

Rossellini e o Neorrealismo: Cinema, História e Memória na Itália do Pós-Guerra¹

Euclides Santos MENDES²

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, BA

Resumo

Tendo em vista as relações entre cinema e história, bem como o papel da memória na representação audiovisual do passado, este artigo propõe uma reflexão sobre a natureza histórica do material fílmico que compõe a trilogia da guerra dirigida pelo cineasta Roberto Rossellini no âmbito do Neorrealismo Cinematográfico Italiano: *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945), *Paisà* (idem, 1946) e *Alemanha, ano zero* (*Germania anno zero*, 1948). Com uma linguagem que se situa entre a ficção dramática e o documentário, a trilogia rosselliniana propõe um balanço histórico-social do imediato período pós-Segunda Guerra Mundial na Europa, sobretudo na Itália. Trata-se, portanto, de três filmes-memória, cuja potência audiovisual evidencia uma relação possível entre cinema e memória mediada pela experiência neorrealista italiana.

Palavras-chave: Cinema; Neorrealismo; Roberto Rossellini; História; Memória.

Apesar de profundamente marcado pela desestruturação econômica, social e política da Itália durante e após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o cinema manteve-se como meio de comunicação de grande repercussão na sociedade italiana, manifestando as tensões irradiadas pela política em tempos de guerra e suas consequências sociais. Nessa ambiência sócio-histórica, o Neorrealismo passa a expressar uma mobilização renovadora no cinema italiano do pós-guerra, pois é catalisador dos problemas nacionais num mercado cinematográfico dominado pelo cinema hollywoodiano. Segundo nos informa Stefania Parigi no livro *Neorealismo: il nuovo cinema del dopoguerra*,

No imediato pós-guerra, o cinema se torna o lugar principal de coagulação e irradiação de uma tensão renovadora que envolve todos

¹ Trabalho apresentado na DT 4 - Comunicação Audiovisual, do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018, na Universidade do Estado da Bahia (Uneb), campus de Juazeiro.

² Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), campus de Vitória da Conquista. E-mail: euskera21@gmail.com

os setores da vida nacional. O seu caráter de *medium* de massa lhe permite manifestar de maneira mais eficaz e direta a transformação do horizonte político-social em ato no país. Cabe assim a um filme, *Roma, cidade aberta*, a tarefa de se fazer porta-voz desse novo momento histórico, representando-lhe o emblema mais significativo³ (PARIGI, 2014, p. 49).

Atribui-se a *Roma, cidade aberta* o ato de fundação, em 1945, dessa nova tendência do cinema italiano que, a partir de 1948, passou a ser denominada Neorrealismo. Apesar de críticas desfavoráveis no seu lançamento, *Roma, cidade aberta* foi celebrado pela maior parte da crítica italiana como documento sobre a Resistência italiana e as esperanças do pós-guerra, conforme descreve Parigi (2014, p. 51).

O Neorrealismo, porém, não se identifica com a totalidade do cinema italiano do pós-guerra. Surge, de acordo com o crítico Luigi Chiarini, como um “movimento espiritual” que produziu “uma extraordinária ruptura antirretórica das convenções espetaculares”, em uma múltipla variedade de formas e estilos, de “neorrealismos” – rosselliniano, viscontiano, zavattiniano etc. –, com suas características próprias.

Situar o início do Neorrealismo em 1945, ou poucos anos antes, indica-nos para a profunda relação que liga vida e arte num contexto social convulsionado pela guerra. Como fato social total, a Segunda Guerra desencadeou um processo de renovação da sociedade italiana. Nesse sentido, surge a aceção de um “neorrealismo histórico”, segundo definição de Chiarini ao explicar o fenômeno neorrealista como expressão das orientações ideológicas e do estado de espírito do povo italiano nos anos que vão de 1945 a 1948, portanto entre *Roma, cidade aberta* e *A terra treme (La terra trema, 1948)*, filme dirigido por Luchino Visconti. Nessa fase, segundo Chiarini, a realização dos filmes neorrealistas se daria de maneira quase “espontânea”, isto é, como consequência direta das condições sociais imanentes e ainda não tocada pelas instâncias programáticas e pelas elaborações teóricas do movimento, que redundariam em formulações que estariam para além da “autenticidade” audiovisual que emerge das ruínas materiais, morais e espirituais da guerra. Logo, o Neorrealismo, em sua “autenticidade histórica”, surge como resposta humanista às adversidades de uma

³ Tradução, feita pelo autor deste artigo, do seguinte trecho em italiano: “*Nell'immediato dopoguerra il cinema diviene il luogo principale di coagulo e irradiazione di una tensione rinnovatrice che coinvolge tutti i settori della vita nazionale. Il suo carattere di medium di massa gli consente di manifestare in maniera più efficace e diretta il mutamento di orizzonte politico-sociale in atto nel paese. Spetta così a un film, 'Roma città aperta', il compito di farsi portavoce di questo nuovo corso storico, rappresentandone l'emblema più significativo*” (PARIGI, 2014, p. 49).

sociedade em guerra, como elaboração audiovisual capaz de capturar a atmosfera de tempos difíceis.

