma obra de arte precisaria formar a sua própria concepção, construir um ponto de vista para ser um verdadeiro ato de criatividade. “A partir do momento em que nos afastamos de toda e qualquer opinião, de toda e qualquer participação”, pensava ele,

²⁰⁰ APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. em inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 161.

²⁰¹ Ver Apêndice 2

²⁰² HOYEDA, Fereydoun e ROHMER, Eric. “Nouvel Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema* nº 146, julho 1963, pp. 2-13. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador” p. 500.

²⁰³ Ibid. p. 502

²⁰⁴ Ibid. p. 504.

“deixa de ser um posicionamento moral e passa, inclusivamente, a ser uma atitude bastante cínica”²⁰⁵.

O cinismo da atitude voyeurística é tão preocupante quanto a crueldade inútil, um problema da modernidade reproduzido nas concepções dos realizadores do cinema vérité. “A crueldade consiste em violar a personalidade de alguém”, dizia ele nesta mesma entrevista, “em empurrar alguém contra a parede de forma a extrair dessa pessoa uma confissão total e completamente gratuita”²⁰⁶. Trata-se de perseguir o objeto em silêncio opaco esperando dele uma confissão, um exercício de voyeurismo sem propósito. Rossellini o julga infantil. “Atingimos o nível do macaco antropomórfico”, concluía, “não tarda nada, chegaremos à rã e à enguia”²⁰⁷. O cinema vérité não teria uma postura moral. A postura moral do realizador diante do objeto deveria ser uma “de tolerância, de compreensão”. De ternura, o “verdadeiro posicionamento moral”²⁰⁸. “Se, perante um fenómeno humano, tivermos um olhar de ternura”, concebia, “é absolutamente impossível não descobrir nele qualquer coisa de vital”²⁰⁹

A segunda das críticas de Roberto ao movimento encabeçado por Rouch diz respeito, por tabela do primeiro, à sacralização da técnica. No episódio em que foi apresentado à câmara dos irmãos Mayles, revoltou-se pela forma como os adeptos do *cinema vérité* a idolatravam. “Uma câmara é uma câmara”, vociferou achando a situação toda muito ridícula, “é um objeto, uma coisa que não me excita”²¹⁰. Embutida nas críticas de Rossellini ao movimento está o ataque a um pensamento tecnicista que supostamente acreditava na potencia da máquina para resolver problemas artísticos. Dar este valor à máquina, à automatização, era retirar valor de tudo o que é humano. Esta era uma das razões pela qual a arte não conseguiu realizar sua missão no século XX. “Toda luta que se fez no cinema foi mal feita”, escrevera a Bazin e Rivette em 1958, “não produziu qualquer resultado porque foi efetuada ao nível da técnica.”²¹¹ O segundo de seus dez mandamentos escritos para o *Centro Sperimentale de Cinema* era que “a câmara não é um bicho de sete cabeças”²¹², que não devemos mistificá-la.

Os ataques desferidos contra as duas tendências cinematográficas adquirem um significado mais profundo se olharmos para eles em conjunto. Não se trata aqui de

²⁰⁵ Ibid. p. 505

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid. p. 503

²¹¹ BAZIN, André e RIVETTE, Jacques. em *France-Observateur*, nº 413, 10 de abril de 1958, pp. 13-14. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 340

²¹² Ver Apêndice 2.

avaliar se Roberto Rossellini está sendo justo para com os filmes de Jean Rouch e Michelangelo Antonioni, ou outros particulares. Provavelmente não está. A tática de escolher um prisma bem fechado para observá-los e deduzir deste prisma consequências para a arte como um todo dá às críticas de Rossellini um caráter proeminentemente político. É alarmista principalmente na medida em que denuncia o que poderia vir a acontecer caso as estratégias destes artistas fossem tomadas como regras e os dois realizadores como panteões. As críticas lançadas contra Antonioni dizem respeito à visão da arte como um processo subjetivo. As direcionadas a Rouch alvejam o seu excesso de objetividade. A cultura não deveria ser intimista ao ponto de tornar-se queixosa e tampouco árida ao ponto de atingir a crueldade. Como conciliar estas duas posições?

O que reúne todas as críticas que Rossellini tece à arte do século XX é o sentimento de que elas conduziam o homem à desumanidade. O subjetivismo impede o homem de agir, o torna escravo de seus próprios sentimentos. A objetividade cega o fere, retira dele a ternura, o torna irracional. O tecnicismo o coloca refém da tecnologia e não o mestre dela, o desintegra em um mundo que ele mesmo inventou. Todas estas coisas criam isolamento, alienação, ignorância, infantilidade, violência. O Grande Projeto pedagógico de Roberto Rossellini é uma reação a estas mazelas da sociedade moderna caracterizado por um retorno ao homem. “A sociedade e a arte moderna destruíram por completo o homem”, dizia ele, “o homem já não existe”²¹³. O sentido e a função social de seu plano educativo era “reestabelecer que o homem é essencial”²¹⁴, era voltar a ter o homem como centro do universo e da história. E assim lhe retirar da inércia e da alienação e recoloca-lo como um membro atuante na construção da própria civilização. “Não somos vítimas, somos mestres”²¹⁵, costumava dizer.

O antonionismo era subjetivista. Faltava-lhe racionalidade e objetividade. Já o cinema *vérité* tinha objetividade. Mas lhe faltava humanidade. Eram duas faces da mesma moeda. Ambos excluía o homem. O importante era observar e interpretar fenômenos e ações humanas. O diretor acreditava que “pelo simples fato de ser

²¹³ BAZIN, André. “Cinema et Télévision. Un entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini” em *France-Observateur*, 4 de julho de 1958, pp. 16-18. Trad. para português por Paolo Balirano em Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador” pp. 485-486

²¹⁴ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 243. Traduzido por mim do Inglês: “What I’m trying to reestablish is that man is essential.”

²¹⁵ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panorámica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 209. traduzido por mim do Inglês: “We are not victims, but masters”.

humano”, uma coisa já é “em si mesmo, uma coisa vital”²¹⁶. O tom de seus discursos são absolutamente humanistas. Anacrônicos, diriam seus detratores. Mas como não o ser, se o problema era toda a cultura moderna da civilização ocidental? “Detesto a arte, desprezo todas essas coisas. Para mim a única coisa é esforçar-me por ser um homem.”, responde a António-Pedro Vasconcelos em uma entrevista coletiva realizada em Portugal em 1973²¹⁷. Por muito tempo, insistiu que preferia ser definido, não como um artista, mas como um homem.²¹⁸

Era preciso também ter fé no homem. Confiar em sua capacidade de entender e reinventar as coisas. “Acima de tudo, tenho confiança no homem”, dizia ele, “O homem é tudo, e o que me interessa é vê-lo operar, sob quaisquer circunstâncias”²¹⁹. Ter fé no homem significa acreditar em seu potencial construtivo e na sua capacidade de realizar gestos do bem. Ainda que eventualmente isto signifique vê-lo realizar atos sórdidos. “Tenho uma enorme fé na humanidade, e quero tentar entender por que certas coisas são feitas ao invés de outras”, dizia ele para os críticos da *Cahiers du Cinema* em 1962, “não há nenhum homem que acorde de manhã e diga a si mesmo: ‘terei um grande dia de criminalidade hoje!’ Não, ele acorda e tenta ser uma pessoa do bem, ainda que mais tarde os seus atos provem-se criminosos”²²⁰.

Ao fim das contas, restaurar o homem e seu lugar no universo era a sua grande missão quixotesca. A educação como forma de atuação era uma reação à perversidade da arte e dos meios de comunicação. A atribuição de um papel nocivo a elas é talvez injusta. Diz respeito à sua função social. Como podemos ver, continuava a atuar no âmbito da arte e dos meios de comunicação, não obstante fosse sempre enfático ao dizer querer escapar delas. Mas o Grande Projeto devia reinventar os sentidos possíveis

²¹⁶ HOYEDA, Fereydoun e ROHMER, Eric. “Nouvel Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema* nº 146, julho 1963, pp. 2-13. Disponível no catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 508.

²¹⁷ COSTA, João Bénard da “Ossos do ofício” em *Cinéfilo* nº 9, 29 de novembro – 5 de dezembro de 1973, pp. 34-40. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”

²¹⁸ SILVA, Helena Vaz da. “As viagens de Rossellini” em *Expresso*, Revista 24 de novembro de 1973. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”.

²¹⁹ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panorâmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 191. traduzido por mim do Inglês: “Above all I have confidence in man. Man is everything. What interests me most is to see him operating, in any circumstances.”

²²⁰ DOMARCHI, Jean; DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun. “Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema*, nº 133, julho de 1962, pp. 1-15. Trad. para o inglês por Annapaola Cancogni em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. pp. 132-133. Traduzido por mim do inglês: “I have enormous Faith in humanity, and I want to try and see why certain things are done rather than others, why there is madness, criminality, though I am absolutely sure – since I have Faith in humanity – that there is no man anywhere who gets up in the morning telling himself: “I am going to have a great day of crime!” No, he gets up in the morning and tries to be a good man, though his actions may later turn out to be criminal.”

tanto para a arte como para os meios de comunicação, e coloca-os à serviço dos homens. Mais do que se caracterizar como um método de ensino rigoroso, era um esforço para desviar os sentidos de uma arte que conduzia o mundo para um abismo. “Nada é mais humano do que conhecer as coisas, e já não conhecemos nada”²²¹, comentava. O que era importante naquele momento era “mostrar ao homem que ele pode ser completamente humano, e que responsabilidades também podem lhe trazer uma felicidade excepcional”²²². Educa-los significava mostrar-lhes que são homens e podem fazer parte da civilização. Socializá-los para que possam agir. Pois “se o homem for feito completo, poderá participar naquilo que criou, e dar às coisas um verdadeiro sentido”²²³. O assunto do Grande Projeto era o homem e suas ações. Ou melhor, a história e o progresso de seus gestos e ideias. Por exemplo, a história da fome que Sergio Amidei insistia que Rossellini devia filmar se transformou na história dos métodos que o homem utilizou para vencer a fome.

O humanismo de Rossellini, no entanto, não dava espaço a grandes personalidades heroicas ou modelos. “O que é comovente é a fraqueza do homem, não a sua força”, pensava. Era ele estar sempre no limiar do abismo, prestes a perder-se. E então repentinamente salvar-se. Por isso não obstante o quão importante a figura retratada era para a história, seus protagonistas sempre eram apresentados como pessoas comuns. “Cada homem é um herói, a luta quotidiana é uma luta heroica”, dizia ele, “todo homem é capaz espontaneamente do heroísmo”²²⁴ e “não precisa de modelos”²²⁵. Simplesmente descobrir como eles são seria “a coisa mais comovente do mundo” e deste assunto, “podemos fazer fermentar a emoção porque se trata de uma façanha humana”²²⁶.

²²¹ APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. em inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 160. Traduzido por mim do português: “Nothing is more human than to know things, and we no longer know anything”.

²²² MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 188. traduzido por mim do Inglês: “What’s importante is to show man that he can be completely human, and that responsibilities too can give him exceptional happiness.”

²²³ *Ibid.* p. 208. Traduzido do inglês por mim: “If man is made more complete, he will be able to participate in what he has created, and give it a real meaning”.

²²⁴ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. pp. 62-63. Traduzido por mim do espanhol: “Todo ser humano, con tal de que no se la haya pervertido o reformado, es capaz espontaneamente de heroísmo y tiende a ser ejemplar: no necessita por ello de modelos.”

²²⁵ COLLET, Jean. PHILLIPE, Claude-Jean. “Roberto Rossellini: La prise du pouvoir par Louis XIV” em *Cahiers du Cinéma*, nº 183, outubro de 1966. pp. 16-19. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 492

²²⁶ *Ibid.*

Os atos bárbaros de titãs heroicos não era o tema do Grande Projeto. Eram os atos cotidianos de homens comuns que só depois de feitos se tornavam o que se tornaram para a história. O tema humanista era principalmente “o confronto de um homem com a sua época”²²⁷. Um confronto moral e intelectual. A diferença entre um homem e suas ideias e valores contra a estrutura rígida de pensamento na cultura de seu contexto, que tende a repetir-se caso uma mudança não se interponha. O homem transforma a cultura. Transformando o seu pensamento, transforma o pensamento de seu tempo. O Grande Projeto pretendia traçar um histórico destas mudanças. “O que é importante é perceber a passagem das ideias”²²⁸, sintetizava Rossellini.

3.5 Visão direta

Jan Amos Komensky (Comenius) nascera em 1592 na cidade de Uhéřsky Brod, na região da Europa Central que pertencia ao reino da Boêmia. Foi criado por uma família de seguidores do protestantismo da Igreja Morava, baseada nas ideias do reformista Jan Huss. Estudou teologia na Academia de Herborn, e depois matemática e astronomia na Universidade de Heidelberg, ambas na Alemanha. Aos 24 anos, voltou-se à sua vocação religiosa e foi ordenado sacerdote em Fulnek, capital da Morávia, onde começou a pôr em prática suas teorias pedagógicas. Migrou por diversos países durante a sua vida: Polônia, Inglaterra, Suécia e Holanda, etc. Em 1627, publicou *Didática Magna*, sua *opus* máxima, considerada a obra fundadora da didática moderna.

A obra defendia a “universalidade da educação contra as restrições devidas a tradições e a interesses de grupos e de classes, e a sua centralidade na vida do homem e da sociedade”²²⁹. Era uma preocupação que, como vimos, Roberto Rossellini também tinha 430 anos depois em um contexto totalmente diferente. O curioso é que ambos os palcos históricos resguardavam algumas semelhanças. O diretor italiano provavelmente se deu conta delas enquanto procurava algo ou alguém em quem se inspirar para seu

²²⁷ ROSSELLINI, Roberto. “I believe in this” em *The New Republic*, 2 de julho de 1977. Traduzido para o francês por Cécile Wajsbrot em *Trafic* nº 11, Verão de 1994 e publicado em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. pp. 112-113 Traduzido por mim do Francês: “La confrontation d’un homme avec son époque me donne un matériau suffisant pour construire une action et susciter une curiosité.”

²²⁸ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 243. Traduzido por mim do Inglês: “What is importante is to look at the passage of ideas”.

²²⁹ CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999. p. 281.

projeto. No caso de Comenius, viveu no antigo reino da Boêmia durante um período de “guerras e perseguições, de extermínios e de depressão inclusive demográfica e econômica, especialmente no centro da Europa, coincidindo com a Guerra dos Trinta Anos, num tempo histórico tão carregado de tensões e destruições”²³⁰. Rossellini por sua vez presenciou a Primeira Guerra e a ascensão do Fascismo na infância e adolescência, embora fora pouco afetado por elas; e depois, a Segunda Guerra Mundial, a abertura dos mercados italianos ao capital norte-americano e a Guerra Fria. Ambos acreditavam que o mundo caminhava para um abismo. Ambos propunham empenhar-se “numa renovação universal da cultura e da sociedade colocando no centro o papel criativo da educação”²³¹.

Ao contrário de Antônio Gramsci, que mencionava em raríssimas ocasiões, Rossellini citava exaustivamente o pedagogo morávio do século XVI Jan Amos Comenius. Possivelmente porque, ao contrário do anterior, este já não significava nada ideologicamente para o mundo contemporâneo. Falava da sua teoria da pansofia em larga escala, e o colocava como um dos principais pilares de influência do *Grande Projeto*. Ao pedagogo cristão, Rossellini dedicou um dos capítulos de seu livro. Gramsci era o propulsor das discussões sobre educação e organização da cultura ao seu redor e na esquerda italiana como um todo durante ao menos a primeira metade do século XX. Comenius era a panaceia. Era a sua resposta.

Em insurgência contra toda forma de saber compartimentado, Rossellini recorreu ao conceito de *pansofia* elaborado por Comenius. A pansofia é o conhecimento integral, a “totalidade do saber”. O saber precisa atingir todas as partes para se constituir como saber, caso o contrário, “cada coisa retornará ao antigo caos”. O conceito de Comenius era o remédio ideal para a pretensão que Rossellini tinha de reescrever “o alfabeto inteiro do conhecimento que foi esgarçado durante cento e cinquenta anos de esfacelamento”²³². Ainda, segundo Rossellini, era preciso afastar do ensino “todas as coisas que fatigam o espírito sem o menor proveito, como boa parte das regras gramaticais com as quais se mortifica a mente das crianças e as fazem perder anos e anos, e outras coisas que carecem de toda utilidade fora da escola”²³³.

²³⁰ Ibid. p. 284

²³¹ Ibid.

²³² MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 207.

²³³ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 57. Traduzido por mim do espanhol: “(...) todas cuantas cosas que fatigan el espíritu sin el menor provecho, como buena parte de las reglas gramaticales con las que se mortifica la mente de los

A pansofia pode ser ensinada ao aluno através de uma pirâmide metodológica de três princípios: a *panscholia*, a *pambiblia* e a *pandidascalía*. Foram os três mesmos princípios que Rossellini utilizou para definir a sua educação como permanente, total e realista, sendo realista a metodologia que parte do cotidiano e se expressa com simplicidade, de forma direta, inserindo-se na vida do homem da forma mais simbiótica possível.

A *panscholia* é o princípio de que “a educação desenvolve-se em todas as fases da vida”²³⁴, ao invés de somente na infância. A escola tradicional considera que a educação é uma fase preliminar de preparação do sujeito para a vida, e não algo que acontece no desenrolar de toda ela. Fazia-se necessário elaborar um método de ensino que levasse em conta esta condição. Deste princípio que Rossellini extraiu a consequência de que a televisão deve servir à educação permanente. Ou seja, que a educação atue continuamente e cotidianamente na vida de toda a população, e não apenas como um estágio preparatório para a vida ou para uma função específica para atuar na sociedade cívica. É também a partir deste princípio que Rossellini diminui o papel da escola e expande o papel da televisão na nova educação.

A *pambiblia* é o princípio pelo qual “a educação se realiza através de um estudo de todo o saber”²³⁵. É unificada, não isola o conhecimento especializado da totalidade do conhecimento. Sua natureza é total e sintética. Com isto, Comenius não pretende elaborar um enciclopedismo inferior e inconclusivo, mas “conhecer os fundamentos, as razões, os fins de todas as coisas mais importantes, de todas as coisas que se referem ao homem, mesmo se depois uma será mais útil para um e outra para outro”²³⁶. Com efeito, Rossellini concordava que o conhecimento precisava ser unificado, mas não como resumo ou sumário. “Um dos erros mais sérios de nossos tempos”, arguia ele, “é tentar resumir tudo: as coisas não podem ser resumidas. É possível se encontrar uma maneira clara e compreensiva de se dizer coisas que podem ser obscuras, mas nada se entende por sumários e resumos.”²³⁷

niños y hacen perder años y años, y otras harinas del mismo costal que carecen de toda utilidad fuera de la escuela”.

²³⁴ CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999. p. 291.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.* pp. 289-290

²³⁷ APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. pp. 166-167; trad. por mim: “Another serious mistake o four times is to try to summarize everything: things can’t be summarized. It’s possible to find a clear and comprehensible way of saying things that might be obscure, but you don’t understand anything through summaries and digests.”

Faz-se mister nos delongarmos ainda um pouco neste ponto, pois ele é crucial para todo o projeto educativo de Roberto Rossellini. A *pambiblia* de Comenius era uma prescrição tipicamente renascentista: acreditava-se que “a arte de ensinar (a didática) extrai suas regras da natureza”. Este *todo* do conhecimento, a *pansofia*, o conhecimento sintético e holístico, era um conjunto de leis e ideias fundamentais que se aplicava a todas as partes da realidade, pois a natureza assim o exigia. Não era a soma de todas as partes. Era o indutor, o essencial, o sincrético e o substancial. O que está em cima é como o que está embaixo. Comenius diz: “os conteúdos cognoscentes considerados didaticamente necessários permanecerão sempre os mesmos, embora mudando os modos de apresentá-los e os coeficientes de dificuldade”²³⁸. Repetindo o diapasão, Rossellini sublinha o pedagogo em seu livro: “Com efeito, enquanto dispersas, as coisas parecem irremediavelmente numerosas, mas, uma vez reunidas, sua quantidade se revela limitada”²³⁹. A verdade é justamente esta lei una e harmônica, conhecida na natureza a partir da observação. “O princípio do verdadeiro”, começa o diretor italiano, parafraseando novamente a Comenius, “é uno e simples, enquanto os erros tomam mil formas”²⁴⁰. É necessário uma boa parcela de atenção para não incorrer no erro de tratar o conhecimento como uma fatia de um todo. O conhecimento é o todo. Separá-lo é desvirtuá-lo. É necessário portanto que sempre procuremos a síntese, as leis gerais de todas as coisas.