O Neorealismo também se vincula à política cultural do Partido Comunista Italiano (PCI), em que o povo, como síntese dos conceitos de classe e proletariado, torna-se o protagonista do segundo *Risorgimento* italiano, conforme foi chamado o período de luta da Resistência italiana durante a Segunda Guerra. Alguns dos principais realizadores neorealistas eram membros do PCI, como Luchino Visconti, que realizou *A terra treme* com o apoio comunista. No caso de *Roma, cidade aberta*, corroteirizado por Sergio Amidei, o personagem Manfredi é comunista. Além do comunismo, o filme de Rossellini também reflete sobre o papel da Igreja Católica na sociedade italiana em guerra através de dom Pietro, personagem criado com a ajuda do jovem roteirista Federico Fellini. O conceito de Neorealismo como imersão no sofrimento e ato de esperança torna-o parte de uma ética humanista.

Formação do Neorealismo rosseliniano

Antes do Neorealismo propriamente dito, ainda durante a Segunda Guerra, Roberto Rossellini realizou sua primeira trilogia da guerra: *O navio branco* (*La nave bianca*, 1941), *Um piloto retorna* (*Un pilota retorna*, 1942) e *O homem da cruz* (*L'uomo dalla croce*, 1943), obras produzidas durante o regime fascista de Benito Mussolini. Nessa primeira trilogia rosseliniana, os filmes foram produzidos segundo os interesses da propaganda fascista. Porém, há nessa primeira trilogia de Rossellini o apontamento de certas tendências estéticas antecipatórias do Neorealismo, como, por exemplo, o uso dos dialetos em *O navio branco*, filme cuja estética lembra a do cinema soviético; a tendência já presente em *Um piloto retorna* de abordar o tema da guerra como fato social total, que atinge tanto militares quanto civis, aspecto também esboçado em *O homem da cruz*.

Com o avançar da guerra, a produção cinematográfica italiana, dominada pelo regime fascista, entrou em colapso, com os estúdios de Cinecittà ocupados por tropas militares. A guerra acentuou-se como um fato de amplo impacto social, sobretudo sobre as populações civis. Por isso, quando decidiu realizar *Roma, cidade aberta*, Rossellini aproximou-se das histórias de pessoas comuns, fazendo emergir dos sofrimentos cotidianos da guerra um cinema social mais alinhado aos ideais da Resistência à invasão

do país por tropas nazistas. Rossellini filmou o impacto da guerra sobre os corpos; daí seu grande interesse pelo *phisique du rôle* (físico da personagem) como critério para a escolha dos intérpretes em seus filmes. Em entrevista a Aurelio Andreoli, publicada no periódico *Paese Sera* em 12 de junho de 1977, Rossellini diz:

Prefiro os intérpretes não profissionais. Olho um homem na sua vida, fixo ele na memória. Diante da objetiva, fica perdido, esquece a si mesmo. O meu trabalho consiste em reconduzi-lo à sua verdadeira natureza, em lembrá-lo dos seus gestos habituais. Um homem se move e descobre o ambiente no qual se encontra. Eu começo sempre com um primeiro plano. Depois o movimento de câmera que acompanha o ator descobre o ambiente. Então se trata de não abandonar mais o ator⁴.

Na trilogia neorrealista de Rossellini, o corpo do ator/personagem, torturado, controlado, alvejado, mas também resistente, simboliza a consciência sobre o poder de destruição da guerra na carnalidade da vida. Ao filmar os assassinatos de Pina, Manfredi e d. Pietro em *Roma, cidade aberta*, de Carmela lançada por nazistas para a morte num rochedo e dos *partigiani* amarrados e jogados para o afogamento nas águas do Pó em *Paisà*, do menino Edmund que salta para a morte no espaço de uma Berlim em ruínas em *Alemanha, ano zero*, Rossellini filma o corpo ressignificando a personagem. Esse processo criativo contribui para o efeito cinematográfico em que o real está, sobretudo, em como o corpo mostra a realidade. “Queriam matar a sua alma, mas mataram apenas o seu corpo”, diz d. Pietro aos torturadores de Manfredi.

Rossellini também cria uma visão temporal da história através da atualização de um passado puro (virtual) no presente imediato (atual), visão tornada *imagem-tempo*, segundo a interpretação de Gilles Deleuze. A trilogia neorrealista de Rossellini apresenta certos aspectos que a vincula à história e sua representação audiovisual. São filmes que, em suas especificidades, explicam o passado com consciência do presente; narram a história com uma multiplicidade de pontos de vista; mesclam elementos aparentemente contraditórios, como ficção e documentário.

Nesse sentido, *Roma, cidade aberta*, *Paisà* e *Alemanha, ano zero* demonstram uma forte vinculação do Neorrealismo rosselliniano com a memória e a representação

⁴ Tradução, feita pelo autor deste artigo, do seguinte trecho em italiano: “*Preferisco gli interpreti non professionisti. Guardo un uomo nella sua vita, lo fisso nella memoria. Davanti all’obiettivo è smarrito, dimentica se stesso. Il mio lavoro consiste nel ricondurlo alla sua vera natura, nel ricordargli i suoi gesti abituali. Un uomo si sposta, e scopre l’ambiente in cui si trova. Io comincio sempre con un primo piano. Poi il movimento di macchina che accompagna l’attore scopre l’ambiente. Allora si tratta di non abbandonare più l’attore*”.

audiovisual da história. Rossellini elabora construções narrativas baseadas em fatos históricos, representando questões e temáticas relacionadas à crise social, política, moral e econômica italiana, como também alemã, nos anos 1940. O diretor não faz asserções diretas sobre a sociedade em crise, mas recria fatos e personagens dentro de uma trama em que ecoa certa realidade histórica. Por outro lado, o Neorrealismo assume, no cinema rosselliniano, a capacidade de expressão do testemunho de fatos vistos ou vividos, pertencentes à memória coletiva. Logo, a experiência e a memória revividas criam uma expressão de complexidade do real.

O realismo no cinema é um efeito da representação, a consequência de uma estratégia de *mise-en-scène*, o resultado de um aparato de mediação e ficção. Em sua busca por um novo realismo, Rossellini investiga o sentido profundo da imanência na relação entre sujeito e objeto, mundo interior e mundo exterior, realidade e sentimento da realidade. Sobre o fazer cinematográfico de Rossellini, explica Jacques Aumont:

A atitude do cineasta rosselliniano *diante e dentro* do que filma é, portanto, a atitude de um investigador, de um experimentador, como se queira. Mas, evidentemente, não é o caso de “experimentar” sobre o assunto filmado, ao qual o cinema é completamente submetido em sua submissão geral ao real; [...] Experimentar é procurar, sem descanso, compreender este enigma: podemos compreender a realidade, o cinema nos ajuda – mas como? (AUMONT, 2004, p. 165).

O Neorrealismo rosselliniano aponta-nos para uma possível resposta à questão de Aumont ao conferir ao cinema a função de instrumento de conhecimento capaz de envolver cineasta, equipe de produção e espectadores num processo de compreensão e reflexão sobre a realidade. Conforme explicou Rossellini a Mario Verdone em 1952, o cinema neorrealista está diretamente ligado a uma maior curiosidade pelos indivíduos, a uma necessidade, inerente ao ser humano moderno, de dizer as coisas como são, a uma sincera necessidade de ver com humildade aos seres humanos como eles são, sem recorrer ao estratagemas de inventar o extraordinário; enfim, trata-se de um desejo de entender a si mesmo e de não ignorar a realidade, qualquer que seja. Para atingir o realismo, não bastam, porém, filmagens externas que contemplam ruínas e sofrimentos, adverte Rossellini: “O realismo, para mim, não é que a forma artística da verdade”.

Segundo Parigi (2014, p. 55-56), a ideia de um novo cinema é estreitamente ligada à ideia de uma transformação da sociedade e da cultura nacional, em que o cinema neorrealista empenha-se na dupla direção de transformar as formas da arte e

aquelas da vida social. No caso do Neorrealismo rosselliniano, trata-se de um cinema que atualiza o encontro com o “outro” em suas condições sócio-histórico-culturais específicas. O “outro” é o ser humano como medida das coisas, o indivíduo desconhecido e cotidiano, que passa ao centro do processo histórico, intrincado nas relações sociais. Nesse sentido, Rossellini é um dos artífices do humanismo neorrealista, isto é, da investigação, pelo e para o cinema, das carências e potências reveladas em meio às ruínas e sofrimentos deixadas pela guerra, do ser humano cotidiano e comum que, mesmo calado no processo histórico, consegue projetar-se no mundo com mais consciência sobre si e sua existência social.