A *pandidascalía* tem um sentido duplo. Em primeiro lugar, diz respeito ao princípio de *omnibus omnes omnino* (“tudo a todos totalmente”), que prescreve que o acesso à educação deve ser absoluto, e não elitizado ou restrito a faixas etárias, e que o conhecimento disponível deve levar em conta esta condição de seu caráter absoluto e total. Sobre este ponto, Rossellini cobra que “a educação deixe de ser considerada – como fazem muitos – um período de aprendizagem limitado, um ‘prólogo à vida’”, e que ela passe a ser entendida como “um componente da própria vida”²⁴¹, independentemente de classes sociais, etnias ou mesmo línguas que de alguma forma os parelem. Quando atingimos a síntese, a lei geral, ela é aplicável a todos os homens igualmente.

²³⁸ CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999. p. 288.

²³⁹ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 58. Traduzido por mim do espanhol: “En efecto, mientras se hallan dispersas, parecen las cosas irremediabilmente numerosas, pero una vez reunidas su cantidad se revela limitada”

²⁴⁰ Ibid. p. 58. Traduzido por mim do espanhol: “el principio de lo verdadero es uno y simple, mientras que los errores toman mil formas”

²⁴¹ Ibid. p. 61. Traduzido por mim do Espanhol: “Es necesario que la educación deje de considerarse – como hacen muchos – un período de aprendizaje limitado en cuanto a duración, un ‘prólogo a la vida’”.

O outro sentido à expressão *pandidascalía* prescreve que o ensino deve ocorrer seguindo os critérios da “simplicidade (utilizando ‘meios certos’) e espontaneidade (fazendo ‘tudo suave e agradavelmente como por brincadeira’). O ensino deve partir da experiência, utilizando-se da simplicidade e do discurso direto. “Você deve dizer as coisas de modo que todos possam entendê-las imediatamente”²⁴², concordava Roberto Rossellini. “Para que nos salvemos, para que recuperemos a razão e para que nos melhoremos”, concluía, “precisamos inventar um novo método de educação livre e fácil, agradável e integral.”²⁴³ A didática portanto não deve ser inimiga do homem, mas sua mais fiel companheira.

O caminho metodológico a realizar este conjunto de prescrições norteadoras também é derivado das reflexões de Comenius. O pedagogo morávio sugeria que, enquanto o ensino não fosse baseado em uma *visão direta* das coisas, todo esforço educativo seria inútil. Ensinar letras, vocabulários, palavras e ideias não adicionaria nada caso a experiência da coisa dita não fosse imposta sobre o aluno concomitantemente, forçando-o a entendê-la não abstratamente, mas ancorado na própria coisa. “Palavras, já que são os signos das coisas”, indagava-se o sacerdote morávio, “que coisa elas significam, se não se conhecem as coisas que exprimem?”²⁴⁴. Repetindo o tema, Rossellini complementa que o problema é que “não se ensinam as coisas por visão direta, mas mediante descrições tediosíssimas, através das quais dificilmente se imprime a imagem das coisas no intelecto”²⁴⁵.

A solução proposta por Comenius para que as coisas se fixassem na memória dos alunos de forma mais vívida era que a pedagogia procedesse por *Orbis pictus*. Tratava-se de apresentar as palavras “em estreita conexão com as imagens das coisas correspondentes”²⁴⁶. Utilizar-se frequentemente das referências às coisas, imagens e experiências sobre as quais as palavras narram e, assim, construir o castelo do conhecimento. O mecanismo de Comenius é relativamente simples. Mas sua proposição

²⁴² APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” em *Filmcritica*, nº 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 167. Traduzido por mim do Inglês: “You have to say things so that everyone can understand them immediately.”

²⁴³ ROSSELLINI, Roberto. “Testamento de un espíritu libre” em *Cambio 16* à Madrid, nº 288, Junho de 1977, pp. 13-17. Original em espanhol. Trad. francesa por Claudia Rosenblatt em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 111

²⁴⁴ CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999. p. 292.

²⁴⁵ ROSSELLINI, Roberto. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. p. 63. Traduzido por mim do espanhol: “las cosas no se enseñan a los alumnos por visión directa, sino mediante descripciones tediosísimas, a través de las cuales dificilmente se imprime la imagen de las cosas en el intelecto”

²⁴⁶ CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999. p. 292.

antecede, por exemplo, o período barroco do *ut pictura poiesis*²⁴⁷. Conectando o signo à experiência, a palavra à imagem, poderia-se ensinar de forma simples e prática qualquer coisa a qualquer um. E assim realizaria-se a democracia do conhecimento tão almejada pelo sacerdote. Uma democracia que, por sua vez, retirou o conhecimento dos círculos fechados e contribuiu imensamente para inventar a didática moderna.

Para Rossellini, o conceito de *visão direta* ganha toda uma outra dimensão mais holística. O diretor italiano extrai da conceptualização de Comenius muito menos o seu lado prático do que seu lado místico. Por exemplo, parafraseia do pedagogo não que o ensino da palavra deve ser acompanhado pelo da imagem, mas que a visão direta é “o que presentifica (tudo) diante dos sentidos”. Copia também as vagas menções que o sacerdote faz a outros escritores, dando a entender que a visão direta é uma noção que vem sendo alvo de reflexão pelos grandes pensadores do ocidente: “como também disse Horácio: menos vivamente se gravam no espírito / coisas que ouvimos sobre elas / do que as que estão fielmente sob nossos olhos. E Shakespeare: a ação é eloquente; os olhos do ignorante / aprendem mais do que seus ouvidos.”²⁴⁸ Com efeito, o seriado *Non è mai troppo tardi* de Alberto Manzi repetia praticamente a *ipsis literis* a prática didática de Comenius. Roberto Rossellini procurava outra coisa. Seu olhar não era de um pedagogo (não obstante ele assim o desejasse). Era de um realizador audiovisual. Sua missão não era didática. Era culturalista.

Em 1974, Roberto Rossellini dedicou um livro intitulado *Autopsia Utopia 10¹⁰* à discussão sobre a visão direta, ou a autopsia, expressão original que passou a utilizar e que fora traduzida por ele como “ver com os próprios olhos”. Segundo Rossellini, o termo é o ponto de convergência de todo um conjunto de teorias que, por sua vez, permite uma quantidade variada de práticas e experimentações com a educação baseada no princípio de “não demonstrar, mas em mostrar”²⁴⁹ O conceito foi aos poucos revestido de todo um caráter utópico. A visão direta deve ser “precisa, imediata e inocente, desprovida de especulação, oratória, polêmica, astúcia e argumentação” para que assim a civilização possa aprender a sair do “labirinto de erros e possibilidades”²⁵⁰ e adentrar o reino do conhecimento.

²⁴⁷ “Na pintura como na poesia”. A expressão é de Horácio, e foi importante para a formulação artística do período barroco.

²⁴⁸ RONDÌ, Gian Luigi. “Rossellini, Il Messia e il neorealismo” em *Il Tempo*, 8 de maio de 1976. trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 104.

²⁴⁹ ROSSELLINI, Roberto. *Fragments de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 5

²⁵⁰ FARNÉ, Roberto. *Buona Maestra TV: la RAI e l'educazione da Non è mai troppo tardi a Quark*. Roma: Carocci Editore S.p.A., 2003. p. 24. Traduzido por mim do italiano: “La visione diretta intesa nel suo senso

Duas entrevistas são ilustrativas no que concerne à leitura que o autor faz da teoria de Comenius: a primeira, concedida a Tag Gallagher e John Hughes para a revista *Changes* nº 87, no mesmo ano de lançamento do livro; e a segunda, concedida a Gian Luigi Rondi para o jornal diário *Il Tempo*, em 1976. Como habitualmente, em ambas o diretor italiano narra com muito mais precisão aquilo que um fenômeno não deve ser do que, na prática, o que ele deve ser. O conceito de *visão direta* não foge à regra. Ele surge como uma alternativa ao “nosso sistema dialético puramente verbal”²⁵¹. O problema criticado por Rossellini é que todos os nossos processos mentais são, por hábito, verbais. A civilização aperfeiçoou a linguagem verbal de tal forma que, “até as imagens que produzimos acabam por ser subsídio da palavra”²⁵². Criamos imagens a partir do verbo, e não o contrário.

A visão direta almeja ser a possibilidade de se enxergar a estrutura da visão anterior à linguagem. “Se pudéssemos voltar ao que era a imagem antes do desenvolvimento da linguagem verbal”, comenta Rossellini, “essa assumiria outro valor”²⁵³. A palavra é um obstáculo ao conhecimento verdadeiro, pois aprisiona o homem distante da experiência das próprias coisas. Filtramos a realidade pela utilização de nosso vocabulário. Temos dificuldade em conceber experiências de vida que estão para além ou aquém da palavra. A postura do autor se revela novamente como um ímpeto utópico pelo grau zero. O grau zero da imagem: seu valor e lugar ocupado no período pré-linguagem. Seu valor como experiência autônoma e não decalque de um conjunto de significados verbais.

É notável como a leitura filosófica que Rossellini faz da prática de Comenius termina por operar uma quase inversão. Um episódio narrado pelo sacerdote boêmio conta como, durante uma aula, descrevia um elefante. “Cada um imaginava seu próprio elefante, e o elefante não existia”, escreveu. “Mas eu mostrava o elefante, e ele estava lá”²⁵⁴. Ao invés de notar no acontecimento a importância do uso da imagem para o ensino da palavra, Rossellini retifica da experiência o valor do esforço em presentificar-se a coisa para que a didática seja funcional. Ou seja, em tornar a imagem o mais materialista possível, para que ela se coloque “para além do conceito ou das

più preciso, immediato, perfino più innocente, priva cioè di illazioni, abilità, astuti dilemmi, argomentazioni, potrà servirci per uscire dal labirinto degli errori e delle probabilità”.

²⁵¹ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 237.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ RONDI, Gian Luigi. “Rossellini, Il Messia e il neorealismo” em *Il Tempo*, 8 de maio de 1976. trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 104.

expectativas verbais”²⁵⁵. Não quer colocar a coisa diante dos olhos do aluno para que ele aprenda o conceito. Quer colocar a coisa diante dos olhos do aluno para que ele não precise aprender o conceito. A utopia de Rossellini é o grau zero. É “recapturar a inocência tremenda do olhar original, a primeira imagem que apareceu em nossos olhos”²⁵⁶ antes de ser corrompida pelas armadilhas da linguagem.

O paradoxo é que este tipo de imagem inocente, Rossellini a julga também ser o resultado de um acúmulo de conhecimento. É o resultado de reunir uma quantidade enorme de informações, o máximo possível de informações sobre o assunto. “Quando você quer falar sobre alguma coisa, você precisa conhecê-la. Quando você a conhece bem, pode dizer o essencial”, retrucava quando indagado sobre a quantidade de pesquisa que fez para *O Renascimento: a era de Médiçi*. “Quando você não conhece bem, você fica perdido no meio de muitas coisas”²⁵⁷. Em outras palavras, quando você acumula conhecimento o suficiente sobre um tema, está apto a desvendar o que nele é o essencial. O grau zero é atingido por uma espécie de síntese. É um esforço hercúleo de síntese e descoberta, de “condensar toda a informação necessária” em uma única imagem. “Quando chegamos a esse ponto”, especulava, “não se precisará de proceder por argumentações, mas proceder-se-á por indicações, ou seja por provas essenciais e completas das coisas assim como elas são”²⁵⁸.

Não é naïve. A imagem essencial de Rossellini é complexa e sábia. Não obstante a sua inocência. O esforço de reinvocar a experiência do primeiro olhar se confronta com a necessidade da composição harmônica, porém complexa e repleta de informações, capaz de portar mensagens simultâneas e deixar o seu sentido à revelia do espectador para que possa “cada um decifrar de acordo com suas próprias capacidades, sua natureza, seu código genético.”²⁵⁹ O ânimo pela harmonia é assim como o de Comenius, rafaelesco, renascentista. Mas à medida em que refletimos sobre o conceito, cada vez mais ele beira a abstração. Uma coisa é um pintor executar seu desenho de acordo com leis naturais, ou um educador procurar princípios simples e efetivos da

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 237.

²⁵⁸ ROSSELLINI, Roberto. *Utopia Autopsia 10*¹⁰. Roma: Armando, 1974. p. 21, citado em APRA, Adriano. “L’Enciclopedia storica di Rossellini” in *Bianco & Nero* nº 5, setembro-outubro de 2001, pp. 23-50. Trad. por Paolo Balirano. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. pp. 207-208

²⁵⁹ RONDÌ, Gian Luigi. “Rossellini, Il Messia e il neorealismo” em *Il Tempo*, 8 de maio de 1976. trad. para francês de Serge Grunberg, em APRA, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 103.

didática baseados na complexidade do mundo e da natureza. Mas e o cineasta ou realizador audiovisual? Como Rossellini pretendia resolver plasticamente este vasto arcabouço teórico? Como solucionar esta equação?

Na entrevista concedida a Gian Luigi Rondi, datada de 1976, é a única vez que Rossellini oferece uma resposta categórica: “com o plano-sequência”²⁶⁰. O elementar é que ele pode em uma única tomada carregar inúmeras mensagens, “multiplicar os dados cuja mera existência é importante o suficiente”²⁶¹. Cita como exemplo *O Messias*, seu longa-metragem mais recente à época, onde tudo seria “nu e despojado, mas a câmera mostra, a cada momento, muitas situações paralelas”²⁶². O plano-sequência é o único recurso que trata a realidade como um bloco. Era uma solução plástica definitiva para um problema teórico, e de fato, Rossellini o utilizou em todos os seus longas-metragens e séries televisivas.

No entanto, não era a única. O plano-sequência não é o ponto de chegada de sua teoria pedagógica. É um dos muitos pontos possíveis. Na entrevista concedida a Rondi, Rossellini repetiu a *ipsis literis* coisas que os críticos franceses costumavam falar sobre seus filmes. Por exemplo, o que Bazin escrevera em sua célebre carta a Guido Aristarco defendendo o cineasta e definindo o neorealismo como uma janela aberta à realidade, a “descrição global da realidade feita por uma consciência global” ou um movimento que considera “a realidade como um bloco, não, é claro, incompreensível, mas indissociável”²⁶³. Rossellini fazia isto recorrentemente: utilizava-se do que diziam sobre ele, incorporava-o a seu discurso, e o repetia quando lhe obrigavam a justificar seu cinema. Seu mais autorizado biógrafo, Tag Gallagher acreditava que Roberto dizia o que o entrevistador queria ouvir. Justamente por isto as suas assertivas são “as menos confiáveis de todas, até mesmo, ou particularmente, nas coisas mais simples”²⁶⁴.

Faz-se necessário ressaltar ainda que dificilmente a teoria imbuída no *Grande Projeto* encontraria o seu referencial exato numa situação plástica. A visão direta e a imagem essencial eram “pesquisas”²⁶⁵, experiências, e portanto, não um formato definido. Rossellini admitia que a “estava procurando”, que “ainda não havia

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

²⁶³ BAZIN, André. “Em defesa de Rossellini” em *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 367

²⁶⁴ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 3. Traduzido por mim do Inglês: “Rossellini’s own statements are the most unreliable of all, even, or particularly, in the simplest things: indeed, defending him often entails attacking his words.”

²⁶⁵ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 231

encontrado”²⁶⁶. A imagem essencial não é imediatamente uma questão técnica ou da prática artística. É uma utopia. É uma questão moral. É uma posição do homem a ser assumida na hora da gênese da imagem. Uma posição que sintetiza o ideário de um projeto. O que quer dizer que várias soluções técnicas poderiam surgir para o mesmo e único problema moral. Vários métodos de se chegar a uma visão direta das coisas poderia existir. E daí a conclusão de Jacques Aumont de que, na mentalidade de Rossellini, “nada se resolve na esfera da arte”²⁶⁷ ou de que “pouquíssimos cineastas variaram tanto seu modo de filmagem, seu estilo – a ponto de parecer não ter qualquer estilo”²⁶⁸.

“Quando chega ao *plateau*, Rossellini os esquece (os materiais de pesquisa)”, comenta João Bénard da Costa. “Ou melhor, a sua posição moral, consequentemente socrática, é a que diz: eu não sei nada destas coisas, estudei-as, mas já não as sei”²⁶⁹. A imagem essencial com sua contraditória vontade de pureza e organicidade, poder de síntese e abraçar a vasta multiplicidade de dados do mundo no mesmo quadro era uma atitude do homem frente à realidade. Não era uma técnica. Como técnica, era uma abstração. Uma utopia.

Pensar assim é cair em uma armadilha. Por que Rossellini utilizava planos-sequências, e isto precisa ser levado em consideração. A imagem essencial era uma utopia. Mas não era uma quimera. Abria caminhos e pedia que coisas fossem experimentadas. O Grande Projeto era um vasto referencial ideológico que nascera antes de Rossellini o leva-lo à prática (e muitas vezes na arte o caminho é o inverso). Não é possível que Rossellini não tenha pensado o *como* de suas realizações. O plano-sequência era um destes *vários comos*. A imagem essencial era nebulosa e pouco respondia. Mas Rossellini precisava dar estas respostas práticas. Precisava levar à tela a sua hercúlea utopia.

²⁶⁶ Ibid. p. 232

²⁶⁷ Cf. AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

²⁶⁸ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 165

²⁶⁹ COSTA, João Bénard da. “Ossos do ofício” em *Cinéfilo* nº 9, 29 de novembro – 5 de dezembro de 1973, pp. 34-40. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 456

4. INTERPRETANDO O RENASCIMENTO

É irônico que o Grande Projeto não incluía nenhum filme sobre Comenius, Gramsci ou Croce. Nunca mencionou quaisquer intenções em abordar as figuras que mais moldaram suas concepções. Provavelmente por que não acreditava que eles ocuparam um papel de destaque nas grandes mudanças de mentalidade da história do progresso humano. Mais provável ainda é porque dois deles eram temas tabus na Itália dos anos 1960 e 1970. Quanto ao outro, já estava declaradamente a tentar pôr em prática as suas teorias pedagógicas. Por que fazer um filme sobre ele, afinal?

Não importa o quanto Rossellini tentasse se esquivar das responsabilidades de justificar como a sua teoria educativa tornaria-se uma prática artística, era necessário que os trabalhos audiovisuais ganhassem uma forma. O problema sobre como realizá-los era incontornável. O cineasta podia dizer que não havia método, que era tudo uma questão da posição moral do realizador, ou utilizar conceitos de difícil visualização (p.e., como o de visão direta) e com efeito, esta ausência de método, a existência de uma postura a ser assumida pelo artista, e mesmo os conceitos como ponto de partida poderiam existir. Mas os filmes ainda precisavam sair do papel, escolhas deveriam ser feitas. Onde colocar a câmera? Até onde estender o plano? Como o ator deve recitar aquela frase? Era preciso ainda ser um diretor. Por mais que rejeitasse o título, fazia-se necessário em alguma medida ser um artista e pensar em formas estéticas e práticas para concretizar o rocambole teórico. Ainda que esta forma não fosse plena e acabada, o projeto utópico deveria ser enfim experimentado.

Como âncora para a investigação dos caminhos traçados por Rossellini na realização de seus trabalhos do Grande Projeto, nos utilizaremos do seriado em três episódios intitulado *O Renascimento*. É preciso ressaltar ainda que em termos de estilo, há pouca ou nenhuma diferença entre aquilo que concebeu durante este período de quinze anos. Utilizaremos de *O Renascimento* como guia da mesma forma como poderíamos nos servir de praticamente qualquer um de seus outros filmes. As técnicas e táticas aplicadas em um filme se repetem na maioria dos outros quase que sistematicamente. O que torna ainda mais paradoxal a insistência em se negar completamente que haviam aqui e acolá implicações formais, não importa o quão experimentais elas fossem e o quão em realidade todas elas decorressem de escolhas morais. Em suma, não importa o quão o cineasta acreditasse que ideias e ideologias fossem mais importantes do que o quadro.

Portanto, o capítulo se dedicará aos seguintes assuntos: a) desvendar o histórico de produção e exibição de *O Renascimento*, bem como trazer à luz as formas como o diretor abordou o roteiro, como desenvolveu a pesquisa sobre o assunto, e qual era afinal o tema tratado no seriado; b) destacar a importância de trucagens que o cineasta inventou, principalmente o uso da lente Pancinor e o trabalho de espelhamento conhecido como processo Schufftan, e o resultado que estas técnicas tinham sobre a forma do filme; c) dar conta dos métodos de encenação utilizados por Rossellini e apontar os sentidos de desdramatização presentes no resultado destas escolhas; d) perceber o sentido que a montagem e a articulação entre as cenas adquirem nos filmes e como eles caminham na contramão da desdramatização imposta pela encenação.