O Neorrealismo como um novo humanismo está no centro das reflexões da crítica italiana de inspiração católica, bem como da crítica francesa de ascendência fenomenológica, com André Bazin dando ênfase, em 1948, a um “humanismo revolucionário” emanando do cinema neorrealista. Aos olhos de Bazin, a qualidade humanista do Neorrealismo é dada, sobretudo, pelo caráter fundamentalmente não político, não ideológico e não partidário dos filmes. Conforme assinala Parigi ao mapear e analisar as “cartas de identidade do Neorrealismo”:

Isso permite à “escola italiana da Liberação” aderir à situação histórico-social sem esquemas preestabelecidos, sem lentes deformantes, em um momento em que o horror semeado pela guerra, disse Bazin, propõe apenas visões instrumentais da realidade, que não é mais “amada por si mesma, mas somente refutada ou defendida como signo político”⁵.

Como já dissemos, a experiência rosselliniana com a representação da história em sua trilogia neorrealista aborda o tema da guerra como “fato social total”, isto é, que envolve potencialmente todo um território e as relações sociais e econômicas de populações inteiras, vulneráveis ao impacto da guerra. Da luta da Resistência italiana contra o controle da capital pelos nazifascistas (*Roma, cidade aberta*) ao desembarque das tropas anglo-americanas na Itália (*Paisà*), Rossellini conclui sua trilogia com o testemunho de uma Berlim devastada (*Alemanha, ano zero*). Apesar de os três filmes serem obras de ficção, há aspectos estéticos e estilísticos do cinema documentário que

⁵ Tradução, feita pelo autor deste artigo, do seguinte trecho em italiano: “*Ciò permette alla ‘scuola italiana della Liberazione’ di aderire alla situazione storico-sociale senza schemi prestabiliti, senza lenti deformante, in un momento in cui ‘l’orrore’ seminato dalla guerra, disse Bazin, propone solo visioni strumentali della realtà, che non viene più ‘amata per se stessa ma solo rifiutata o difesa come segno politico’*”.

surtem aqui e ali nas suas estruturas narrativas, na maneira de introduzir as situações com o uso de imagens de arquivo, voz over etc.

Há um aspecto nessa relação com o real que sobressai na trilogia neorrealista de Rossellini: a natureza do material fílmico revela muito do contexto político-social em que a obra foi realizada, na segunda metade dos anos 1940, evocando a memória coletiva do período. Para o crítico Lino Micciché (1980), Rossellini foi, talvez, o maior intérprete do *Zeitgeist* (espírito do tempo) do pós-guerra, dentro do caráter ético-estético de um cinema socialmente engajado com o seu tempo e espaço. A trilogia neorrealista rosselliniana, em sua configuração de época (o pós-guerra), dialoga com a ideia de que os filmes podem ser agentes e fontes da história.

Rossellini procura registrar a história europeia do pós-guerra em sua atualidade. Há uma espécie de compromisso ético em colher daquele momento de transformação social violenta uma leitura ao mesmo tempo crítica e esperançosa da realidade. Para isso, não basta nos contentarmos com as imagens que vemos, é preciso também entender quem as fez e em que circunstâncias foram feitas.

Conforme argumenta Marc Ferro (1992, p. 17), “assim como todo produto cultural, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens”. Ao avaliar o estatuto do cinema na sociedade que o produz, em que o filme também pertence àquele que o vê, Ferro ressalta o papel que as imagens desempenham no tempo e no espaço em que são produzidas. Lugar de memória e de escrita da história, o cinema não apenas participa da construção do conhecimento sobre o passado como também testemunha os conflitos e as transformações nas sociedades em que é realizado.

Na obra audiovisual *História(s) do cinema - A moeda do absoluto* (1998), Jean-Luc Godard aborda o papel do cinema como testemunho que nos permite pensar a história e a memória do século XX. Godard traz à luz a trilogia neorrealista de Rossellini com imagens do pequeno Edmund em *Alemanha, ano zero*, de Manfredi morto pela tortura em *Roma, cidade aberta*, de Florença sitiada por franco-atiradores em *Paisá*. Há uma busca do pensamento audiovisual de sentido histórico no uso das imagens extraídas da trilogia rosselliniana, busca no sentido de resgate do passado de sua própria insuficiência, atualizando-o fora do tempo linear, através da memória. Há uma atualização do passado no presente, da memória ressignificando a experiência. Em sua visão do Neorrealismo rosselliniano como testemunho da história italiana e europeia

do pós-guerra, Godard argumenta que “com *Roma, cidade aberta* a Itália simplesmente reconquistou o direito de uma nação se olhar de frente”.

Ora, nos diz Godard, não se filma senão o passado. O cinema pode ser analisado como lugar de memória e de escrita da história, pois o filme (documentário ou ficção) pode ter uma função original como forma de conhecimento sobre o passado, como testemunho particularmente revelador das sociedades registradas em formas audiovisuais. Nesse sentido, citando Parigi (2014, p. 49), *Roma, cidade aberta* torna-se o manifesto de um novo cinema que encarna as energias e as tensões do momento histórico, pois o Neorrealismo se configura como expressão das grandes esperanças da Itália recém-saída do fascismo e da guerra, mostrando sua ligação com os ideais da Resistência e o impulso para a reconstrução pós-bélica. Apesar de sintetizar o espírito histórico de sua época, o filme simplifica os conflitos: a Resistência é descrita como um fenômeno unitário e compacto, capaz de reunir católicos, comunistas e o povo, ao passo que as forças do mal são encarnadas pelos nazifascistas e suas perversões.

O modo de produção do cinema neorrealista é, no caso de Rossellini, um trabalho de pesquisa e documentação, em que o filme não surge de ideias pré-concebidas, nem mesmo de um roteiro detalhado, mas do encontro com a imanência e indeterminação da vida e das relações sociais: Para Rossellini, um filme surge da documentação. Tal processo de criação ajuda a entender como o Neorrealismo se constitui na diferença em relação ao modo de produção cinematográfica de Hollywood, pautado pelo sistema de estúdios e pelo controle quase total das condições de produção⁶.

Segundo adverte o letreiro inicial de *Roma cidade aberta*, “os fatos e os personagens desse filme, mesmo inspirando-se na crônica trágica e heroica dos nove meses de ocupação nazista, são imaginários”. Ora, o filme não se pretende uma reconstrução fiel dos fatos envolvendo a ocupação de Roma pelos nazifascistas, sendo o espectador alertado que “qualquer identidade com fatos e personagens reais é casual”. Todavia, a primeira imagem que surge após esse letreiro inicial do filme é de caráter documental, pois registra a passagem de tropas militares por *Piazza di Spagna*, para

⁶ Para Guy Hennebel (1978), o Neorrealismo foi historicamente a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendência progressista, constituindo-se como um “prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana” que caracterizará os cinemas novos da década de 1960.

logo em seguida introduzir a trama do filme por meio da fuga do personagem comunista Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero⁷) pelos telhados da capital.

Roma, cidade aberta parece surgir da adesão a um urgente imperativo moral: o de reconstrução social e política do país em meio a um momento trágico da história. A realização do filme se deu quando a Itália ainda estava sob o impacto do terror nazifascista, quando os alemães ocupavam parte da península Itálica. Em tal contexto, *Roma, cidade aberta* é, para Rossellini, o filme da memória recente da guerra, conforme relato do cineasta em entrevista a Aurelio Andreoli:

Roma, cidade aberta é o filme do medo. Era medo de verdade: emagreci 34 quilos, passei fome; em mim havia o mesmo terror que descrevi no filme. Eu tentava tomar consciência dos acontecimentos nos quais estava imerso, pelos quais fui impactado. Comecei a filmar *Roma, cidade aberta*, do qual havia escrito o roteiro com alguns amigos, enquanto os alemães ainda ocupavam a Itália. Filmei com pouco dinheiro. O filme foi lançado na Itália em setembro de 1945. O acolhimento da crítica foi unanimemente desfavorável. Mas em Paris, dois meses depois, *Roma, cidade aberta* e *Paisà* suscitaram um entusiasmo que até então não esperava mais. Pouco depois, o produtor Burstyn lançou *Roma, cidade aberta* em Nova York, com grande êxito. No final da guerra, nos encontrávamos num deserto. Todavia, o cinema neorrealista conseguiu estar vivo entre aquelas ruínas⁸.