4.1. O roteiro e o tema

O sucesso de público e crítica de *O Absolutismo: A ascensão de Luís XIV*, produzido em parceria com a ORTF (Office de Radiodiffusion e Télévision Française), alavancou novamente o prestígio de Roberto Rossellini dentro da italiana R.A.I.. Após o relativo fracasso de *A Idade do Ferro* e *A Luta do Homem pela Sobrevivência* (embora ambas houvessem sido dirigidas por seu filho Renzo), a emissora não tinha a intenção de dar prosseguimento às produções educativas do realizador. Graças a Giovanbattista Cavallaro, um crítico de cinema que também era membro do Conselho Administrativo da R.A.I., o longa-metragem realizado na França foi promovido no Festival de Veneza. Em 1971, a emissora acordou produzir dois longas-metragens (*Blaise Pascal* e *Santo Agostinho*) e um seriado intitulado *O Renascimento – a era de Medici* e subdividido em três episódios.

Havia um acordo verbal que este último seria posteriormente vendido em sua segunda janela para a jovem emissora norte-americana de caráter educativo-cultural PBS (Public Broadcasting System), razão pela qual a série foi rodada em inglês mesclando uma parte do elenco italiano com americanos. Naquele momento Rossellini almejava expandir seu plano de ação também para os EUA e foi convencido à gravação no idioma de lá por Bob Lawrence, um primeiro tenente norte-americano que era seu amigo desde o financiamento de *Paisà* em 1945. Comprometeu-se a trazer um americano para acompanhar as dublagens, pois não queria filmar com som direto. Encontrou-se com ele uma única vez, conversou amigavelmente, concordou com todas as suas sugestões, e depois disse a seu assistente de direção Beppe Cino que nunca

mais queria vê-lo. O auxílio às dublagens em inglês foram feitas por Sonya Friedman, uma tradutora indicada por Lawrence que não tinha nenhuma experiência na área. Com o produto em mãos, a PBS o rotulou como inexibível e desistiu. Nenhuma outra emissora norte-americana se interessou. Roberto Rossellini culpou Bob Lawrence por convencê-lo à aventura de encenar em inglês. Este, por sua vez, culpava a tradutora por ter permitido que os atores falassem em tempos inexatos.

Tag Gallagher escreveu que o longa-metragem teve um custo estimado de 450 mil libras (aproximadamente \$750 mil dólares) e que no final das contas foi financiado totalmente pela R.A.I.²⁷⁰, embora Roberto Rossellini tenha dito numa entrevista ao biógrafo em 1974 que o custo foi de “mais ou menos um milhão de dólares” e que a R.A.I. deu-lhe apenas “uma pequena parte do dinheiro, aproximadamente um quinto”, e que o restante do montante foi agregado através de empréstimos. “O restante foi em dívidas”, disse ele, “Estou devendo todo mundo”²⁷¹. Dizia que o método pelo qual financiava seus longas-metragens era através de empréstimos. “Crio novas dívidas, trabalho, e quando recebo, pago um pouco”, dizia ele. E adiciona: “Não é nada demais. É que ninguém tenta. É uma operação simples. (...) Algumas pessoas acreditam em mim. Pago um pouco e continuo. Pagar um pouco é um bom motivo para se ter mais dívidas”²⁷². Produzir arte via endividamento é um dos temas principais de *O Renascimento*.

As filmagens começaram no dia 12 de junho de 1971. O seriado foi rodado em locações nas cidades de Gubbio, Florença, Todi, Fiesole e Certaldo. Dominique Schlumberg acompanhou o processo. Era uma colecionadora de arte e esposa de John De Menil, um norte-americano que tornou-se um dos principais entusiastas do Grande Projeto, ajudando a arrecadar fundos para os projetos e convidando o cineasta para lecionar na Rice University em Houston. Ambos fundaram a Horizon Two Thousand Inc. no Texas, uma cooperativa sem fins lucrativos que logo em breve abriu a sua filial francesa, Orizzonte 2000. O presidente desta era oficialmente Renzo Rossellini, e ela se tornou a principal coprodutora junto à R.A.I. dos filmes de Roberto Rossellini. O cineasta a aparelhou principalmente com amigos próximos e familiares, inventando uma

²⁷⁰ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 791

²⁷¹ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. pp. 239-240. Traduzido por mim do Inglês: “They gave me a very little portion of the money, about a fifth. The rest are debts. I am in debt to everybody.”

²⁷² *Ibid.* Traduzido por mim do Inglês: “I create new debts. I am working, when I get a little money I pay a little bit. It’s not amazing. No one tries. It’s a very simple operation. Some people have faith. I pay a little bit and go on. If I pay a little bit it’s a good reason to have more debts”.

organização que trabalhava artesanalmente em custos ínfimos. Segundo o diretor, a Orizzonte 2000 foi uma “empresa criada para nos defender melhor” onde trabalhavam “uma das minhas ex-mulheres, que fazia todo o figurino, meu filho, minha irmã, meu sobrinho e minha sobrinha” além de uns poucos estrangeiros. A produtora “desenvolia técnicas para fazer filmes de baixo orçamento e outros trabalhos específicos”²⁷³. O poder da hereditariedade e da organização familiar também são dos principais temas de *O Renascimento*.

Os três episódios, intitulados “O exílio de Cosimo”, “O poder de Cosimo” e “Leon Battista Alberti, o humanista”, foram exibidos em três semanas seguidas, começando no dia 26 de Dezembro de 1972 e prosseguindo nos dias 02 e 09 de janeiro do ano seguinte. A data original de exibição deveria ser outra, mas uma mudança de programação súbita o colocou em um horário mais problemático, tradicionalmente de pouco ibope. O historiador Peter Brunette considera que a escolha do horário e data de exibição pela R.A.I. foi “equivalente a um insulto” após o histórico de produção. No segundo canal da emissora foi televisionado concomitantemente o desenho animado *Popeye* que obteve uma taxa de popularidade de 77%, deixando a emissora já em vias de transformação satisfeita. Não há estatísticas deste tipo para *O Renascimento*. A única coisa que se sabe é que o primeiro episódio foi assistido por 10 milhões de pessoas. Parafraseando a Sergio Trasatti, o historiador comenta que “mesmo que tenha sido assistido por dez milhões de pessoas, (o seriado) foi afogado em uma orgia de sketches do Max Linder, desenhos e acrobacias do circo do Billy Smart”²⁷⁴. No entanto, a recepção crítica foi deveras positiva.

A escritura do script começou ainda durante as filmagens de *Santo Agostinho* no início de 1971. Ficou ao encargo de Marcella Mariani Rossellini, irmã do diretor, e Luciano Scaffa, católico democrata que trabalhava na emissora italiana e firmou parceria com o cineasta em muitos dos filmes pedagógicos. Rossellini sugeriu textos e diálogos, e provavelmente teve algum dedo na seleção das cenas. Mas não participou da escritura

²⁷³ SCHULZ, Bárbara. “Entretien avec Barbara Schulz” em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 69. Traduzido por mim do Francês: “C'est une société que nous avons créée pour mieux nous défendre. Nous sommes un petit groupe et nous travaillons toujours ensemble. C'est principalement un groupe familial; une de mes ex-femmes fait tous les costumes, mon fils, ma soeur, mon neveu et ma nièce travaillent tous avec nous. Mais il y a aussi des étrangers, ce n'est pas strictement une tribu. Nous avons mille choses à faire, des films nouveaux, des techniques à mettre au point afin de réaliser des films pour de plus petits budgets et autres choses assez particulières.”

²⁷⁴ BRUNETTE, Peter. Roberto Rossellini. California: University of California Press, 1996. p. 326. Traduzido por mim do inglês: “even if it was supposedly watched by ten million people, was drowned in an orgy of Max Linder sketches, cartoons, and acrobatic tricks from Billy Smart's circus”.

propriamente dita. O texto foi traduzido para o inglês por Sonya Friedman, que segundo Gallagher, “manteve as qualidades linguísticas literárias do italiano”²⁷⁵.

Em realidade, Roberto Rossellini sempre odiou roteiros. “Não escrevo roteiros”, dizia, “me sinto incapaz de fazê-lo”²⁷⁶. O fazia para dar satisfação aos produtores e financiadores. No caso de *Viagem à Itália*, por exemplo, não deu sinal nenhum sequer à equipe do que iriam filmar até a véspera, quando foi confrontado em um restaurante pelo assistente de direção lhe exigindo alguma diretriz. Roberto lhe entregou um guardanapo com poucas palavras, um breve esboço de locais onde a equipe deveria se encontrar. Frequentemente reunia roteiristas de ideologias múltiplas e opostas para trabalharem em conjunto e agregarem ideias ao filme, seguindo a prescrição croceana da harmonia discordante. Porém após os conflitos, abandonava o roteiro. Raramente filmava mais de 50% daquilo que foi escrito.

Não era só preguiça. Rejeitar o roteiro como ponto de partida era uma estratégia para se atingir autenticidade na encenação. “Rossellini dizia que não queria saber de escrever um argumento, não queria saber de seguir uma história, mas interessava-lhe o facto”²⁷⁷, disse o crítico Bruno Roberti em uma mesa redonda da *Filmcritica* em 2006, e o facto significa justamente “não ficar prisioneiro de um texto pré-ordenado”²⁷⁸. O roteiro era “entendido sempre como o grande engano”²⁷⁹, pois a palavra aprisiona a cena e não permite que o fato surja, torna a obra mais alusiva. Recordemos: um dos problemas da pedagogia moderna era partir das palavras abstratas, e não da experiência. A forma como lidava com os roteiros era uma medida prática deste princípio. “A necessidade de Rossellini de equiparar a máquina de filmar, o lido, a escrita ao facto, talvez explicasse também a forma do guião”²⁸⁰, complementava Roberti. Toda a busca de Roberto pela imagem pré-linguística necessariamente passava pelo princípio de que o roteiro não poderia ser o ponto de apoio do *plateau*.

²⁷⁵ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 791. Traduzido por mim do Inglês: “translated into English by Sonya Friedman in a way that deliberately preserves the bookish qualities of the Italian”.

²⁷⁶ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 180. traduzido por mim do Inglês: “I don’t write scenarios. I’m incapable of it”.

²⁷⁷ ROBERTI, Bruno. Conversa gravada na redação de *Filmcritica* em Roma, a 9 de novembro de 2006. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 456

²⁷⁸ Ibid. p. 451

²⁷⁹ Ibid. p. 452

²⁸⁰ Ibid.

Não havia um roteiro redigido, e quando havia, Roberto o ignorava. Mas tinha “ideias razoavelmente definidas”²⁸¹ sobre o desenrolar das narrativas. Era um punhado de anotações, possíveis diálogos retirados de bibliografias especializadas nos temas do Grande Projeto. Gabava-se do trabalho de pesquisa empreendido na formatação de cada um de seus filmes. Dizia ter lido “todos os documentos sobre Sócrates”²⁸² para realizar o longa-metragem sobre o filósofo. Colocava-se como erudito sobre os assuntos. “Encomendei mais quarenta livros. Leio dez ou quinze de uma só vez”, dizia “tenho nove mil livros que li e sobre os quais fiz anotações”²⁸³. Cobrava-se objetividade e tomava a pesquisa como um ponto de apoio mais importante do que os scripts. Certa vez, interrompeu as rodagens de *Santo Agostinho* por que ninguém tinha informações sobre como os homens barbeavam no século V.

O biógrafo Tag Gallagher não dá crédito algum ao trabalho de pesquisa de Roberto Rossellini e seus colaboradores. Adverte por exemplo que o personagem de Alberti era sisudo, alto e atlético, completamente diferente do porte físico de Virgílio Gazzolo optado no seriado. Que a família Médici não teve um momento de estabilidade na Florença do século XV, como ilustrado no seriado. Comentava que o nível de pesquisa empreendido pelo cineasta era sentar-se à volta de incontáveis livros que abordavam a época do Renascimento, folheá-los, ler páginas avulsos, fazer anotações aleatórias e concatenando um *Frankenstein* com eles sem o menor método ou senso de medida. Não existia a acuidade, a precisão histórica e a objetividade das quais Roberto Rossellini se gabava. Era o oposto diametral do senso de ordem que o diretor queria dar à sua pedagogia, afirmando-se “muito rígido a respeito disso (da pesquisa)” ou “incapaz de inventar as coisas”²⁸⁴.

O que fazia era inventar. “Entender, imaginar e inventar é o que Rossellini tinha de fazer para não só criar um mundo substituto, como toda ficção o faz, mas uma era inteira, e fazê-la corresponder, de forma relevante, à realidade que aquela era uma vez

²⁸¹ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 180. traduzido por mim do Inglês: “But I have fairly definite ideas”.

²⁸² Ibid. Traduzido por mim do Inglês: “For one thing I have read all the documents about Socrates”.

²⁸³ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 776. Traduzido por mim do Inglês: “I’ve ordered forty more books. I read ten or fifteen at once. (...) I have nine thousand books, that is, nine thousand books that I’ve read and notated”.

²⁸⁴ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 180. traduzido por mim do Inglês: “I am very strict in this respect, and don’t allow myself to make anything up”.

teve”²⁸⁵, escreveu o biógrafo. O problema não era mais teórico. Tratava-se de uma questão sobre o limiar entre cinema e pedagogia ou história, exacerbada pela enorme imprecisão do diretor quanto aos fatos que proclamava obedecer religiosamente. Tais intempéries levaram Gallagher a concluir que Rossellini “não queria fazer arte, mas só obtinha sucesso na esfera da arte”²⁸⁶; que seu projeto de se afastar da arte rumo a outra esfera era “pura hipocrisia”, que não havia tanta diferença entre estes e seus trabalhos anteriores, e que o framework conceitual de seu ambicioso projeto deveria ser descartado como “um mero encobrimento para negociar filmes”²⁸⁷, um ato publicitário de autopromoção.

Mas devemos lembrar que o método obtuso ainda é um método. O cineasta acreditava que deveria perseguir a síntese das coisas ao invés de aventurar-se nos meandros mais particulares delas. Então por que a pesquisa deveria ser metódica e especializada? Que se declarasse um erudito que investigou exaustivamente os temas e que os retratava objetivamente, com efeito, não era verdade. Gallagher mesmo escrevera que muitas vezes defender a Rossellini significava ir contra as suas palavras. Mas que sua pesquisa ametódica não fosse uma pesquisa, e que o Grande Projeto não tivesse validade enquanto projeto pedagógico é não levar às últimas consequências a reflexão. Ainda que houvesse embarcado no Grande Projeto com a intenção única e exclusiva de vender um bocado de filmes à emissora, porque afinal optou pela complicada via do educacional? Por que não vendê-los simplesmente como filmes históricos? E por que não a abandonou quando esta provou-se pouco proveitosa financeiramente?

²⁸⁵ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 783. Traduzido por mim do Inglês: “To understand, imagine and invent is what Rossellini had to do in order to create not just a substitute world, the way any fiction film tries to do, but an entire age, and to have it correspond, in some relevant way, to the reality which that age once actually possessed.”

²⁸⁶ CRAMER, Michael. “Rossellini’s History Lessons” em *New Left Review* nº 78, novembro / dezembro 2012. p. 117. Traduzido por mim do Inglês: “For Gallagher, Rossellini’s claims of moving beyond art cinema were ‘patent hypocrisy’: ‘he wanted to do non-art but only succeeded at art.’”

²⁸⁷ Ibid. Traduzido por mim do Inglês: “Gallagher downplays their differences from the rest of Rossellini’s work, dismissing his ambitious conceptual framework for them as a mere cover for business as usual.”



1. Dois personagens conversam sobre a prática de se colocar bandeiras nas portas de pequenos bancos.

A imagem e o ensino não são imediatamente congruentes. Do mesmo modo que não o são a pesquisa histórica e a reconstituição cinematográfica. Em última instância, não o são a palavra e o texto. Roberto Rossellini inventou uma Florença. Mas a inventou a partir da síntese daquilo que entendeu dela. Conduziu erraticamente a sua pesquisa não de acordo com a necessidade de explicar exhaustivamente uma cidade, um século e um momento do pensamento humano, mas de acordo com aquilo que queria nos ensinar. Interessava-se por fatos episódicos, como por exemplo, o fato dos atenienses guardarem moedas na boca quando iam à feira, ou a forma como hasteavam-se bandeiras nas portas das casas de empréstimo, hábito retratado em uma das primeiras cenas de *O Renascimento*. E deixava passar coisas de aparente importância, como a estatura e o porte físico de Alberti. Queria dados que talvez não interessassem a um historiador rigoroso. Do mesmo modo que o conteúdo que interessaria a um historiador rigoroso não interessaram a Rossellini. O ensino pelas imagens almejado pelo diretor não procurava ser guiado por uma caracterização detalhista e exhaustiva, mas por outros critérios. Do ponto de vista do historiador ou do pedagogo, o artista tinha uma forma inválida de pesquisar. Mas era inválida do ponto de vista do cineasta que quer ensinar algo a alguém?

Vale ainda ressaltar que esta incongruência entre a produção de imagem e o ensino precisava atingir uma conciliação. Por um lado, a arte reinventa a pedagogia em crise. Por outro, a pedagogia rejuvenesce a arte, também em crise. A crítica de

Gallagher ao status do cineasta como outra coisa que não um artista procede somente na medida em que concebermos as esferas completamente apartadas, e que Rossellini precisava necessariamente enveredar para uma ou para a outra. Do mesmo modo que as suas críticas aos métodos de pesquisa do diretor procedem somente na medida em que pensarmos que a imagem precisa dar conta de séculos de literatura histórica. Não era o caso para quem queria que a imagem fosse completamente independente da palavra, que fosse um grau zero. A imagem poderia ensinar alguma coisa diferente da palavra. O que era esta coisa? O que afinal *O Renascimento* queria nos ensinar?

O tema de *O Renascimento* e seu conteúdo pedagógico não é a arte e as descobertas científicas produzidas na Florença do *quattrocento*. Estão presentes aqui e acolá ao longo do seriado as inovações estéticas e querelas que as produziram: a perspectiva e a sua teorização por Leon Battista Alberti, a edificação da cúpula e lanterna de Filippo Brunelleschi na Catedral de Santa Maria del Fiore, o concurso vencido por Lorenzo Ghiberti para o baixo relevo em bronze do Sacrifício de Isaac esculpido na porta do batistério, o ateliê das esculturas de Donatello, o Palazzo Medici Riccardi, projetado por Michelozzo Michelozzi e os afrescos de Masaccio na Capela Brancacci. Mas nenhuma delas ocupa um verdadeiro lugar de destaque. Sobretudo, nenhuma delas é explicada pormenorizadamente. Estes acontecimentos são todos *en passant* e um espectador que já não esteja familiarizado com o conteúdo de conhecimento delas dificilmente tirará proveito de aprendê-las com o seriado. Era isso o que provavelmente incomodava à R.A.I., as emissoras norte-americanas e alguns dos mais ferrenhos críticos da obra posterior de Roberto Rossellini.



2. Alberti, Cosimo e Brunelleschi conversam sobre o concurso para a lanterna da cúpula. O modelo de Brunelleschi figura ao fundo.

Uma grande maquete da lanterna da cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore foi construída a altos custos por Giuseppe Mangano. Ela é visível em uma das sequências do segundo episódio. Após retornar do exílio, Cosimo de Médici visita Brunelleschi para saber dos andamentos do projeto. Alberti os acompanha. A lanterna surge ao fundo do plano enquanto o magnata a observa e comenta brevemente sua beleza e inventividade. Nenhuma informação adicional é dada. O único rastro é um breve comentário de Brunelleschi a Alberti que sua base será feita de pedra. Não é comentado o “significado da cúpula como organismo perspectivo e figurativamente rotatório, assim como sua centralidade cósmica” ou que “as grandes esporas radiais, que formam uma grande roda, correspondem às nervuras e sugerem claramente um movimento rotatório ao redor do eixo que termina com a esfera e a cruz”²⁸⁸. Ou como a lanterna, que Alberti conheceu ainda em sua maquete, é o elemento que “efetivamente realiza a transição do céu físico ao empíreo, ou melhor, ao céu simbólico”²⁸⁹. Não é mencionado a razão por que a invenção da cúpula é um rasgo na tradição arquitetônica medieval e “um milagre da inteligência humana no céu de Florença”²⁹⁰.