Na França, André Bazin ressaltou o caráter unitário que o tema da Resistência adquiriu na Europa, situando *Roma, cidade aberta* como manifestação de um novo realismo europeu, uma grande corrente internacional ligada aos métodos do cinejornalismo. “Contra aqueles que definiam o neorrealismo italiano por seu conteúdo

⁷ O ator Marcello Pagliero é um dos codiretores do documentário *Giorni di gloria* (1945), cujas imagens constituem um dos testemunhos mais intensos dos dias que se seguiram à liberação da Itália por tropas anglo-americanas e pela Resistência *partigiana*. Além de Pagliero, *Giorni di gloria* foi codirigido por Mario Serandrei, Giuseppe De Santis e Luchino Visconti. A Pagliero coube dirigir as filmagens no local chamado de Fosse Ardeatine, onde nazifascistas assassinaram cerca de 320 pessoas. Serandrei e De Santis se ocuparam da coordenação técnica do filme. Visconti dirigiu as filmagens do julgamento do chefe da polícia fascista, Pietro Caruso, condenado à morte por fuzilamento. Aliás, vale ressaltar a semelhança entre essa cena e a do fuzilamento do personagem dom Pietro, em *Roma, cidade aberta*: tanto Caruso (fascista) quanto dom Pietro (católico e membro da Resistência) são amarrados sentados numa cadeira, com a parte frontal do corpo voltada para o encosto do móvel, e fuzilados pelas costas.

⁸ Tradução, feita pelo autor deste artigo, do seguinte trecho em italiano: “*‘Roma città aperta’ è il film della paura. Era paura vera: ero dimagrito di trentaquattro chili, avevo fatto la fame; in me c’era lo stesso terrore che ho descritto nel film. Cercavo di prendere coscienza degli avvenimenti in cui ero immerso, dai quali ero travolto. Cominciai a girare ‘Roma città aperta’, di cui avevo scritto la sceneggiatura con alcuni amici mentre i tedeschi ancora occupavano l’Italia. Girai quel film con poco danaro. Il film apparve in Italia nel settembre del 1945. L’accoglienza della critica fu unanimemente sfavorevole. Ma a Parigi, due mesi dopo, ‘Roma città aperta’ e ‘Paisà’ suscitavano un entusiasmo che oramai non speravo più. Podo dopo, il produttore Burstyn fece uscire ‘Roma città aperta’ a New York, con esito assai fortunato. Alla fine della guerra ci ritrovammo come in un deserto. Tuttavia il cinema neorrealista riuscì a essere vivo tra quelle macerie.*”

social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos”, escreve Deleuze (2007, p. 10) em *A imagem-tempo*.

O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neorrealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neorrealismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de “imagem-fato”. [...] Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do “mental”, em termos de pensamento? (DELEUZE, 2007, p. 10).

Para Deleuze, o Neorrealismo é uma das expressões do “mental” no cinema, ao criar a possibilidade de estabelecer a mediação desse cinema com o tempo, através da história em sua imbricação com a memória.

Trilogia neorrealista

A maior novidade de *Roma, cidade aberta* diz respeito aos temas tratados no filme, diretamente inspirados em fatos ocorridos durante a ocupação de Roma por tropas nazifascistas. Filmado nos locais onde esses fatos realmente ocorreram, o filme faz o cruzamento das histórias de três personagens emblemáticos da Resistência: o padre (d. Pietro, interpretado por Aldo Fabrizi), o intelectual comunista (Giorgio Manfredi, interpretado por Marcello Pagliero) e a mulher do povo (Pina, interpretada por Anna Magnani).

Na criação dramaturgica de d. Pietro, as referências foram as histórias reais de d. Pietro Pappagallo, padre que conseguia documentos falsos para antifascistas e foi morto no massacre de Fosse Ardeatine, e d. Giuseppe Morosini, um capelão militar fuzilado em Forte Bravetta, local onde Rossellini ambientou a cena final do filme, a do fuzilamento de don Pietro. A personagem Pina foi criada a partir da história real de Maria Teresa Gullace, uma mulher grávida assassinada pelos nazistas quando o marido foi preso. No caso do intelectual comunista Manfredi, sua vinculação com o real está, por exemplo, nas cenas em que ele é barbaramente torturado até a morte, cenas que foram posteriormente consideradas por Serge Daney como fundadoras de um olhar cinematográfico moderno, de revelação e consciência do horror da história.