²⁸⁸ ARGAN, Giulio Carlo. “O significado da cúpula” em *Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 137

²⁸⁹ Ibid. p. 138

²⁹⁰ Ibid. p. 133

Em uma sequência do primeiro episódio, um mercador inglês visita os afrescos de Masaccio. Ele caminha pelo interior da Capella e observa as pinturas na parede. A câmera o persegue com movimentos panorâmicos. Faz um longo monólogo sobre o maravilhamento, a sensualidade das imagens, o dispêndio de esforço em produzi-las e sua utilidade. Nada mais sobre as pinturas ou formas plásticas é ensinado. Os afrescos não são mostrados senão como pano de fundo para o monólogo do mercador. Não se comenta como nas pinturas de Masaccio “não há ilusionismo, tudo é realidade manifesta, e a aplicação de uma perspectiva extremamente precisa demonstra o valor que se atribuía, naquele momento, à perspectiva: um espaço privilegiado, puramente racional, fora da existência e dos aspectos transitórios das coisas”²⁹¹. Nem mesmo o vasto sistema de produção e comercialização de tecidos que permitiu à florescência da cidade é explicado em pormenores.



3. O personagem do mercador inglês e os afrescos de Masaccio.

A expectativa da R.A.I., da P.B.S. e de outras emissoras norte-americanas, possivelmente também a do público, dos críticos que condenaram o seriado e dos detratores de seu plano pedagógico, era que o espectador sairia da frente da televisão com ao menos uma concepção vaga e genérica dos temas do *quattrocento* florentino,

²⁹¹ ARGAN, Giulio Carlo. “O Primeiro Renascimento” em *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 43

quem eram os principais artistas, quais técnicas eram utilizadas, etc. Roberto Rossellini não nos entrega nada disso. As grandes obras de arte fazem parte da paisagem. Lá fora, a cidade pulsa uma efervescência criativa ímpar na história da arte, e por boa parte do seriado, estamos trancafiados em aposentos fechados acompanhando discussões e explicações sobre empréstimos, juros, impostos, negócios, agiotagem, comércio e outras possíveis intrigas decorrentes destes assuntos.

O tema central de *O Renascimento* é a invenção do sistema bancário. Foi o que permitiu a transformação da malha urbana de Florença e a cidade tornar-se o palco do mundo. Justamente por isso, o seriado concentrou-se na figura de Cosimo e não na de seu herdeiro Lorenzo di Medici²⁹². A dinastia familiar colocada em cena desde a primeira cena do seriado, do enterro do patriarca João de Bicci, criou todo um método de funcionamento econômico que promoveu os Médici a uma posição de liderança na cidade, criando efeitos positivos e negativos que o seriado retrata em muitos e variados prismas. São momentos episódicos como, por exemplo, o que introduz o personagem de um camponês a reclamar que os antigos campos, vinhas e pomares perderam importância com a expansão da cidade, que a permuta primordial das coisas pelas coisas foi substituída pela troca das coisas pelo dinheiro. Cosimo perdoa a dívida de seus amigos e conhecidos, compra decisões judiciais, constrói para si mesmo um palácio e enfrenta o poder da nobreza medieval fazendo exercer sua presença econômica. Os dois primeiros episódios abordam principalmente os rituais bancários inventados pelo banco dos Médici, as formas da democracia florentina, e os conflitos entre os burgueses e a nobreza que levaram ao exílio e retorno de Cosimo. O terceiro episódio apresenta, via a figura de Alberti, como a lógica de funcionamento desta Florença foi produtora de arte, ciência e conhecimento. E como em algum momento a lógica florentina se expandiu para além da cidade. Um comerciante indiano de passagem pela cidade conversa com um grupo de mercadores locais na derradeira sequência do segundo episódio. O tom de suas palavras é de ironia e os comerciantes à sua volta riem. Ecoa menos como um sermão que uma voz de consciência. Consciência esta que enxerga a vida dos homens não como tragédia mas como uma comédia de costumes. “Vocês fizeram algo que nunca pensei que pudesse ser feito. Conseguiram conferir ética ao roubo, deram razão à cobiça, e para enobrecerem a cobiça, explicam com sabedoria que os florins são um bem de Deus”, diz ele. E conclui: “Mandam construir monumentos, igrejas, cúpulas, estátuas, agredos sagrados, para parecerem

²⁹² Originalmente, tratavam-se de dois filmes isolados, um sobre Cosimo, e o outro sobre Alberti. Rossellini os reuniu no seriado.

ao mundo devotos humildes e tementes de Deus”. Os comerciantes locais riem, e um deles comenta logo antes do *black out* final do episódio que “entre filosofia, conhecimento e comércio, temos mesmo que nos perguntar onde iremos parar”.



4. Cena em que os impostos da família Médici são calculados

O importante é perceber a passagem das ideias. Narrar como o pensamento e as práticas transformam-se no progredir da história. Como os homens reinventam todas as concepções do universo e fundam uma nova maneira de se viver, organizar-se e pensar. Esta criação mental é revolucionária. Roberto Rossellini queria narrar a trama destas revoluções embrionárias. O tema de *Ato dos Apóstolos* era a invenção do catolicismo como uma revolução. O tema de *O Renascimento* e aquilo que o seriado no ensina é a invenção do sistema bancário. É a fundação do capitalismo como um gesto revolucionário. O roteiro e a pesquisa operam a partir desta concepção, que é a síntese.

4.2. Pancinor e o efeito Schufftan

Para moldar este arcabouço de premissas teóricas, Roberto Rossellini desenvolveu um número de técnicas cinematográficas que unidas podem ser lidas como marcas de um estilo ou forma estética. Não se caracterizam como um molde acabado, mas como uma investigação que foi ganhando traços mais definidos a cada trabalho do diretor. Assistindo aos filmes televisivos em conjunto, fica notável um certo *look* ou

padrão na composição da imagem. As práticas artísticas do autor, muitas vezes atípicas, concatenam isto que podemos considerar como a feição de sua obra tardia. O cineasta desenvolvia não só novas técnicas mas também novos artifícios e aparelhos, como fizeram artistas renascentistas em outras épocas, que lhe permitiam atingir uma imagem que faça remissão de algum modo às suas concepções sobre televisão, educação e história. Desde o final dos anos 1950, inventou aparelhos e métodos de trabalho curiosos.

Como atesta Tag Gallagher, desde jovem o interesse de Rossellini não era propriamente a arte, como era o de seus irmãos. Eram “garotas e máquinas”²⁹³. Lançou-se ao cinema em seus 30 e poucos anos, mas “seu interesse continuava sendo garotas e máquinas, e não a arte”²⁹⁴. Ao realizar *Roma, Cidade Aberta* e *Paisá*, surpreendeu-se ao ser chamado por todos de *maestro*, e aos poucos passou a acreditar no que as pessoas diziam e escreviam sobre ele²⁹⁵. O importante é notar que nunca abandonou o seu interesse por máquinas. Seus colaboradores diziam que o diretor conhecia muito bem todos os aparelhos cinematográficos e que sabia montar e desmontar uma câmera facilmente.

A mais célebre de suas invenções mecânicas foi uma lente nomeada Pancinor. Utilizou-a em todos os seus filmes pedagógicos. Patenteou-a e recebia honorários em cima de seu próprio uso. Com estes honorários, aprofundava o desenvolvimento e o mecanismo de funcionamento da lente ainda mais. No fim das contas, é provável que tenha gasto mais com as atualizações dela do que recebeu da patente. Começou a utilizá-la em 1959 nas filmagens de *De crápula a herói*. Era uma sequência de um protesto em uma prisão. Montou a lente zoom na câmera e esta sobre uma dolly, esquema que tornaria-se padrão em seus trabalhos posteriores. Após a realização deste longa-metragem, dedicou-se a pensar como ele mesmo poderia operá-la. Naquele momento, a lente zoom ainda precisava ser comandada por um cameraman. Dias de investigação foram perdidos procurando vencer este obstáculo e terminou por criar um sistema de travas com os restos de um avião a partir da sugestão de um engenheiro aeronáutico. Adicionou um cabo que ligava o zoom a um controle remoto, de modo que poderia manipular a lente à distância. Tag Gallagher comenta que “seus amigos

²⁹³ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 777. Traduzido por mim do Inglês: “Roberto was interested in girls and mechanics”.

²⁹⁴ Ibid. Traduzido por mim do Inglês: “his interests were still girls and mechanics, not art.”

²⁹⁵ Gallagher acredita que Rossellini sempre sofreu de insegurança quanto a seu status de artista, porque quando criança, era o único de sua casa que não flertava com a arte. Credita a esta insegurança ter deixado ao encargo de seu filho a direção dos primeiros projetos pedagógicos.

rapidamente perceberam que ele encontrou uma nova forma de ser preguiçoso, e que estava no paraíso”²⁹⁶. No set de filmagem de *Era noite em Roma*, a lente atrasava o ritmo das filmagens pois desmontava frequentemente. Rossellini sacava uma caixa de ferramentas e assobiando alegremente ia remontá-la, por vezes demorando até três horas, enquanto a equipe aguardava. Quando lançou-se aos filmes pedagógicos, a Pancinor já estava mais estável e complexa.

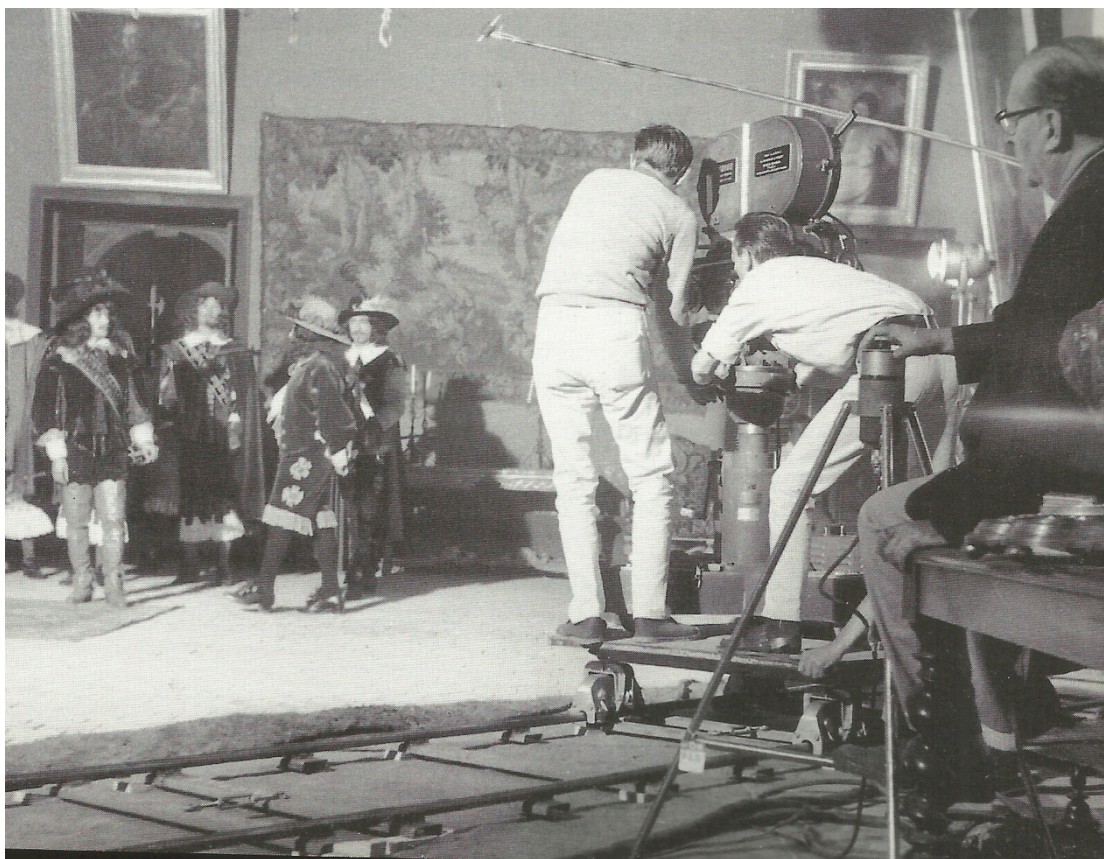
A Pancinor funcionava por um sistema de “dois motores interligados, o primeiro que gira em uma direção, e o segundo na direção oposta, mais lento, feito para evitar o efeito de esmagamento”. O zoom estava ligado em um mecanismo com a câmera, posicionado junto ao dolly, que se move em sincronia com ela. Assim, “a câmera pode fazer uma panorâmica permanecendo sempre no ponto focal” e “deslocar-se em panorâmica ao mesmo tempo em que avança”²⁹⁷. Com este mecanismo, Rossellini criava a possibilidade de mover-se em duas direções: horizontalmente através do movimento da dolly e em profundidade, com o zoom. A lente ia “de 25mm a 250mm”²⁹⁸, garantindo uma grande amplitude de quadros possíveis. Todos os filmes pedagógicos foram realizados com esta lente, ligadas a uma câmera pesada, que só podia ser ligada em duas baterias de 220v trifásicas.

²⁹⁶ Ibid.

p. 636. Traduzido por mim do Inglês: “Friends were quick to note he had found a new way to be lazy. He was in heaven”.

²⁹⁷ Mesa redonda com um grupo de alunos florentinos conduzida por Pio Baldelli no Centro Experimental de Cinema de Roma, em 17 de abril de 1971. Transcrito em BERGALA, Alain. *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*. Paris: Cahiers du Cinema, 2005.

²⁹⁸ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 235. Traduzido por mim do Inglês: “From 25mm to 250mm”.



5. Rossellini (a direita) no set de filmagem de *O Absolutismo*. Está sentado operando o zoom.

A lente *zoom* não foi criada por Roberto Rossellini. A Varo e a Neo-Kino existiam desde a década de 1930 para 35mm. O desenvolvimento das lentes para televisão começou em 1945 com a Zoomar de Frank Back, e no final da década de 1940, o sistema de dois motores foi utilizado na Electrozoom de Walker. Todavia, “operadores de câmera profissionais relutavam em utilizar as lentes zoom”, provavelmente por “conservadorismo ou pelos efeitos de perspectiva estranhos causados pela aproximação da câmera ou do ator”²⁹⁹. O grande feito vanguardista do cineasta italiano foi a utilização sistemática dela, tornando-a um elemento plástico fundamental na criação de seu estilo.

O sistema da câmera acoplada com a Pancinor tinha múltiplas implicações diretas nas escolhas artísticas de Rossellini. A primeira delas era a garantia de custos mais baixos. As filmagens tornavam-se mais baratas. “Descobri novas técnicas para tornar os filmes mais rápidos e os orçamentos menores”, disse em entrevista a Bárbara Schulz,

²⁹⁹ KINGSLAKE, Rudolf. *A history of the photographic lens*. San Diego: Academic Press Inc., 1989. pp. 156-157. Traduzido por mim do Inglês: “Actually, professional motion-picture cameramen were somewhat reluctant at first to use zoom lenses. This may have been due to conservatism or to the unfamiliar perspective effects that were not the same as when the camera is moved toward or away from the actors”.

“porque estava tornando-se difícil demais produzir”³⁰⁰. Com a lente, a produção tornava-se facilitada, mais simples como queria o diretor, mais rápida e conseqüentemente mais barata. “Antes do travelling óptico, seguir uma personagem era extremamente complicado”, comentou. “Agora, graças a essa técnica, posso fazer um filme como este, que é apesar de tudo longo, em vinte e quatro horas. E não chego a trabalhar seis horas por dia”³⁰¹. Na ocasião de *O Absolutismo*, a ORTF entrou em greve e a equipe foi capaz de cumprir o calendário, mesmo só trabalhando cinco horas por dia. Anteriormente, durante a fase dita neorrealista, Rossellini defendia a câmera na mão como um meio de “desmistificar e desdramatizar o cinema”, torna-lo simples e direto. A Pancinor era a sua alternativa para “livrar-se da grande indústria”³⁰² uns quinze anos depois. “A Pancinor é como ter uma câmera na sua mão”, dizia o diretor, “é como uma câmera suspensa no ar”³⁰³. Garante mobilidade ao mesmo tempo em que mantêm-se fixa em uma única posição.

O sistema também define e modifica as relações espaciais do plano. Como escreveu Jean-André Fieschi na *Cahiers du Cinema*, a Pancinor foi “a segunda juventude de Rossellini e a descoberta de uma nova concepção do espaço”. Antes, o espaço da encenação era “basicamente estacionado, e agora é basicamente fluído”³⁰⁴. A lente garante a sensação das limitações pictóricas do quadro ao mesmo tempo em que confere mobilidade à encenação, evitando a sensação de rigidez. Fixa o ponto de vista em um único lugar, mas não reduz as possibilidades de visão a uma imagem fixa. O ato de se acompanhar um personagem ganha maior complexidade. “Íamos em

³⁰⁰ SCHULZ, Bárbara. “Entretien avec Barbara Schulz” em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 69. Traduzido por mim do Francês: “J’ai découvert de nouvelles techniques afin de tourner les films plus rapidement et pour un plus petit budget, parce qu’il était de plus en plus difficile de les produire.”

³⁰¹ COLLET, Jean e PHILIPPE, Claude-Jean. “Roberto Rossellini: La Prise du Pouvoir par Louis XIV” em *Cahiers du Cinéma*, nº 183, outubro 1966, pp. 16-19. Em Português no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 496

³⁰² MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panorâmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org.). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 188. traduzido por mim do Inglês: “I always defended the hand camera as a means of demystifying and dedramatizing cinema. You have to make films simply and directly, and use the clearest possible language. I chose hand cameras to free myself from big industrial organization.”

³⁰³ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 646. Traduzido por mim do Inglês: “The Pancinor is like a camera suspended in air. It’s like having the camera in your hand.”

³⁰⁴ FIESCHI, Jean-André. “Dov’è Rossellini?” em *Cahiers du Cinéma* nº 131, may 1962, pp. 15-25. Traduzido para o inglês em GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 647. Traduzido por mim do Inglês: “Rossellini’s “second youth” and the discovery of “a new conception of space”: formerly the stage space was basically stationary, now it is basically fluid.”

direção às figuras”, comenta o cineasta comparando a Pancinor ao *travelling*, “Agora o efeito é das figuras vindo em direção ao público, separando-se do fundo”³⁰⁵. Torna-se possível aumentar ou diminuir a profundidade de campo no mesmo plano, conferindo-lhe a capacidade de ir do “maior isolamento possível à maior contextualização possível” na mesma imagem³⁰⁶.



6 e 7. Sequência em que é eleita a nova *signoria* da cidade. O grupo responsável por governar temporariamente Florença irá trazer Cosimo de Médici de volta do exílio. Rossellini começa a cena com um plano conjunto mais fechado do anunciante dos nomes da nova signoria e termina abrindo com o zoom para um plano geral.

O conjunto da lente móvel e da câmera pesada também convocavam a encenação a determinados parâmetros. O *travelling ótico* requer que “tudo se baseie na organização da cena”³⁰⁷. O lugar onde a câmera ficará é fixo ou ao menos limitado. A dinâmica da encenação e seu ritmo é que irá garantir o sentido da cena. O esquema abre um conjunto de possibilidades visuais a serem trabalhadas em cima do espaço da cena, mas é a movimentação dos atores na cenografia armada que irá fundamentar o sentido das coisas. “Está tudo ligado ao contexto da cena”, diz o cineasta, “que deve

³⁰⁵ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 647. Traduzido por mim do Inglês: “We used to go toward figures. Now the effect is of figures coming toward the public, toward the pit, separating themselves from the background.”

³⁰⁶ Ibid. Traduzido por mim do Inglês: “I can go from the most complete isolation to the most complete contextualization”.

³⁰⁷ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panorâmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 204. Traduzido por mim do Inglês: “this optical mobility makes it possible to base it all on organizing the scene, and this means you have to know the set very well”.

seguir um padrão e levantar um sentido claro e particular para a cena³⁰⁸. O fundador é a cena e sua dramatização ao invés do plano como unidade de sentido. O uso recorrente do plano-sequência exarcebava ainda mais este fato. À câmera resta selecionar, acentuar, amplificar e recortar. “A Pancinor se torna o meio pelo qual Rossellini revela e analisa a ação que ele criou”, escreveu o crítico Robin Wood, “é a presença palpável do artista em seu trabalho”³⁰⁹. O trabalho da lente sobre o ator “torna as coisas mais vivas”³¹⁰.

A utilização da câmera pesada e da *zoom* mecânica dão à encenação um caráter de objetividade e à imagem produzida a partir desta encenação um toque de subjetividade. Há um enorme senso de realismo de Rossellini implicado no esquema da Pancinor. A verdade histórica é a verdade encenada. O fato histórico é o fato produzido (pela encenação). Há um palco vazio onde coisas acontecerão. Há uma escolha do diretor de onde posicionar a dolly e observar a cena. Bruno Roberti acredita que esta é uma escolha moral, “o único ponto de vista justo, como dizia Godard, para pôr a máquina de filmar”³¹¹. Aqui não cabe levar adianta a discussão sobre a moralidade do ponto de vista, mas faz-se necessário ressaltar como este sistema básico de filmagem produz uma situação que condiz com a vontade mencionada anteriormente do cineasta de perseguir fatos e não interpretações. Principalmente, de não permitir que o ponto-de-vista subjetivo desvirtue o sentido real e palpável previsto na cena.