Com o sucesso internacional de *Roma, cidade aberta*, surgiram novas condições econômicas para Rossellini realizar seu filme seguinte: *Paisà*. Rossellini então ampliou geográfica e socialmente o contexto de liberação da Itália, não mais restrito à capital italiana. *Paisà* narra, em seis episódios, o processo de liberação da Itália do nazifascismo, desde o desembarque dos soldados anglo-americanos na Sicília, em julho de 1943, à luta da Resistência *partigiana* no Vale do rio Pó. O filme narra o adensamento das relações de solidariedade e cordialidade entre soldados aliados e italianos à medida que os primeiros avançam pelo território italiano.

Coproduzido com recursos e intérpretes provenientes dos Estados Unidos, *Paisà* é um filme de descoberta da Itália, também, e sobretudo, para os próprios italianos, como é possível inferir do testemunho de Federico Fellini em documentário sobre Rossellini dirigido por Carlo Lizzani: “Roberto me pediu para ser seu assistente [de direção em *Paisà*]. Foi uma experiência fundamental. Antes de tudo, seguir Rossellini através da Itália foi um modo de conhecer o meu país. [...] Percorrê-lo com Rossellini (Sicília, Nápoles, Roma, Florença), logo depois da guerra, foi um modo de conhecer meu país, de reconhecê-lo, de amá-lo, de vê-lo com objetividade, sem a ilusão cenográfica do período fascista”.

Em *Paisà*, Rossellini não trabalha com um elenco de profissionais do cinema, mas de intérpretes escolhidos a partir do *physique du rôle*, isto é, de uma adequação físico-sensorial do intérprete ao personagem. Outro aspecto marcante em *Paisà* é plurilinguismo, dado que as personagens falam seus próprios idiomas (dialetos italianos, inglês norte-americano e britânico, alemão), o que confere à narrativa um “naturalismo polifônico” apontado por Stefania Parigi (2005).

Em *Paisà*, nos três primeiros episódios (Sicília, Nápoles e Roma), os problemas de comunicação referem-se, sobretudo, aos contatos entre dois indivíduos (um norte-americano e um italiano) e, nos outros três episódios (Florença, Apeninos e Vale do rio Pó), a relação de comunicação, colaboração e solidariedade entre norte-americanos e italianos, já num plano mais coletivo, torna-se gradualmente mais intensa. Segundo Parigi (2005, pp. 17-18), Rossellini alarga o horizonte comunicativo do cinema fazendo de *Paisà* um ponto de encontro e de colisão entre etnias, classes e culturas variadas, em que o plurilinguismo torna-se multiculturalismo, em meio à dialética liberadores-liberados, ocupantes-ocupados. O filme, portanto, cumpre uma reflexão ao procurar mostrar a “incidência da história na vida dos homens”.

O primeiro e o último episódios de *Paisá* (Sicília e Vale do rio Pó, respectivamente) fazem a abertura e o fechamento do filme evocando uma certa primitividade, isto é, “uma natureza elementar, feita quase somente de céu, água e terra, marcada pela distinção entre animais e vegetais, pelo alternar-se da noite e do dia” (PARIGI, 2005, p. 28). Dos seis episódios, três (Sicília, Florença e Vale do rio Pó) encenam a própria guerra, com bombardeios, tiros e mortes. Os outros três (Nápoles, Roma e Apeninos) são ambientados em momentos de trégua.

Há uma progressiva consolidação das relações de comunicação e solidariedade entre italianos e norte-americanos ao longo dos seis episódios de *Paisá*. Os soldados aliados, na medida em que avançam pelo território italiano, veem-se cada vez mais integrados numa relação de alteridade com os italianos. A compreensão plena do título do filme (*Paisà* significa conterrâneo, compatriota, camarada) se dá na intensidade dramática do último episódio, com a “imolação” de um soldado norte-americano que tenta desesperadamente salvar as vidas de um grupo de *partigiani*.

Na busca por ambientes reais e atores não profissionais, pelo protagonismo popular capaz de dar rosto à Resistência, Rossellini fez de *Roma, cidade aberta* e *Paisà* obras cinematográficas nas quais a guerra é um dado real sentido como ponto de partida de tudo. Ao completar sua trilogia com *Alemanha, ano zero*, o diretor neorrealista lançou seu olhar para o pós-guerra em sua precariedade humana e material. Para alcançar a dimensão catastrófica desse estado precário da vida social, Rossellini escolheu Berlim como cenário real de uma paisagem apocalíptica em que uma criança perde a inocência em sua perambulação trágica pela cidade arruinada. *Alemanha, Ano Zero* é, aliás, um filme dedicado à memória de uma criança: Romano, filho de Rossellini morto aos nove anos de idade.