Uma cena exemplar das dinâmicas que a estratégia do aparato desenvolvido por Rossellini possibilitam é o momento em que Alberti visita a igreja de Santa Maria Novella para ver os afrescos de Masaccio. Alberti entra acompanhado de Ciceraco e logo avista uma senhorita devota ajoelhada aos pés da igreja. A entrada dos dois personagens é filmada em um plano geral (Foto 8). Eles caminham em direção à câmera e a cruzam para o outro lado. A câmera os acompanha através de uma panorâmica de 180° e um *travelling* que estende a caminhada (Foto 9). Um coro gregoriano ecoa como trilha sonora. Ao chegarem do outro lado, avistam o altar (Foto 10).. Logo se descolocam para a esquerda, e uma panorâmica os segue. Chegam até um quadro de Masaccio, A

³⁰⁸ Ibid. Traduzido por mim do Inglês: “It’s all linked in the context of the scene, which has to follow a certain pattern and bring over a particular meaning very clear”.

³⁰⁹ WOOD, Robin. “Rossellini” em *Film Comment*, setembro de 1964. Traduzido por mim do Inglês: “The Pancinor [zoom] becomes the means by which Rossellini reveals and analyses the action he creates—the artist’s palpable presence in his own work”

³¹⁰ SCHULZ, Bárbara. “Entretien avec Barbara Schulz” em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 74. Traduzido por mim do Francês: “Avec les objectifs Pancinor, on tourne beaucoup plus vite”.

³¹¹ ROBERTI, Bruno. Conversa gravada na redação de *Filmcritica* em Roma, a 9 de novembro de 2006. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 456

Trindade Sagrada. Este deslocamento tem a duração de exatos 1 minuto e 10 segundos. A senhorita devota que antes estava ajoelhada na entrada da igreja está agora em frente a eles. Ela os aborda (Foto 11). Começa a criticar a pintura de Masaccio. Argumenta que ele cometeu um pecado ao representar o divino nas dimensões de um homem. Critica a liberdade com que Masaccio resolveu interpretar a imagem de Cristo. Enquanto transcorre o diálogo, o *zoom* se aproxima dos três personagens. Ciceraco se desloca ligeiramente para a direita do quadro, e Alberti para a esquerda, de modo que ambos ficam de frente para a câmera no momento da réplica (Foto 12). Ciceraco começa a falar que a liberdade que Masaccio se deu é a própria liberdade do homem, e que representá-lo no mesmo tamanho de Deus é aceitar a posição do homem no centro da História. Alberti começa a dizer que é preciso levar o argumento ainda mais longe e demonstrar como Masaccio concebeu sua pintura a partir do estudo das leis geométricas e da natureza. Os três personagens se deslocam ligeiramente para a direita do quadro, e a câmera os reenquadra em uma nova disposição diante do afresco da *Trindade Sagrada* (Foto 13). Então, Rossellini corta este plano, que durou 1:32, e estabelece um novo eixo entre a imagem do afresco de Masaccio (Foto 15) e os três personagens que o observam e o comentam (Foto 14). O corte do plano-sequência para o contra-plano dos três personagens é feito através de uma evidente quebra de eixo: a personagem da devota que antes se encontrava à esquerda dos outros dois agora passou para o outro lado. Interessado na dinâmica do *misé-en-scène*, Roberto Rossellini dava pouca atenção às regras do eixo.

A discussão sobre o quadro de Masaccio prossegue entre os três personagens por ainda aproximadamente dois minutos, até o momento em que a devota, incomodada com os argumentos dos dois renascentistas, vai até o fundo do quadro e se ajoelha. Alberti conclui que a verdadeira importância deste afresco é ter sido concebido por leis matemáticas e ter concretizado a união entre arte e conhecimento. É preconizado a caracterização de Alberti como figura que executa a mudança de mentalidade do artista visto como artesão para o artista visto como intelectual. Enquanto Medici é o protagonista em torno de quem flutuam todos os movimentos de Florença, Alberti é o principal coadjuvante (surge no segundo episódio, e ocupa um destaque maior no terceiro) que simboliza justamente o tipo de produção cultural que resultou do florescimento econômico da cidade: a arte tornada fenômeno intelectual. Ou seja, conhecimento.



8-15. Decupagem de cena de *O Renascimento* em que Alberti visita o afresco de Masaccio.

Uma outra técnica elaborada por Rossellini foi o aprimoramento do “processo Schufftan” como parte complementar da cenografia. Era um complexo sistema de espelhamento desenvolvido pelo alemão Eugen Schufftan e utilizado por muitas obras expressionistas. Um vidro era colocado alguns metros em frente à câmera. Nele, pintava-se partes do cenário, que ficavam sobrepostas à encenação dos atores. Unia-se o pictórico ao material filmado. Com o desenvolvimento dos estúdios, começaram-se os métodos de espelhamento. Mas a câmera precisava mantê-se fixa para que “as duas imagens colassem perfeitamente”³¹². O cineasta italiano avançou com o dispositivo. Desenvolveu um método no qual o espelho era coberto por um spray refletor ao invés de desenhos. Pinturas e maquetes eram posicionadas atrás da câmera envelopadas por um lençol negro. O vidro refletia as pinturas e maquetes adicionando-as e recompondo o cenário real, ao mesmo tempo em que permitia os *travellings* óticos de Roberto. “Uma maquete ficava atrás da câmera, e um espelho na frente”, resumiu, “O espelho reflete em cima daquilo que estou filmando”³¹³.

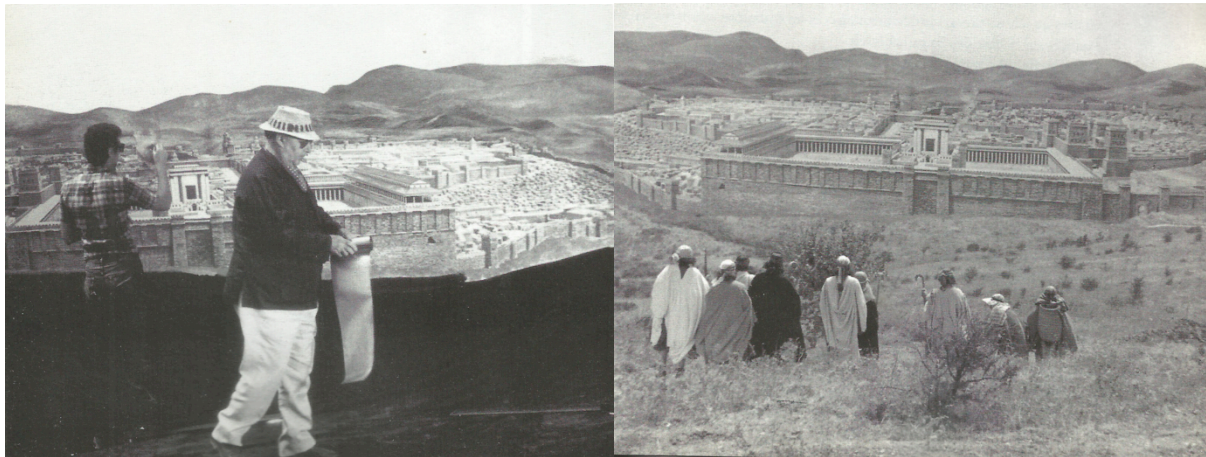
As primeiras tentativas do diretor com o efeito Schufftan foram em 1955 no longa-metragem *Joana D’arc ao fogo*. Gabava-se de estar inventando mecanismos básicos dos primórdios do cinema, semelhantes aos de Mèlies. Mas o resultado foi tecnicamente pífio e deixou muito a desejar em termos de verossimilhança. Em *Sócrates*, investiu boa parte do curtíssimo orçamento em uma miniatura do Acrópoles, pois queria introduzir todas as sequências relacionadas à vida pública de Atenas com uma panorâmica da Acrópole à praça. O mecanismo, porém não funcionou bem. Estava ventando muito em praticamente todos os dias de filmagem. O diretor culpou o câmera espanhol “que não conhecia muito bem este tipo de coisa”³¹⁴. Aos poucos, foi-se aprimorando, e atingiu a perfeição na maquete do Palácio de Versailles e no Louvre de *O Absolutismo: a*

³¹² Mesa redonda com um grupo de alunos florentinos conduzida por Pio Baldelli no Centro Experimental de Cinema de Roma, em 17 de abril de 1971. Transcrito em BERGALA, Alain. *Roberto Rossellini, le cinema révélé*. Paris: Cahiers du Cinema, 2005. p. 209. Traduzido por mim do Francês: “Les deux images collaient parfaitement”.

³¹³ SCHULZ, Bárbara. “Entretien avec Barbara Schulz” em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 72. Traduzido por mim do Francês: Traduzido por mim do Francês: “Je l’ai tourné en Espagne avec un caméraman espagnol qui ne connaissant pas ce genre de choses et donc, le résultat n’est pas tout à fait satisfaisant, mais peu importe”.

³¹⁴ Ibid. Traduzido por mim do Francês: “Il y a des maquettes derrière la caméra et un miroir devant. C’est sur ce miroir qu’on réfléchit l’arrière plan qui doit être filmée”.

ascensão de Luís XIV. A partir de então, todos os filmes pedagógicos de Rossellini, com a exceção de *Santo Agostinho*, utilizariam-se do método de espelhamento, por vezes com resultados magníficos, por vezes, nem tanto.



8 e 9. Roberto Rossellini acompanha a preparação do mural para o uso do processo *schufftan* em *Ato dos Apóstolos*. Depois, o resultado pronto da cena.



10. Filmagens do efeito *schufftan* em *Idade do Ferro*. O painel era montado atrás da câmera e refletido em um vidro que ficava em frente a ela.

A utilização do efeito de espelhamento foi a solução cênica mais adequada para realizar filmes históricos com cenários minimamente fidedignos e um orçamento baixo. Novamente, uma das razões de escolha da técnica foi a economia orçamentária. “A reconstituição do edifício do Louvre seria muito cara, e não teríamos dinheiro para fazê-la sem a utilização desta trucagem”, disse Rossellini, “trabalhar com os espelhos ajuda a me livrar das grandes construções”³¹⁵. Naturalmente, a justificativa econômica não era a única.

Roberto Rossellini queria que o fosse. Na entrevista concedida a Tag Gallagher e John Hughes em 1974, aproximadamente um ano após o lançamento de *O Renascimento*, o biógrafo comentava que “os planos realizados com espelhamento, as sobreposições, os desenhos em litografia de Florença como um ponto de ouro e prata sobre o vale verde, todos estes mecanismos tinham o efeito de fazer parecer com que a Renascença tenha criado uma cultura sintética e artificial que substituiu a cultura feudal baseada na natureza, e não no dinheiro”³¹⁶. O diretor retruca que ele falava de um ponto de vista meramente estético e que não tem nada a comentar sobre isto.

Querendo ou não, a utilização de murais e técnicas de espelhamento criam um sentido estético. Seu uso recorrente torna-se uma marca de estilo. Gallagher tinha razão em dizer que a Florença em litografia como um ponto dourado instalado sobre a vastidão verde participava do discurso do seriado sobre a substituição de uma cultura por outra. A grande cidade renascentista como centro propulsor único reitera o comentário do camponês que explica como o dinheiro enfraqueceu o valor dos campos, unificou em um único ponto o que antes era espalhado. Mais adiante, a imagem torna-se um *leit motif* repetido à exaustão, do mesmo modo como se tornam os muitos afrescos e painéis renascentistas nas paredes dos aposentos, lembrando-nos à todo momento a forte conexão da época entre arte e decoração.

A trucagem é um artifício que reinventa a concepção de espaço tanto quanto a Pancinor. Introduzir um elemento externo através de um espelhamento não era fugir ao esplendor do verdadeiro, à dita objetividade da cena que o cineasta italiano perseguia?

³¹⁵ Mesa redonda com um grupo de alunos florentinos conduzida por Pio Baldelli no Centro Experimental de Cinema de Roma, em 17 de abril de 1971. Transcrito em BERGALA, Alain. *Roberto Rossellini, le cinema révélé*. Paris: Cahiers du Cinema, 2005. p. 209. Traduzido por mim do Francês: “La reconstitution au palais du Louvre aurait coûté très cher et on n'avait pas l'argent pur le faire... donc on a utilisé des trucages. Travailler avec les miroirs permet de se libérer des grandes constructions.”.

³¹⁶ GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 239. Traduzido por mim do Inglês: “The mirror shots in the Medici, the superimpositions, the cartoon lithograph of Florence as a little silver of gold superimposed on the real, green valley, all of these have the effect of making it seem that the Renaissance did create a sort of artificial synthetic culture that replaced the feudal culture based on nature, not money”.

Não era recorrer ao ilusionismo que condenara tantas vezes? Agora recorria a técnicas do expressionismo e mencionava Meliès, aparentemente tudo que ia contra o audiovisual que queria realizar. O paradoxo torna-se menos conflitante na medida em que entendermos que o recurso tinha um sentido de esvaziamento mais do que de adorno. Segundo Edoardo Bruno, o jogo de espelhos era fundamental por que atestava o que chamava “a economia do sinal”, uma tendência à rarefação que “estava no seu DNA expressivo”³¹⁷. Havia não só uma necessidade de economia orçamentária, mas o caminho estético de Rossellini era um caminho da rarefação, da eliminação cada vez maior dos elementos expressivos. Enfim, da redução da cidade a um mural espelhado, da acrópole a uma maquete, da paisagem à pintura. A economia financeira tornava-se economia plástica e vice-versa.



11. O efeito *schufftan* em O Renascimento da cidade de Florença vista à distância.

Os detalhes do cenário do mundo eram reduzidos. Poderíamos nos concentrar unicamente no epicentro que reverbera por tabela em todas as outras partes: a

³¹⁷ ROBERTI, Bruno. Conversa gravada na redação de *Filmcritica* em Roma, a 9 de novembro de 2006. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. pp. 462-463

encenação. A realidade não é o mundo concreto ao nosso redor - os cenários e as coisas que fazem parte dele - mas a cena inventada pela dramaturgia dos atores. Daniela Turco comentou que, em Rossellini, “o esplendor do verdadeiro é algo que se move a nível do pensamento”. Tem razão se com isto quer dizer que, como bom renascentista que era, o diretor acreditava que deveria se dar a conhecer as leis e sínteses das coisas (a síntese do conhecimento, por sinal). Que os corpos serviam ao artista para organizar e demonstrar estas leis. E que estas leis, nós as percebemos em nossas mentes. Com o irreal mural de Florença, Roberto Rossellini inventava um sentido palpável e transmitia uma idéia, resolvia o problema do cenário histórico e deixava-nos nos concentrar na encenação. Isto é, nas ações dos homens.

4.3. Encenação como rascunho

A desdramatização pode adquirir várias formas cinematográficas e muitos níveis de esvaziamento, dependendo da forma como é operada. Era algo presente na obra de um conjunto de cineastas ditos modernos principalmente entre os anos 1950 e 1980. Um grupo de unidade esparsa, sem coerência interna entre si, mas que levou adiante métodos de esvaziar a cena do drama. Inclui nomes como Robert Bresson, Carl T. Dreyer, Jacques Tati, Miklós Jancsó, Jerzy Skolimowski, Theo Angelopoulos, e os dois italianos mais paradigmáticos, Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni. Este último, eleito o arquirival do Grande Projeto, “tinha levado a desdramatização até onde podia chegar”³¹⁸ e reduzido “cenas a blocos de tempo morto em que nada, rigorosamente nada, do tradicional arco dramático está acontecendo”.³¹⁹

A desdramatização é a rigor um esvaziamento da carga dramática da cena. Roberto Rossellini perseguia isto em um sentido quase diametralmente oposto ao de Michelangelo Antonioni. Não queria desdramatizar para chegar ao nada. Queria desdramatizar para poder enfim chegar ao essencial, que para ele era o homem. A sua recusa em dar prioridade e ênfase aos elementos cênicos ou visuais na reconstituição histórica e concentrar sua atenção mais exclusivamente na dinâmicas dos atores e no sentido de seus atos apontava para um caminho prático. Como mencionamos anteriormente, toda a produção artística do Renascimento é relegada a segundo plano diante da necessidade de se apresentar a dinâmica de interação entre os personagens. A questão que se impunha agora era a de como realizar esta encenação.

³¹⁸ BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008. p. 206

³¹⁹ Ibid. p. 204

O primeiro passo era a seleção do elenco. Faziam anos que Roberto já utilizava não-atores sistematicamente. Os colocava em papéis principais a rigor desde 1946 com *Paisà*. O consagrado *Roma, Cidade Aberta* tinha alguns não-atores, mas os papéis principais eram ocupados por dois atores de calibre, Aldo Fabrizi e Anna Magnani. A motivação era inicialmente puramente financeira. Após algum tempo, tornaria-se uma escolha artística. “Comecei a trabalhar com não-atores porque não tinha dinheiro”, disse o diretor, “Agora ainda não tenho dinheiro, mas estou convencido de que é melhor”³²⁰.

O fato é que a escolha do cineasta italiano não seguia o critério da capacidade de interpretação. Seguia um critério de fisicalidade. “Procuro atores que correspondem aos personagens” respondeu sobre os seus parâmetros, “não me importa se são grandes atores, amadores ou não-atores”³²¹. Jean-Marie Patte, que interpretou Louis XIV, tinha um cargo burocrático em um ministério. O ator Jean Sylvere era um ator amador em um pequeno grupo de teatro. Rossellini o escolheu por conta da profundidade de seus olhos. “Construí o personagem de Sócrates baseado naqueles olhos”³²², constatou. Em *O Renascimento*, o personagem de Cosimo foi interpretado por Marcello Di Falco, um romano que trabalhava como recepcionista em uma boate. O ator profissional não era um problema *a priori*. Mas dificilmente alguém consagrado aceitaria o seu método excêntrico de dramaturgia. As diferenças evidentes criavam problemas como os que aconteceram com Ingrid Bergman em *O Medo* ou George Sanders em *Viagem à Itália*. “O ator profissional tem as suas habilidades e quer aparecer”³²³, disse o diretor.

³²⁰ BLUE, James. “An interview with Rossellini” em *Rossellini*, publicação especial do Teatro Público de Nova Iorque. maio, 1979. A entrevista foi concedida na Rice University, em Houston, em 1972. Disponível em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 217. traduzido por mim do Inglês: “I started with nonactors because I had no money. I still have no money, but now I know that it is much better that way”.

³²¹ SCHULZ, Bárbara. “Entretien avec Barbara Schulz” em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 77. Traduzido por mim do Francês: “Je cherche des acteurs qui correspondent aux personnages. (...) Je me débrouille très bien avec les petits acteurs, les acteurs amateurs ou les non-acteurs”.

³²² Ibid. Traduzido por mim do Francês: “J'avais besoin de ces yeux et j'ai bâti le visage de Socrate autour”.

³²³ Ibid. p. 78. Traduzido por mim do Francês: “L'acteur professionnel vient avec ses capacités propres et il veut qu'on le remarque”.



12. Cósimo de Medici interpretado por Marcello di Falco.

Os assistentes de direção se ocupavam de procurar o elenco de apoio e os figurantes. Rossellini lhes entregava uma descrição física daquilo que procurava e concentrava-se em escolher o elenco principal. Jamais fazia testes de elenco. Ia pelo seu instinto, pela aparência física das pessoas, e por algumas indicações que dava a si mesmo. O personagem de Pedro em *Ato dos Apóstolos*, p.e., era um pescador. Isto o levava a crer que deveria procurar alguém “confortável com o próprio corpo” e com “olhos inocentes”³²⁴. Escolheu Jacques Dumur, que era um palhaço profissional. Este tipo de método de escolha significa sempre um risco em algum nível. “Prefiro correr o risco, porque ele te obriga a se envolver”, dizia ele sobre os perigos da seleção de elenco, “se eu me cercar de muitas seguranças, vou confiar somente na minha própria preguiça”³²⁵.

A escolha por não-atores era na realidade um facilitador. Os atores profissionais traziam cacoetes e traços dramáticos que o diretor italiano queria eliminar a todo custo. Ao invés de trabalhar para reduzi-los ou amenizá-los, escolhia os amadores por que

³²⁴ Ibid. p. 78. Traduzido por mim do Francês: “Pierre était un pêcheur, et je savais donc que j'avais besoin d'un homme qui soit complètement à l'aise avec son corps et qui aie un certain type - innocent n'est pas tout à fait le mot qui convient - d'yeux”.

³²⁵ Ibid. Traduzido por mim do Francês: “Ja préfère prendre le risque, car ça vous force à vous impliquer. Si je m'entoure de trop de sécurité en amont, je serai forcé de compter sur ma propre paresse”.

estavam ainda crus. O que queria do elenco era “sua presença física e um conjunto de movimentos físicos”, sua “própria maneira de fazer as coisas”³²⁶ ao invés da dramatização dos atos. Cada pessoa tem sua própria maneira de andar, falar e se mover. Queria “movimentos naturais e gestos naturais”³²⁷, não signos de atuação ou gestos emotivos. Desdramatizar significava em primeiro lugar evitar que os atores tornassem-se expressivos. O Medici de *O Renascimento*, p.e., é um túmulo. Fala, toma decisões, mas sabemos pouco do que se passa com seus sentimentos. Mesmo em um dos momentos mais dramáticos do seriado, seu retorno para Florença após o exílio forçado, sua alegria é expressa tão somente por um sorriso plácido, quase mecânico.



13. O reencontro de Médici com sua família. Um dos momentos mais dramáticos de *O Renascimento*.

No exercício da dramaturgia, não compartilhava com seus atores as características, os pensamentos ou sentimentos dos personagens que encenavam. Lhes

³²⁶ BLUE, James. “An interview with Rossellini” em *Rossellini*, publicação especial do Teatro Público de Nova Iorque. maio, 1979. A entrevista foi concedida na Rice University, em Houston, em 1972. Disponível em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. Pp. 214-215. Traduzido por mim do Inglês: “What he can give you is physical presence, and certain kinds of movement. (...) his own way of doing things”.

³²⁷ Ibid. p. 220. Traduzido por mim do Inglês: “Natural movements and natural gestures”

fornecia apenas “indicações geométricas”³²⁸. Instruía-lhes por onde andar, a direção dos olhares, os movimentos com as mãos e os pés. Tudo era “puramente físico”³²⁹. Não havia nada no qual eles poderiam se ancorar para externar as emoções. “Se começar a depender de sensações e atuação no sentido tradicional”, escrevia, “é impossível se atingir uma coisa realística”³³⁰. O real para Rossellini era a história fria. Nada mais natural do que seus atores encenarem de forma árida, sem expressões; os personagens como *fatos*, puras informações.

Mas não é exatamente que o cineasta desejasse fazer um filme completamente frígido. Como o esplendor do verdadeiro deve acontecer ao nível do pensamento, este emergiria como resultado de um conjunto de forças mecânicas. “Não preciso da emoção no ator”, costumava dizer, “preciso de uma emoção no filme”³³¹. Construir esta emoção era para ele, como o era para Bresson ou Hitchcock, uma questão da matemática dos corpos e não da incorporação do ator pelo espírito deste sentimento e, conseqüentemente, sua externalização na cena. A existência dos personagens era um fato frio. A emoção era inflada pela construção ou pelo contexto de suas ações, e não por ele chorando, gritando ou exalando outros sentimentos. “Se você faz um ator andar devagar, bem devagar, e de repente o fizer andar rápido, você já tem uma emoção”³³², exemplificava, “um homem deve chegar a um ponto no momento apropriado, caso o contrário o sentido não será criado”³³³.

Para se atingir esta atuação mecânica, esta relação absolutamente corporal do ator com a cena, o cineasta valia-se de várias táticas. Não ensaiava previamente. Ensaiaava com o elenco somente já no set de filmagem. Não lhes entregava o roteiro até o minuto final antes da rodagem. “Lhes entrego os diálogos nos últimos segundos”, explicava aos alunos de uma palestra concedida em 1972, “não entrego os diálogos antes porque se eles os aprenderem, começam a inventar coisas para si mesmo. E daí,

³²⁸ but now I know that it is much better that way”.

³²⁸ SCHULZ, Bárbara. “Entretien avec Barbara Schulz” em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 78. Traduzido por mim do Francês: “Je ne leur donne que des indications géométriques, physiques”

³²⁹ Ibid. Traduzido por mim do Francês: “Tout cela est purement physique”.

³³⁰ BLUE, James. “An interview with Rossellini” em *Rossellini*, publicação especial do Teatro Público de Nova Iorque. maio, 1979. A entrevista foi concedida na Rice University, em Houston, em 1972. Disponível em APRÀ, Adriano (org.) *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 216. Tradução por mim do Inglês: “If you begin to depend on feeling and acting (...) it becomes impossible to get a realistic thing”.

³³¹ Ibid. p. 219. Traduzido por mim do Inglês: “I don’t need his emotion. I need an emotion in the film”.

³³² Ibid. Traduzido por mim do Inglês: “If you have the person move very slowly, or say things slowly, and suddenly just for a short section you accelerate, you have the emotion”.

³³³ Ibid. p. 222. Traduzido por mim do inglês: “A man who must go to a spot must reach it at the proper moment otherwise the meaning won’t be created”.

terei de primeiro acabar com o que eles pensaram e fazer o meu trabalho duas vezes”³³⁴. Os atores raramente tinham tempo o suficiente para decorar seus grandes monólogos. Esporadicamente, Rossellini começava a rodar a cena e só então cantava por um microfone as falas aos atores. Pedia que os atores lessem as frases sem nenhuma entonação, da forma mais monotônica possível. A linguagem verbal é ao mesmo tempo elevada a matéria e reduzida à simples informação, separada do corpo que a pronuncia e eliminado o seu poder de expressividade.

A encenação em seus filmes pedagógicos era muitas vezes criticada, considerada desleixada e até cômica. Em uma entrevista, Gallagher e Hughes reclamavam que em *O Renascimento*, as frases eram “ocasionalmente ditas de forma estúpida”. Ao que Rossellini retrucava que “tudo era intencional” e que “os fez falar como achava correto”³³⁵. Hughes teorizava que era um efeito brechtiano de distanciamento. Rossellini negava que tinha a intenção de conseguir qualquer efeito. Que se a encenação os incomodava, era porque provavelmente cometeu algum erro. Não era distanciamento no sentido brechtiano. Era o distanciamento do historiador que não vê conotações emocionais ou ideológicas no passado. Vê apenas fatos congelados que podem ser usados e interpretados para os mais diversos fins, e que para atingir estes fatos, não precisava de personagens, precisava somente de homens. Como defende Aprà, os métodos de Rossellini tornam “as personagens em ‘porta-vozes’ e não em indivíduos”³³⁶.

A sua forma de encarar a sonoplastia contribuía profundamente para a sensação de disparidade entre a voz e o corpo. Insistia em trabalhar com dublagens. A escolha era plástica, pois nos anos 1960, já era praxis a captação do som direto na Europa como um todo. Do projeto pedagógico somente *O Absolutismo: a ascensão de Luís XIV* foi realizado com som direto, segundo o diretor porque “na França, eles são bons nisso”³³⁷. Uma das principais alegações do cineasta era que “para acelerar o ritmo de produção, a importância dada ao som na Itália é tão pequena que há poucos técnicos de som

³³⁴ Ibid. p. 222. Traduzido por mim do Inglês: “I give them the dialogue at the last second. I don't give them the dialogue before, because if they learned the dialogue before – and especially if they are ‘little’ actors – they start to invent for themselves a lot of things”.

³³⁵ O diálogo encontra-se transcrito em GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. “Where are we going?” em *Changes*, nº 87, abril de 1974.

³³⁶ APRÀ, Adriano. “L’Enciclopedia storica di Rossellini” em *Bianco & Nero* nº 5, setembro-outubro de 2001, pp. 23-50. Trad. para português por Paolo Balirano em Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 441

³³⁷ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRÀ, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 205. Traduzido por mim do Inglês: “they are extremely good at it in France”.

capazes”³³⁸. Pensava que a questão eram as cenas externas que exigiam qualificação e equipamento.

O argumento de economia com a sonoplastia procede. Mas na década de 1960, vários filmes italianos já eram produzidos utilizando a captação do som direto. Havia profissionais minimamente competentes para o serviço. Quanto às localizações de filmagem, a quantidade de externas é relativamente pequena nas obras pedagógicas como um todo, e poderia ter utilizado o som direto nas internas, reservando a dublagem às externas mais barulhentas. Efetivamente acelerava o processo de rodagem, mas a que custo? A opção pela dublagem era uma opção artística na medida em que toda escolha orçamentária é também uma escolha artística. Roberto Rossellini dedicava pouco dinheiro ao desenho do som. Queria se livrar dele o mais rapidamente possível. Preocupava-se pouco ao ponto de costumeiramente não ir ao estúdio onde aconteciam as dublagens depois. Em algumas ocasiões, colocava outros atores para dublarem os personagens. Podemos supôr que havia uma vontade, por mais que inconsciente, de que acontecesse e se evidenciasse o ponto limítrofe do apartamento entre a palavra e o corpo, entre a informação e aquele que a profere.

O diretor não ensaiava com o elenco e nem fazia uma decupagem antes das rodagens. A equipe pouco sabia o plano ou que imagem estavam produzindo (o que criava dores de cabeça para seus assistentes de direção). Chegava no set e decidia na hora onde iria colocar a câmera. Segundo ele, “o que determina a escolha do lugar para a câmera é você ter rapidamente a ideia de como a sequência será”³³⁹. Utilizando-se do esquema da câmera pesada e a Pancinor sobre o dolly paralelo, não haviam tantas opções assim a partir do momento que o cenário de fundo era estabelecido. Era preciso escolher “um lugar conveniente para a cena inteira”³⁴⁰, ou seja, o local paralelo à ação dos atores com uma distância grande o suficiente para que pudesse ir de um primeiro plano a um quadro geral. Não haviam no fim das contas uma gama de opções tão grande. Preocupado profundamente com o *misè-en-scene*, o lugar da câmera se tornava para ele uma preocupação ligeiramente menor. Não tinha um apego ao enquadramento, e raras vezes olhava no visor da câmera.

³³⁸ Ibid. Traduzido por mim do Inglês: “In Italy so little importance has been given to sound, in order to speed up production, that there are very few technicians who are able to do direct sound”.

³³⁹ BLUE, James. “An interview with Rossellini” em *Rossellini*, publicação especial do Teatro Público de Nova Iorque. maio, 1979. A entrevista foi concedida na Rice University, em Houston, em 1972. Disponível em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. pp. 222-223. Tradução por mim do Inglês: “what determines the choice of the first place for the camera comes because you must have quickly the idea of what the whole scene will be like”.

³⁴⁰ Ibid. Tradução por mim do Inglês: “You must find the place most convenient from where you start – a place for the whole scene”.

A encenação deveria ser fria. Dirigir a cena no entanto não significava controlar cada gesto ou passo do ator. Era o oposto disto. Garantia-lhes uma liberdade absurda em cena dando apenas vagas indicações do ritmo delas. Eram comuns reclamações tanto por parte dos atores quanto da equipe técnica que o cineasta era omissivo. Principalmente na primeira porção de sua carreira, quando trabalhava com atores consagrados, que tinham uma expectativa maior sobre seus métodos. Irritava-os a recusa em lhes dar indicações. Roberto gostava de deixar o elenco em um estado de suspensão, perdido, para que quando fossem à cena, agissem com certa espontaneidade³⁴¹. Era uma ferramenta de trabalho. Deixá-los desnorteados para que pudessem ser o que são, e não o que seus personagens foram. Fazia parte de seu processo de querer exibir os fatos sem interpretá-los. Queria deixar um espaço ao acaso na História.

A sinergia do set no entanto era de relaxamento³⁴². Era também uma ferramenta de trabalho. Queria os atores autoconfiantes ainda que sem saber nada do que deveriam fazer. O trabalho de dramaturgia não era lhes dar ordens sobre como deveriam portar-se em cena. Era lhes murmurar sinais vagos por rádio durante a rodagem e criar o que o cineasta italiano denominava de “pequenos acidentes”. Os acidentes eram “pequenos gestos, pequenas coisas, maneirismos”³⁴³, estímulos inesperados aos quais os atores deveriam reagir no percurso das cenas. Forçar-lhes a rever suas concepções sobre como deveriam portar-se. Tudo era realizado na primeira tomada. Um único take, a menos que houvesse um problema técnico.

Este conjunto de prescrições se caracteriza como um método de encenação. O método por um lado evita a dramaturgia tradicional e esvazia a tensão emocional das cenas históricas, criando a *história fria* tão almejada por ele. Por outro, separa duas coisas: o homem e o personagem. Evita que a figura histórica ganhe personalidade e a delimita a ser somente um corpo no espaço. Descola não só a palavra do corpo, mas também a ficção da realidade, o espírito da matéria. A tensão entre as duas coisas faz com que as obras causem um sentimento de inacabamento. “Quando você realiza um

³⁴¹ É notável o caso de George Sanders em *Viagem à Itália*. Roberto Rossellini não lhe dava indicações sobre como proceder com seu personagem e isto o irritava. Cancelava ou modificava as cenas com teor mais dramático. Fazia-o retornar ao hotel onde estava hospedado para trocar de figurino, dizendo que estava com as roupas erradas, sendo que nunca lhe havia dito quais as roupas certas. Ficava a jogar cartas com a equipe enquanto o ator esperava. Quando o ator começava a se situar melhor quanto às suas ações, encerrava o set de filmagem e ia mergulhar.

³⁴² Não havia pressa nos sets de filmagem. Tudo era feito com a maior das calmas. Boa parte do tempo, a equipe técnica estava a jogar baralho. Às vezes, Rossellini cancelava a diária para ir pescar.

³⁴³ Ibid. Tradução por mim do Inglês: “Accidents mean: little gestures, little things, mannerisms”.

filme”, pensava, “você está sempre a fazer uma espécie de rascunho”³⁴⁴. Por causa dessa vontade de fazer um rascunho, era acusado frequentemente de desleixo, pobreza técnica e resultados pífios. “Se realizar um filme com muito acabamento, pode ter algum valor intelectual”, acreditava, “mas o que estou tentando fazer é me aproximar o máximo possível da verdade”. A verdade é inacabada. É “frequentemente desmazelada e fora de foco”³⁴⁵.

A encenação de Roberto Rossellini tomava a forma de um rascunho para criar o abismo entre o personagem e o homem. Cosimo de Medici é o magnata dos bancos que participou ativamente da invenção de toda uma era. Mas é também apenas um homem, com suas fraquezas, seu jeito plácido, um jeito amaneirado de caminhar. É também apenas Marcello Di Falco vestido com trajes de época. O ator nunca se torna plenamente no personagem. O filme não o permite. Uma coisa não cola à outra. A tensão entre as duas coisas é o que cria o sentimento de elação. “Dramaturgia é o caminho para se encontrar conflitos”³⁴⁶, dissera a seus alunos. O conflito ou a tensão do *Grande Projeto* era a dualidade entre o personagem histórico observado no tempo presente e o homem, sempiterno, igual em todas as épocas e lugares. A desdramatização de Roberto Rossellini convida o espectador a conhecer o homem ao despi-lo de seu manto temporal³⁴⁷. Ao colocá-lo no paradoxo entre o que sabemos dele e o que ele é. Ou seja entre o conhecimento e a verdade.

4.4 “Não mais corpos. Apenas imagens puras e ascéticas”³⁴⁸

Os personagens de Roberto Rossellini andam muito. Conversam muito também. São dois gestos básicos repetidos à exaustão. A revolução narrada em *Ato dos Apóstolos*, p.e., é alastrada no boca-a-boca entre personagens que viajam a pé de cidade em cidade. Em *Sócrates*, os personagens não fazem muito mais do que sentar,

³⁴⁴ Ibid. p. 214. Tradução por mim do Inglês: “When you do a film you always do a certain kind of sketch”.

³⁴⁵ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panorâmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* n° 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 169. Traduzido por mim do Inglês: “If you make a film in a very finished way, it may have a certain intellectualistic value, but that’s all. What I am trying to do is to search for the truth, to get as near to truth as possible. And truth itself is often slipshod and out of focus”.

³⁴⁶ BLUE, James. “An interview with Rossellini” em *Rossellini*, publicação especial do Teatro Público de Nova Iorque. maio, 1979. A entrevista foi concedida na Rice University, em Houston, em 1972. Disponível em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. pp. 226. Tradução por mim do Inglês: “Dramaturgy is the way of finding conflicts”

³⁴⁷ Como o ato de despir-se na enfática sequência final de *O Absolutismo*.

³⁴⁸ A frase é dita por Ingrid Bergman em *Viagem à Itália*, citando um poeta amigo da personagem.

pensar e debater grandes temas. O mesmo acontece em *Santo Agostinho*. Elaborar suas narrativas a partir de elementos tão básicos, corpos em locomoção e mentes formulando pensamentos, caracteriza o olhar humanista do *Grande Projeto* como crente que estas ações simples do homem são suas ações essenciais. O complexo sistema de desdramatização montado por Roberto Rossellini reduzia tudo ao *estar-aí* do homem, seu agir, seu pensar e seu criar, razão pela qual o crítico Bruno Roberti acreditava que a herança viva de Rossellini nos anos 1980 e 1990 eram os filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet³⁴⁹. Os homens não são vítimas dos rituais de sua época, mas os inventam coletivamente em uma dialética de pensamentos e ideias. Em *O Renascimento*, o sistema econômico de empréstimos bancários e impostos é exposto por ações diretas e minimalistas: homens indo ao banco pedir dinheiro, pagando débitos, coletando impostos. Os acompanhamos sempre a andar o percurso inteiro de um local a outro. No entanto, o que aprendemos com isto tudo?



14. Os personagens de *O Renascimento* caminham e conversam.

Um último problema ainda se impunha. Era o problema do saber: o conhecimento total almejado pelo cineasta não era o *confronto* entre o personagem e o ator, o verbo e

³⁴⁹ ROBERTI, Bruno. Conversa gravada na redação de *Filmcritica* em Roma, a 9 de novembro de 2006. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 453

a imagem, o corpo e o espírito, o saber como rascunho e a realidade. Ele precisava ser atingido pelo oposto disso, ou seja, pela adequação entre ambas as partes. Para ensinar, Rossellini precisava reunir as duas esferas que a sua encenação apartava. A palavra proferida precisava ser dita por um corpo adequado. Um movimento contrário se contrapunha ao movimento de esvaziamento e separação das partes que os seus métodos de dramaturgia impunha. A soma destes dois movimentos era como a dialética socrática, que põe em cheque as certezas para depois tentar novamente pôr-se em movimento para encontrá-las. “É fácil se obter uma emoção”, pensava, “difícil é conseguir se obter um pensamento”³⁵⁰. Só assim o cinema de Rossellini poderia finalmente obter sucesso naquilo que Gallagher acreditava que ele não obtinha. Ou seja, poderia ser mais do que arte. Poderia efetivamente ser pedagógico.

Quem melhor percebeu o dilema foi Jacques Rancière no ensaio *O corpo do filósofo: os filmes filosóficos de Rossellini*, ainda que possivelmente não tenha se dado conta das implicações de suas palavras para o projeto educativo como um todo. O texto se dedica exclusivamente aos três filmes filosóficos daquela que ficou conhecida como trilogia da dessecação, que inclui *Sócrates*, *Blaise Pascal* e *Descartes*. Para o francês, tornar sensível o pensamento através das imagens implicava não apenas colocar as célebres frases na boca dos personagens históricos. Era preciso apresentar “corpos que deem testemunho do que é a filosofia como experiência vivida e intervenção concreta”³⁵¹. Todo esforço da *misè-en-scène* em disjuntir a palavra do corpo que a profere agora era contraposto à necessidade pedagógica de recolocar a palavra novamente na boca do pensador.

Rancière disserta sobre três formas possíveis de se representar o conhecimento filosófico, que são de particular utilidade para a nossa pesquisa. As três seriam demonstradas pelas três cenas finais de *Descartes*. A primeira delas é a forma ilustrativa, onde as palavras são colocadas diretamente na boca do personagem, que é uma espécie de manequim para ela. O exemplo utilizado pelo autor francês é o da cena quando “a troca textual entre as *Objections* feitas por Gassendi, Hobbes e Arnaud, entre outros, e as *Méditations métaphysiques* e as *Réponses* de Descartes é transformada em

³⁵⁰ SCHULZ, Bárbara. “Entretien avec Barbara Schulz” em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001. p. 78. Traduzido por mim do Francês: “Il est très facile d’obtenir l’émotion, mais obtenir une pensée précise n’est pas aussi facile”.

³⁵¹ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 101

um debate oral”³⁵². Os textos são diretamente entregues aos personagens que os proferem, compondo uma cena “parecida com nossos seminários ou bancas de tese”³⁵³.