No filme, as ações do pequeno Edmund não revelam diretamente seus conflitos interiores, a não ser no final, quando a jornada trágica do menino encontra seu desfecho no gesto de saltar para a morte. Tal gesto é anunciado já no começo do filme, quando Edmund surge trabalhando num cemitério, ou no final, quando Edmund apanha no chão um pedaço de metal e o maneja como um revólver, apontando-o para sua cabeça. O suicídio de Edmund é o resultado dramático de uma sucessão de conflitos e da perambulação do menino por um espaço que o rejeita.

A *mise-en-scène* em *Alemanha, Ano Zero* é definida pela devastação física de Berlim no pós-guerra, espaço traduzido em desespero moral quando Edmund se dá

conta do mundo em que vive. Rossellini tentou equiparar ação e *mise-en-scène*, liberando assim a construção de sentido que o espectador extrai do filme. Segundo Bazin (1991, p. 190), “nessa *mise-en-scène*, o sentido moral ou dramático nunca está aparente na superfície da realidade; todavia, é impossível não sabermos que sentido é esse se tivermos uma consciência”.

O cinema neorrealista procura observar o mundo em sua imanência e indeterminação. No caso da trilogia rosselliniana, a guerra e suas consequências sociais acabaram moldando um protagonismo coletivo. Nesse sentido a guerra torna-se um fato coral para Rossellini: em *Roma, cidade aberta*, com a Resistência popular, comunista e católica; em *Paisà*, com o gradual estreitamento de laços afetivos entre soldados, civis e *partigiani*; já em *Alemanha, ano zero* Rossellini desloca o protagonismo coral para o estudo aprofundado de uma personagem, o menino Edmund, pois *Alemanha, ano zero* surge para Rossellini na imagem de uma criança vagando sozinha entre ruínas.

Em *Roma, Cidade Aberta* há esperança na imagem final das crianças, as gerações que se preparam para o futuro dispostas a continuar a luta da Resistência. No último episódio de *Paisà*, a esperança parece se perder no choro solitário de uma criança entre os mortos da guerra no vale do rio Pó. Rossellini culmina essa trajetória de perda trágica da inocência com o desencantamento final em *Alemanha, Ano Zero*, em que o suicídio de Edmund é revelador da amplitude da crise moral da Europa no pós-guerra. Rossellini parte da exterioridade como elemento de tradução ética e metafísica das relações do indivíduo com o mundo. Portanto, a *mise-en-scène* do filme se constitui através da devastação física de Berlim, espaço que será traduzido em desespero moral quando Edmund percebe a fratura moral que atravessa a sociedade em que vive.

Referências bibliográficas

ANDREOLI, Aurelio. “Roberto Rossellini parla di Roberto Rossellini”, in **Paese Sera**, 12 giugno 1977.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução por Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BAZIN, André. “Uma estética da realidade: o neorrealismo”. In: BAZIN, André. **O Cinema - Ensaios**. Tradução por Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGALA, Alain. “Rossellini Godard: qual herança?”. In: PUPPO, Eugenio; ARAÚJO, Mateus (org). **Godard inteiro ou o mundo em pedaços**. Catálogo da Retrospectiva Jean-Luc Godard. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Sesc São Paulo, Heco Produções, 2015, p. 45-54.

CHIARINI, Luigi. “Facciamo un inventario dei film neorealisti”, in **Cinema Nuovo**, IV, 53, 25 febbraio 1955.

DANEY, Serge. **A rampa - Cahiers du cinéma: 1970-1982**. Tradução por Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução por Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neorealismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução por Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

HENNEBELLE, Guy. “O neorealismo italiano (um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana)”. In: **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Tradução por Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 63-73.

MICCICHÈ, Lino. “Il cinema nella cultura italiana del dopoguerra”. In: **Città & Regione**, ano 6, nº 2, abril de 1980.

PARIGI, Stefania. **Neorealismo: il nuovo cinema del dopoguerra**. Venezia: Marsilio, 2014.

_____. (org). **Paisà: analisi del film**. Venezia: Marsilio, 2005.

_____. **Le carte d'identità del neorealismo**. Sem data.

SADOUL, Georges. “Un grand réalisateur italien. Rossellini, qui vendit ses meubles pour tourner ‘Rome ville ouverte’, a recruté les acteurs de ‘Paisà’ parmi les badauds”, in **L’Ecran Français**, nº 72, 12 novembre 1946, p. 17-18.

VERDONE, Mario. “Colloquio sul neorealismo”, in **Bianco e Nero**, nº 2, febbraio 1952, p. 7-16.