A segunda é a forma documental. O pensamento é colocado em um contexto de época e com suas condições materiais de produção. A difusão do pensamento é colocada em um panorama onde forças tentam impedi-lo ou impulsioná-lo. O modelo é quando passamos em *Descartes* do seminário à gráfica onde Mersenne acompanha o processo de impressão das *Méditations*. A sequência revela os métodos de produção do conhecimento e quem são os guardiões do dogma aos quais as reflexões de Descartes enfrentam. A filosofia é tornada fenômeno objetivo.

A última delas é a forma da subjetivação. A palavra é interiorizada pelo personagem. O personagem sofre do pensamento nos acontecimentos íntimos de sua vida. O pensamento por sua vez encontra o corpo que o profere. A cena que encerra Descartes é mencionada como exemplo por Rancière. O personagem de Huygens apresenta os pêsames pela perda do pai e do filho, e Descartes começa a recitar a célebre terceira meditação. A filosofia passa a ser drama interiorizado.

Enunciar, contextualizar e subjetivizar. A primeira diz respeito à hermenêutica do texto, a segundo à colocação do pensamento em sua época, e a terceira à personalidade ou ao drama do seu autor. As três formas precisam acontecer para que aconteça a adequação entre a palavra e o corpo, isto é, para que a palavra ganhe sentido e se materialize como imagem. Sem as outras duas, cada uma delas perde a razão de ser. A primeira delas sem as demais condena a enunciação do saber a viver em um corpo qualquer inadequado a ela. A palavra é exaltada em detrimento da matéria, o que constitui um problema porque “a ilustração do pensamento racional é inseparável da ilustração de sua imagem”³⁵⁴. A segunda via, da contextualização, é a mais tradicional. Rancière acreditava que Rossellini assumia para si este papel de contextualizador e mediador da palavra filosófica com o público de televisão. Esta via tem o poder de inserir a ideia nas contradições de seu tempo e apresentá-la como solução revolucionária. Mas solitária, periga tornar-se um retrato de época sem com que a filosofia e os corpos que a proferem apareçam. Ela também precisa das outras duas.

A terceira por fim incorria no perigo de fazer a própria filosofia deixar de ser enunciada, na medida em que ela é demasiadamente subjetivada pelo personagem, na medida em que ela se torna reflexo ou decorrência do drama pessoal de sua vida. Com

³⁵² Ibid. pp. 101 e 102

³⁵³ Ibid. p. 102

³⁵⁴ Ibid. pp. 104-105

efeito, raríssimas as vezes em todos os filmes que um protagonista se detêm profundamente nos meandros de suas ideias. O Alberti de *O Renascimento*, p.e., explica pouco ou quase nada da sua teoria da perspectiva. Ele a subjetiva. Ela vive intensamente dentro dele como motor, mas nunca nos é entregue mais esclarecidamente.

O ensaio de Rancière termina por se deter particularmente neste problema, que é um problema caro à pedagogia audiovisual. Ele notava que o que o projeto pedagógico de Rossellini queria evitar a qualquer preço era “a cabeça posta no buraco do fotógrafo, o corpo presente apenas para enunciar as frases célebres do pensador”³⁵⁵, queria evitar simplesmente que “Descartes e Pascal andem para lá e para cá, expondo a essa ou àquela sociedade intelectual os princípios de sua filosofia ou suas objeções às outras doutrinas”³⁵⁶. Para resolver este problema, Rancière supunha que era necessário que “o mesmo corpo em que tem raízes o seu pensamento mostre-se rebelde à expressão deste”³⁵⁷, que mostre-se um corpo velho, carcomido, cômico ou preguiçoso. Sem expôr os métodos de encenação de Roberto Rossellini, talvez porque não os conhecesse, Rancière nota com precisão através dos filmes o abismo criado entre o corpo do protagonista e o enunciado filosófico. Ao ponto de concluir que, a todo momento, o cineasta italiano escolhe “entre a pedagogia e o cinema, com o risco sempre presente de não ser nem um nem o outro”³⁵⁸.

Devemos dar um passo adiante na tese de Rancière. Esta oscilação entre pedagogia e cinema mencionada pelo filósofo francês é um correlato da separação que a forma de encenação de Roberto Rossellini em suas obras tardias causa entre a palavra e o corpo, e portanto, o conhecimento e a realidade. Todavia, é do movimento contrário, o de reunião das duas coisas, que depende a educação audiovisual. Não há saber sem que a imagem se junte ao enunciado. “Não há mais o tempo da catarse ou da redenção, o tempo teleológico” diz Bruno Roberti, “em Rossellini nunca há nada que tenha a ver com a teleologia”. Segundo o crítico, há algo que “tem a ver com o concreto, com o que (Dietrich) Eckart chamava ‘nascimento eterno’”. O nascimento eterno é o “milagre da encarnação continua, a aparição material, da epifania das coisas”³⁵⁹, conclui

³⁵⁵ Ibid. pp. 114-115

³⁵⁶ Ibid. p. 115

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Ibid. p. 117

³⁵⁹ ROBERTI, Bruno. Conversa gravada na redação de *Filmcritica* em Roma, a 9 de novembro de 2006. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”. p. 459

Roberti, lembrando-nos que o apelido do casal em *Viagem à Itália* é Joyce³⁶⁰. Bergala comentava que tudo no cinema *moderno* de Rossellini se resumia à espera e ao milagre. Em seu cinema pedagógico, tudo se resume à espera e ao saber³⁶¹.

O milagre da encarnação mencionado por Roberti era um correlativo do milagre do saber. Em algum momento do filme, o enunciado precisava encontrar o seu corpo. E quando o encontra é que o conhecimento total enfim se mostra. Este momento é construído metodicamente pela narrativa e pela montagem. Ambas exercem a força de reunião contrária à força de separação da encenação. A montagem e a narrativa fazem o trabalho de reunir as três formas de representação do conhecimento filosófico identificadas por Rancière e eliminar o problema que o corpo torto do filósofo inaugurava. Tudo por um lado tendia à dissolução, à história como acaso. Por outro, à reunião, à história como ordem. A história é um fato, mas é criada pela mão do historiador. Poderíamos adicionar que aqui ela é criada pela mão do narrador.



15. Cena com Alberti em *O Renascimento*. O personagem é o segundo protagonista e representa o momento em que a arte renascentista deixava de ser entendida como uma praxis e passava a ser entendida como conhecimento da natureza.

Em *O Renascimento*, a *espera* é composta por longos momentos de negociações, trocas, pagamentos de dívidas, contabilizações de impostos, explicações do funcionamento monetário do lugar (p.e., a cena em que se explica a razão das bandeiras

³⁶⁰ Em referência ao escritor James Joyce e suas muitas ideias sobre o conceito de epifania.

³⁶¹ Ainda que Tag Gallagher desconfie profundamente, em certo momento de sua vida, Rossellini se declarava completamente ateu.

amarelas às portas dos bancos), mostragem do submundo dos boateiros profissionais que causam oscilações políticas na opinião pública ou das facções maçônicas e sua violência, outras vezes por caminhadas por Florença ou seus arredores, por personagens apreciando obras de arte, eventos públicos de poesia ou concursos de projetos arquitetônicos. Rossellini era capaz de interromper um diálogo para mostrar um ritual, seja um servente trazendo um copo d'água ou um homem utilizando-se de ferramentas para martelar ou acender uma lareira. Quando Medici retorna do exílio e conversa com sua esposa, lhe informa que irá para Florença a pé e sozinho. A cena dramática é interrompida para que o servente de seu palácio lhe sirva um copo d'água.

Tudo isto conspira para que silenciosamente experiencemos a relação íntima entre o próspero desenvolvimento capitalista de Florença e a produção artística do lugar, que é o que está em pauta em *O Renascimento*. Portanto, quando o comerciante indiano de visita à cidade faz seu monólogo no final do segundo episódio sobre como os mercadores de lá uniram o dinheiro à arte e garantiram a esta união uma justificativa religiosa, seu discurso é iluminador. Já vinhamos experienciando silenciosamente tudo aquilo que o personagem tinha a nos dizer. Se passa “das práticas materiais mais vulgares às especulações filosóficas sobre o infinito”³⁶². Do contexto que presenciamos nasce organicamente o discurso. Da existência nasce a essência.



16. O mercador indiano discursa para os demais funcionários da Cúria sobre a Florença do século XIV no final do segundo episódio.

³⁶² RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 113

Por outro lado, o discurso do indiano precisa ser subjetivado. Ou seja, o mercador recém-chegado deve passar a ser o corpo adequado para proferí-lo. Por isso, o cineasta conduz uma cena (aproximadamente 4:33 segundos) introduzindo o personagem. A longa sequência não tem outra razão de ser além de construir a figura que irá proferir este juízo sobre Florença nos derradeiros instantes do segundo episódio. Do mesmo modo que o personagem indiano não ganha lugar em *O Renascimento* que não o do corpo preparado para a tarefa de fazê-lo. O indiano narra detalhadamente suas peripécias no ramo dos negócios, seus vinte-e-cinco anos, suas muitas aventuras para que um livro possa ser escrito sobre ele. A ele é associada a imagem de comerciante experiente e vivido. É deste *expert* portanto que pode vir o juízo final sobre Florença, um sujeito onisciente que notou como a cidade se tornara o centro do mundo graças à sua nova forma de encarar a realidade financeira das coisas. E depois, o indiano some e não aparece mais.

Utilizando-se da montagem e da narrativa, o diretor reúne as três formas possíveis de representação do pensamento filosófico e devolve (redescobre, reinventa) o sentido àquilo que sua encenação antidramática desfazia. Seu entendimento da Florença do Renascimento e do capitalismo como berço revolucionário, ideia mental e moral que derruba o hirto passado e transforma o progresso humano, o cineasta italiano nos ensinava através das imagens. Nos ensinava socraticamente unindo dois movimentos contrários: o da dúvida, representado pela forma de encenação, e o da iluminação, criado através da narrativa.

Neste jogo entre duas forças polarizadoras, Roberto Rossellini encontra o caminho (ou um caminho dentre muitos outros possíveis) formal para realizar todas aquelas prescrições teóricas desenhadas nos textos sobre o Grande Projeto. Não é que a prática resolva completamente o problema teórico. A teoria convida à prática. A prática tenta resolvê-la, criando novos problemas, abrindo-nos novas dimensões especulativas. Enfim, convidando-nos a novas teorias. É a marcha do pensamento, o progresso das ideias e da cultura ilustrado nos filmes didáticos do cineasta italiano.

5. CONCLUSÃO

A relação de continuidade entre a obra anterior de Roberto Rossellini e os filmes pedagógicos é visível nos princípios de dramaturgia e encenação. Aumont é da posição que “sua concepção não variará, no essencial, em quase 30 anos”³⁶³. Com efeito, reduzir a expressividade, dedicar-se a momentos de espera, os dois movimentos de separação e união entre a realidade e a encenação promovendo a ideia de uma epifania, todas estas estratégias artísticas já estavam presente aqui e acolá no cinema dito moderno (por mais que a expressão seja equivocada) de Roberto Rossellini. Por mais que o cineasta tenha depois rejeitado boa parte do que produziu durante os anos 1940 e 1950 como ecos de uma arte que reclamava, denunciava, mas que não promovia um senso moral e não dava sentido às vidas dos homens, a proximidade entre um Rossellini anterior e posterior é notável em vários aspectos. No entanto, não foram que as características da sua carreira anterior se mantiveram as mesmas durante um período de produção de filmes históricos para a televisão pedagógica, como se o arauto embalsamado durante uma década tivesse ainda presente na década seguinte, artisticamente menor quando comparada à anterior. Foram as características desta porção anterior que se desenvolveram e chegaram a um ponto de formulação intelectual e teórica, que se tornaram enfim uma missão esclarecida, discutivelmente se em termos artísticos para o bem ou para o mal, mas enquanto projeto e consciência, um cume com pilares basilares mais firmes e concatenados.

No entanto, houveram também claras mudanças. Do Grande Projeto em diante, o espectro temático mudou radicalmente para obras históricas, centradas em indivíduos. O humanismo latente na carreira anterior tornou-se ainda mais expresso. A vontade de filmar momentos de espera evoluiu para caminhadas, silêncios e ocasionalmente até mesmo o excesso das falas que passaram a durar mais do que nos outros filmes. Para torná-las o centro de seus filmes, o diretor desenvolveu técnicas cinematográficas e mesmo tecnologias. E principalmente, a vontade de fazer parte de um progresso cultural, social e científico ficou evidente, tanto como ponto de partida, quando como ponto de chegada. A missão educativa era a missão civilizatória, o compromisso em retribuir algo ao mundo, dar sentido à vida dos homens e retomar os descaminhos da civilização.

³⁶³ AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papyrus, 2008. p. 48

É complicado medir o grau de sucesso de uma empreitada como esta de *O Renascimento*, e a rigor, do Grande Projeto como um todo, por que nos faltam critérios objetivos, onde falham os ibopes, as avaliações de gosto, e onde simplesmente descobrir se o indivíduo aprendeu alguma coisa ou não passava a se torna uma missão hercúlea muito mais complicada do que aquilo que poderia ser avaliado com uma simples prova. Após a exibição de *Blaise Pascal*, por exemplo, a R.A.I. realizou uma enquete com o público para ver quantas pessoas sentiam que aprenderam alguma coisa e os índices foram muito baixos. Do público formado por 16 milhões de espectadores, apenas pouco mais de 59% disseram ter gostado do que viram. Por outro lado, antes da exibição, apenas 1% da população dizia saber quem era Pascal. Alguns meses depois, a mesma pesquisa foi feita e o resultado deu 45%. O número de venda dos livros dele também cresceu absurdamente³⁶⁴. O projeto promovera o conhecimento ou incentivara o público em direção a ele? A imagem substituía o livro como fonte de informação ou o ampliava?

Como avaliar o resultado didático deste tipo de conhecimento audiovisual? A missão parece fadada ao fracasso. Roberto Rossellini criou o que podemos caracterizar como um método sistemático de filmagem, narrativa e dramaturgia cuja missão era o conhecimento. Operava por um conjunto de recursos que disjungiavam o corpo do espírito para em algum momento colá-los novamente e assim nos estupefazer. Foi o caminho no qual avançou para imprimir nas telas o tipo de informação que julgava tão importante para o futuro da civilização. Mas tudo não passava também, por outro lado, de uma grande investigação. Era a experimentação para tentar de algum modo se aproximar da sua utopia.

Deve-se adicionar ainda que a prática de Rossellini não deve ser enxergada como o único molde do Grande Projeto. O diretor mesmo previa a necessidade de que ele fosse expandido por outros cineastas e inclusive o incentivava. Convidou seu filho a dirigir *A luta do homem pela sobrevivência* e *a Idade do Ferro*, garantindo-lhe enorme liberdade para fazê-lo como bem o entendesse. Convidou Aprà e Bertolucci a também dirigirem episódios da enciclopédia histórica. Quando olhamos o mapa que entregou para a R.A.I., facilmente podemos notar que não pretendia dar conta de tudo aquilo que planejou. O esforço não era individual. Era coletivo. O importante era ter-se em mente uma vontade, uma postura moral, um certo pacto. Era encontrar seu caminho dentro do horizonte aberto pela utopia do cineasta. Experimentar dentro dele, testar a informação.

³⁶⁴ cf. GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 772.

Razão pela qual as ideias do diretor italiano ainda são proveitosas. Para a arte cinematográfica, principalmente se olharmos em perspectiva o diálogo que ela estabelecia com o cinema *verité* e o antonionismo. Vigorou mais no universo do cinema de autor ao longo das décadas seguintes os temas da incomunicabilidade do que o classicismo rosselliniano. Cabe-se indagar se hoje em dia a arte ainda se quer uma denúncia ou reclamação, ou se ela assumiu para si a tarefa reformadora que Rossellini a impunha. Se a relação do cineasta com seu objeto ainda é marcada pelo voyeurismo ou pela fraternidade.

Na esfera da pedagogia, ainda são muito incipientes as reflexões e práticas pedagógicas extra-escolares, principalmente as que se baseiam no audiovisual, na televisão e na arte como forma autêntica e principal de veiculação do conhecimento. Raros são as experimentações de formatos. Aparecem mais como casos isolados do que como um esforço coletivo. Devemos nos colocar a pergunta: a procura por uma elevação moral e intelectual da sociedade, a missão civilizatória por assim se dizer que acompanhou o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa ainda existe? Ou hoje em dia ela é vista de uma maneira geral como um esforço quixotesco?

Percorrer o trajeto de análise dos textos e notar a sua insistência que somente a televisão estatal pode não ter como critério de análise de conteúdo o ibope e nem depender do capital de publicidade; que durante os anos 1950 estava a acontecer uma transformação nos meios de comunicação e que a televisão abria um espaço de experimentação criativa que o cinema já não tinha tão plenamente; que a civilização se encaminha para um abismo e que os meios de comunicação e a arte, através da semicultura, tem uma parcela de culpa significativa neste processo; que o problema é também um problema pedagógico, e que novos métodos de educação precisam ser investigados; que o avanço da barbárie é cada vez maior; perceber todas estas dimensões é também verificar em que medida a síntese deste grande diagnóstico se aplica hoje em dia. E se há um novo diagnóstico a se fazer, em que medida é possível ainda se incorporar as ideias do anterior.

Ainda, atentar-se para a resposta oferecida pelo cineasta nestes escritos em forma de um programa de base humanista, que prega a utilização da história como plataforma de ensino; que valoriza as ações dos homens como gestos revolucionários; que almeja promover a educação total, permanente e realista e constituir através da televisão uma verdadeira universidade popular; que por fim procura reinventar todo o vocabulário humano através da utilização da imagem como fonte primordial da

experiência; perceber a soma imperfeita destes muitos traços ideológicos é igualmente deparar-se com a necessidade de se pensar respostas programáticas para os problemas que nos afligem hoje em dia. E, principalmente, o que me parece cada vez mais raro, acreditar que estes programas podem ser levados a cabo, tentados ou experimentados.

Rossellini acreditava que a realidade era composta por uma série de acasos que não podiam em hipótese alguma serem ignorados. E no entanto formulou um programa racional, talvez o maior e mais esclarecido programa cinematográfico e audiovisual de sua geração, no qual insistiu e ao qual se dedicou por mais de quinze anos de sua vida. O paradoxo é que a sua insuficiência, sua incapacidade em realizá-lo plenamente era provavelmente o que dava ao Grande Projeto o aspecto de um grande sonho. E o grande sonho, por sua vez, era provavelmente o que o fazia acreditar que a realidade era uma planície vazia donde poderia enfim sair de sua inércia e agir. Agir e viver o sonho tornava-se possível a partir do momento em que o homem finalmente desejava em alguma medida, solitaria ou coletivamente, tentá-lo, procurá-lo, experienciá-lo como se ele estivesse aqui presente, como se ele por um único momento pudesse fazê-lo sem que o caos da realidade rapidamente o desmontasse. A maior das lições do Grande Projeto, sua lição verdadeiramente humanista, talvez seja demonstrar este paradoxo, este movimento entre a utopia e a ação em que a cada momento um põe o outro em movimento.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *Educação e Emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- APRÀ, Adriano. “L’Enciclopedia storica di Rossellini” em *Bianco & Nero* n° 5, setembro-outubro de 2001. p. 23-50. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”.
- APRÀ, Adriano e PONZI, Maurizio. “Entrevista con Roberto Rossellini” in *Filmcritica*, n° 156-157. abril e maio de 1965. P. 218-234. Trad. inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus. 2012
- _____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papyrus, 2008. p. 46
- BALDELLI, Pio. Mesa redonda com um grupo de alunos florentinos no Centro Experimental de Cinema de Roma, em 17 de abril de 1971. Transcrito em BERGALA, Alain. *Roberto Rossellini, le cinema révélé*. Paris: Cahiers du Cinema, 2005.
- BARNOW, Erik. *Tube of Plenty: the evolution of american television*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- BAZIN, André. “Cinema et Télévision. Un entretien d’André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini” em *France-Observateur*, 4 de julho de 1958, pp. 16-18. trad. por Paolo Balirano em Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”.
- BERGALA, Alain. “Roberto Rossellini e a invenção do cinema moderno” em *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007.
- BLUE, James. “An interview with Rossellini” em *Rossellini*, publicação especial do Teatro Público de Nova Iorque. maio, 1979. A entrevista foi concedida na Rice University, em Houston, em 1972. Disponível em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992.

BONDANELLA, Peter E. The films of Roberto Rossellini. Cambridge: Cambridge University Press, 1993

BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008

BRUNETTE, Peter. Roberto Rossellini. Berkeley: University of California Press, 1996.

CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999

COLLET, Jean. PHILLIPE, Claude-Jean. “Roberto Rossellini: La prise du pouvoir par Louis XIV” em *Cahiers du Cinéma*, nº 183, outubro de 1966.

COLLINGWOOD, R.G. Idea de la historia. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1952.

COSTA, João Bénard da “Ossos do ofício” em *Cinéfilo* nº 9, 29 de novembro – 5 de dezembro de 1973, pp. 34-40. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”

COUTINHO, Carlos Nelson. *O Leitor de Gramsci*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____ *Cultura e Sociedade no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2011

CRAMER, Michael. “Rossellini’s History Lessons” em *New Left Review* nº 78, novembro / dezembro 2012.

CROCE, Benedetto. *História como história da liberdade*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

DE FORT, E. *Scuola e analfabetismo nell’Italia del ‘900*, Il Mulino, Bologna: 1995

DOMARCHI, Jean; DOUCHET, Jean e HOVEYDA, Fereydoun. “Entretien avec Roberto Rossellini” em *Cahiers du Cinema*, nº 133, julho de 1962, pp. 1-15. Trad. para o inglês por Annapaola Cancogni em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992.

FABRIS, Mariarosaria ; CALHEIROS, Alex . Roberto Rossellini: do cinema e da televisão. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Cinusp Paulo Emilio/Cinesesc, 2003.

FARNÉ, Roberto. *Buona Maestra TV: la RAI e l’educazione da Non è mai troppo tardi a Quark*. Roma: Carocci Editore S.p.A., 2003

FIESCHI, Jean-André. “Dov’è Rossellini?” em *Cahiers du Cinéma* nº 131, May 1962

GALLAGHER, Tag. The adventures of Roberto Rossellini: His life and films. New York,: Dacapo Press, 1998.

GALLAGHER, Tag e HUGHES, John. "Where are we going?" em *Changes*, nº 87, abril de 1974

GUARNER, José Luis. Roberto Rossellini. Londres: Magazine Limited, 1970.

GRAMSCI, Antônio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1997

GRUALT, Jean. *Ce que dit l'autre*. Paris: Julliard, 1992.

HOYEDA, Fereydoun e ROHMER, Eric. "Nouvel Entretien avec Roberto Rossellini" em *Cahiers du Cinema* nº 146, julho 1963, pp. 2-13. Catálogo da Cinemateca Portuguesa "Roberto Rossellini e o Cinema Revelador".

HUGHES, John. "In search of the 'Essential Image'" em *The Village Voice*, 10 de Maio de 1973.

KINGSLAKE, Rudolf. *A history of the photographic lens*. San Diego: Academic Press Inc., 1989.

MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. "Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini" em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992.

MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: uma história "obscura" do cinema na França (1895 – 1935)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009

SCHULZ, Bárbara. "Entretien avec Barbara Schulz" em *Film Culture* nº 52, primavera de 1971, pp. 1-32; trad. para francês de Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

SILVA, Helena Vaz de. "As viagens de Rossellini" em *Revista Expresso*, 24 de novembro de 1973. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa "Roberto Rossellini e o Cinema Revelador"

RANCIÈRE, Jacques. *Film Fables*. Oxford: Berg. 2006

_____ *O Mestre Ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica. 2007

_____ *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIVETTE, Jacques. "Lettre sur Rossellini" em *Cahiers du Cinema*, abril de 1955

ROBERTI, Bruno. Conversa gravada na redação da *Filmcritica* em Roma, a 9 de novembro de 2006. Traduzido por Paolo Balirano - Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa "Roberto Rossellini e o Cinema Revelador"

RONDI, Gian Luigi. “Rossellini, Il Messia e il neorealismo” em *Il Tempo*, 8 de maio de 1976. trad. para francês por Serge Grunberg, em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

RONDOLINO, Gianni. *Rossellini – La vita sociale della nuova Italia*. Turino: Union Tipografico-Editrice Torinese, 1989.

ROSSELLINI, Renzo. *Addio del passato*. Roma: Rizzoli, 1968.

ROSSELLINI, Roberto. “Discurso em defesa da televisão estatal” em *Le Monde*, 10 de maio de 1972. Disponível em APRÀ, Adriano (org.). *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

_____ “Por uma nova forma de educação para a televisão” em *Filmcritica* nº 400, dezembro de 1989. Disponível em APRÀ, Adriano (org.). *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

_____ “Manifeste” em *Cahiers du Cinema* nº 171, outubro de 1965, p.7-8

_____ “Du bon usage de l’audiovisuel”, programa para o FIDEC, texto inédito de 1962. Trad. para francês por Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

_____ “Como Salvar o Cinema” em *France-Observateur*, nº 413, 10 de abril de 1958, pp. 13-14. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”.

_____ *Islã: vamos aprender a conhecer o mundo muçulmano*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____ *Utopia Autopsia 10¹⁰*. Roma: Armando, 1974. p. 21, citado em APRÀ, Adriano. “L’Enciclopedia storica di Rossellini” em *Bianco & Nero* nº 5, setembro-outubro de 2001, pp. 23-50. Trad. para o português por Paolo Balirano. Disponível no Catálogo da Cinemateca Portuguesa “Roberto Rossellini e o Cinema Revelador”.

_____ “Testamento de un espíritu libre” em *Cambio 16* à Madrid, nº 288, Junho de 1977, pp. 13-17. Original em espanhol. Trad. francesa por Claudia Rosenblatt em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

_____ “I mezzi audiovisivi e l’uomo della civiltà scientifica e industriale”: contribution à la Table ronde sur le cinema italien, organisée par Goffredo Lombardo. Publicado sob o título “Un nuovo corso per il cinema italiano”, em *Cinema Nuovo* nº 152, julho-agosto 1961, pp. 304-313. Traduzido para francês por Diane Bodart sob o título “Une mission nouvelle pour le Cinéma” em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

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

_____ *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

_____ “Testamento de un espíritu libre” em *Cambio 16* à Madrid, nº 288, Junho de 1977, pp. 13-17. Original em espanhol. Trad. francesa por Claudia Rosenblatt em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

_____ “Cinema e Televisione” em *Filmcritica* nº 400, dezembro de 1989. Trad. francesa de Diane Bodart em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001.

_____ “I believe in this” em *The New Republic*, 2 de julho de 1977. Traduzido para o francês por Cécile Wajsbrot em *Trafic* nº 11, Verão de 1994 e publicado em APRÀ, Adriano (org.) *La télévision comme utopie*. Paris: Cahiers du Cinema, 2001

WOOD, Robin. “Rossellini” em *Film Comment*, setembro de 1964.

FILMOGRAFIA PRINCIPAL

O RENASCIMENTO (L'ETÀ DI COSIMO DE MEDICI)

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

3 Episódios:

1. L'Esilio di Cosimo
2. Il Potere di Cosimo
3. Leon Battista Alberti: L'Umanesimo

Direção: Roberto Rossellini

Ass. De Direção: Claudio Bondi, Beppe Cino

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

Fotografia (Eastmancolor): Mario Montuori

Operador de Câmera: Giovanni Maddaleni

Cenários: Franco Velchi

Figurino: Marcella de Marchis

Música: Manuel de Sica

Montagem: Jolanda Benvenuti

Elenco Principal: Marcello Di Falco (Cosimo de Medici), Virginio Grazzolo (Leon Battista Alberti),

FILMOGRAFIA SECUNDÁRIA

Viva a Itália! (Garibaldi. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1961)

A Idade do Ferro (L'Età del Ferro. Série em 5 episódios. Dir.: Renzo Rossellini. Itália, 1965)

O Absolutismo: a ascensão de Luís XIV (La Prise du Pouvoir par Louis XIV. Dir.: Roberto Rossellini. França, 1966)

A Luta do Homem pela Sobrevivência (La Lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza. Série em 12 episódios. Dir.: Renzo Rossellini. Itália, 1967)

Ato dos Apóstolos (Atti degli Apostoli. Série em 5 episódios. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1969)

Socrates (Socrate. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1970)

Blaise Pascal (Blaise Pascal. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1971)

Santo Agostinho (Agostino d'Ippona. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1972)

Descartes (Cartesius. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1973)

Ano Um: o nascimento da democracia italiana (Anno Uno. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1974)

O Messias (Il Messia. Dir.: Roberto Rossellini. Itália, 1975)

APÊNDICE 1. Mapa do Grande Projeto

A) Pré-História: Paleolítico, Mesolítico:

1. Habitações em cavernas e lagos
2. Artes
3. A origem do cultivo de plantas
4. Primeiros materiais brutos e técnicas
5. Caça e Pesca
6. Escrita
7. O surgimento de animais domesticados
8. A busca por pastos, áreas adequadas ao cultivo, e outras riquezas em jogo
9. Imigrações

B) História:

1. O povo itálico
2. Das pedras lisas aos metais:
 - a) a era de bronze
 - b) a era de ferro
3. História do pensamento, doutrinas políticas, trabalho.
4. Algumas biografias adequadas para ilustrar os temas na sessão anterior:
 - a) Sócrates
 - b) Aristóteles
 - c) Alexandre, o Grande
 - d) Demóstenes
 - e) Virgílio
 - f) Horácio
 - g) Lucrécio
 - h) Seneca
 - i) Augusto

C) História da matemática e da geometria

D) História das artes mecânicas, anatomia, hidráulica, balística, astronomia, arquitetura, escultura e pintura da Renascença. Surgimento do método experimental, democratização da ciência. Algumas biografias úteis para ilustrar estes tópicos:

- a) Leon Battista Alberti – seu conceito científico das artes, no qual a matemática é o chão comum entre o pintor e o cientista.
- b) Gutenberg – invenção da técnica de impressão como primeiro meio de difundir o conhecimento.
- c) Copérnico
- d) Leonardo
- e) Bacon: fundador do método experimental
- f) Galileu
- g) Descartes
- h) Newton
- i) Leibniz
- l) Réamur
- m) Volta
- n) Lineu

E) História das descobertas geográficas:

1. Colombo
2. Vespúcio
3. Cortés
4. Cook
5. Peary
6. Amundsen

F) Enciclopedistas

1. Montesquieu
2. Voltaire
3. Rousseau

G) História da revolução industrial com vários capítulos indicados pelas seguintes biografias:

1. Watt
2. Fulton
3. Ampère
4. Faraday
5. Geoffrey Saint-Hilaire
6. Cuvier
7. Comte

8. Maxwell
9. Helmholtz
10. Clausius
11. Kelvin
12. Bernard
13. Pasteur
14. Lyell
15. Suess
16. Darwin
17. Becquerel
18. Curie
19. Rutherford
20. Bohr
21. Einstein
22. De Broglie
23. Federic e Irène Joliot-Curle
24. Fermi

H) História da metalúrgica

I) História da química

L) História da agricultura e dos problemas de alimentação

M) História do progresso industrial

N) História de nossa comida.

O) História dos meios de transportes

P) História dos desenvolvimentos econômicos

Q) História da busca pelo desenvolvimento da transformação das fontes de energia: da água ao petróleo à energia nuclear.

R) Geografia: neste campo, podemos realizar programas úteis ao ensino, e também ao marketing e à pesquisa psicológica.

S) História dos problemas do Sul da Itália

APÊNDICE 2. *Centro Sperimentale Di Cinematografia*

Em janeiro de 1968, acompanhando a série de protestos que aconteceram em diversos países, estudantes ocuparam o *Centro Sperimentale di Cinematografia*, a maior universidade cinematográfica da Europa naquele momento. O novo Ministro do Turismo e do Espetáculo Achille Corona respondeu nomeando Roberto Rossellini, que estava a defender publicamente os protestos, como presidente da escola em Abril de 1969. Fernando Di Giammatteo e Floris Luigi Ammannati eram os vice-presidentes. Lá, Rossellini teve sua primeira e única experiência com a pedagogia da sala de aula.

O primeiro gesto como presidente da Universidade foi demitir os 60 professores que trabalhavam lá. A novidade era que os alunos iriam escolher por completo aquilo que queriam estudar, e professores seriam contratados para ministrarem cursos avulsos de uma ou duas semanas sobre o tema. “Não temos nossos próprios professores”, disse em entrevista sobre o tema, “mas convidamos pessoas altamente qualificadas em muitas áreas”³⁶⁵. Eram realizados seminários sobre vários temas como economia, psicologia e sociologia. Quase nada era dito sobre filmes ou história do cinema.

Poucos também eram sobre técnica cinematográfica. “Um idiota pode aprender tudo sobre a técnica em três meses”, pensava, “uma pessoa normal em quinze dias”³⁶⁶. Em algum momento, os alunos partiam para a realização de filmes em 16mm com total liberdade de escolha do tema. O curso tinha dois anos de duração ao total e abrigava 27 alunos (9 estrangeiros) por turma, que era a capacidade financeira do departamento. Todos os alunos tinham uma bolsa de 75 mil liras por mês e alimentação. Eram completamente responsáveis por si mesmo e por seu aprendizado, e tinham voz no Conselho Administrativo da Universidade.

Na prática, os alunos sentiam não estar aprendendo a fazer filmes. Rossellini insistia que o mais importante era adquirir um conhecimento mais amplo, o *métier* do homem. Por boa parte do tempo, o diretor estava ausente. Viajava aos EUA e à França frequentemente à procura de financiamentos para seus próximos filmes. Acreditava que

³⁶⁵ MARIAS, Miguel e LLINAS, Francisco. “Una panoràmica de la historia. Entrevista con Rossellini” em *Nuestro Cine* nº 95, março de 1970, pp. 44-60. Trad. para o Inglês por Judith White em APRA, Adriano (org). *My Method: Writings and Interviews*. New York: Marsilio Publishers Corp., 1992. p. 188. traduzido por mim do Inglês: “We don’t have our own professor, but we call in people who are highly qualified in a wide variety of fields”.

³⁶⁶ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 742. Traduzido por mim do Inglês: “An idiot can learn everything there is to know about techniques in three months. An average person—fifteen days”

seu papel não era como norteador, mas como alguém a salvaguardar a liberdade deles. Alguns dos filmes produzidos neste período figuraram em festivais internacionais, sendo o caso mais flagrante o de Mario Garriba, *In punto di morte*, que venceu o Pardo de Ouro em Locarno. Aos trancos e barrancos, a experiência durou até 1974. A verba foi diminuindo paulatinamente até que a Universidade não tivesse nem mais câmeras.

Na inauguração de sua gestão frente ao *Centro Sperimentale di Cinematografia*, Rossellini deixou por escrito para seus primeiros alunos um conjunto de prescrições que norteariam o seu ensino cinematográfico na instituição. Eram os seus dez mandamentos, reproduzidos abaixo a partir do relato de um de seus alunos, Beppe Cino³⁶⁷:

1. A câmera é uma caneta, uma Bic qualquer, fácil de se usar. É o suficiente conhecer o que se quer dizer, se você tiver o que dizer.
2. A câmera não é um bicho de sete cabeças. Não a mistifique.
3. A imagem deve primeiro existir em sua cabeça. A câmera não pode substituir a falta de uma imagem em sua cabeça. Portanto, é preciso aprender a pensar com imagens. É inútil esperar milagres da câmera. Você tem de reduzir a filmagem à simplicidade de um lápis, para que não precise mais ter preocupações com o meio e possa concentrar-se em seus pensamentos.
4. Fazer filmes é fácil. As pessoas dizem que é difícil para que você não os faça.
5. Quando falo de filme, não estou me referindo ao modelo comercial de cinema, que está morto e só serve para os realizadores dizerem a si mesmo, “Ah! Como sou maravilhoso!”
6. Faça filmes útil para os outros, e não para você mesmo.

³⁶⁷ BERGALA, Alain e NARBONI, Jean. *Roberto Rossellini*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1990. Reproduzido em GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His life and films*. New York: Dacapo Press, 1998. p. 741. Traduzido por mim do Inglês: “1. The camera is a pen, a plain ordinary Bic, easy to use. It's enough to know what you want to say—if you have something to say. / 2. The camera is a paper tiger. Don't mythify it. / 3. Therefore the image must exist first in your head. The camera can't substitute for the absence of an image in your head. Therefore learn to think in images; it's useless to expect miracles from the camera. “You really have to reduce filming to the simplicity of a pencil, so you have no more worries about the medium and all your worries can concern your thoughts.” / 4. Making films is easy. People say it's difficult in order to stop you. / 5. When I say film I don't mean commercial cinema, which is dead, and only good for letting filmmakers tell themselves, “Ah! How wonderful I am!” / 6. Make films that will be useful for others, not for yourself. / 7. What's useful? Knowledge, without which we'd be beasts. The brain is used to think with, not just to wear a hat. / 8. Using film to spread knowledge means doing research. Ideas and subjects aren't invented by moonlight but in the library. / 9. I don't like being known as a director. I prefer to be a good pilot, a man. The principal craft is to be a man, curious, fascinated, responsible, occupied with the problems of the world. / 10. My only role here is to be the guardian of your liberty”

7. O que é útil? Conhecimento, sem os quais nós nos tornamos bestas. Cabeça serve para pensar, e não para usar chapéu.
8. Fazer filmes para difundir o conhecimento significa fazer pesquisa. Ideias e temas não são inventados sob a luz da lua, mas na biblioteca.
9. Não quero ser pensado como um diretor de cinema. Prefiro ser um bom piloto, um homem. O principal saber que devemos ter é como ser um homem, curioso, fascinado, responsável, ocupado com os problemas do mundo.
10. Meu único papel aqui é ser o guardião de sua liberdade.

APÊNDICE 3. Manifesto³⁶⁸

“Roma, Roberto Rossellini torna público o seguinte manifesto:

Um dos aspectos mais dramáticos da civilização atual é que a imensa melhora nas condições de vida, resultado de conquistas da técnica e da ciência, nos provocam uma impressão desconcertante de mal estar ao invés de nos garantir felicidade e elevação moral: há uma atmosfera, uma vaga sensação de que nossa civilização está acabando, já corroída por dentro pela agitação, violência, indiferença, enfado, angústia, inércia espiritual e resignação passiva aos fenômenos que acontecem em manifestações individuais ou sociais. O homem de hoje, mesmo os dos países desenvolvidos, parecem não ter a mínima ideia do que eles são ou as coisas são, e a arte moderna é a principal testemunha deste fenômeno.

Que conclusões devemos tirar de tudo isto?

Devemos rejeitar a nossa civilização que se quer racional e positivista, mas que não consegue equilibrar-se? Não, certamente não. Devemos agir afim de acabar com a confusão e o desequilíbrio, com as aberrações que se agravam a cada dia. Nós observamos na arte moderna um fenômeno que nos parece ser a chave para este atual estado de perplexidade: a literatura, o teatro, a poesia, etc., não parecem ter a percepção do que aconteceu com o mundo a partir do segundo semestre do século XVIII, o vertiginoso curso do progresso que começou graças às descobertas técnicas e científicas, que modificaram as feições do mundo e da sociedade. Não restam dúvidas: os artistas continuam indiferentes às máquinas que, com uma precisão infalível e uma velocidade prodígia, executam os trabalhos mais difíceis, dando assim ao homem o seu destino. Não são inspirados nem pela invenção e nem pela difusão de novas fontes de energia artificial, nem pelos homens que, após milhares de anos de trabalho e esforços tremendos, estão finalmente a domar as forças da natureza, a retardar a hora da morte cada vez mais, a promover a segurança e o bem estar. Quem será capaz, não importa em qual domínio da arte, citar cinco obras inspiradas nestas vitórias?

Nós pretendemos fazer o que ninguém mais faz atualmente. Nós trabalharemos no cinema e na televisão: elaboraremos espetáculos, programas que possam ajudar o homem a aprender os horizontes reais do seu mundo. Faremos ele conhecer as coisas nos mínimos detalhes, e ilustrar de forma agradável – mas sempre cientificamente

³⁶⁸ ROSSELLINI, Roberto. “Manifeste” em *Cahiers du Cinema* nº 171, outubro de 1965, p.7-8

precisa - tudo aquilo que a arte e os produtos culturais difundidos pelos meios audiovisuais não lhes mostram atualmente.

Iremos rerepresentar ao homem os fios condutores de sua história e representar de forma dramática, cômica, satírica, os eventos, as lutas, os tumultos e a psicologia dos personagens que criaram o mundo moderno, sempre observando um critério de síntese entre o espetáculo, a informação e a cultura.

Os dois últimos séculos sobre os quais nasceu e se desenvolveu a nossa civilização atual nos oferecem um material imenso repleto de inspirações precisas para a dramaturgia.

Trabalhado neste sentido, temos certeza que contribuiremos para a evolução dos meios de informação e difusão indispensáveis, com a educação, e o processo de esclarecimento do homem que o permitirá reconquistar a felicidade, e o fará compreender o senso de responsabilidade e o seu lugar na história do mundo.

Assinado por: Roberto Rossellini, Gianni Amico, Adriano Aprà, Gianvittorio Baldi, Bernardo Bertolucci, Tinto Brass, Vittorio Cottafavi.”