

“AMOROMA CITTÀ APERTA”

Danyel Guerra*

*“Sei que seria possível construir a forma justa,
de uma cidade humana que fosse fiel à perfeição
do universo.”*

Sophia de Mello

“O que, ir ver um filme dos anos 40, a preto e branco, de imagem fosca? E ainda por cima de guerra! Já dei pra esse peditório. Agora só me atraem os filmes de amor...” Em vésperas da projeção de “Roma, Città Aperta”(1945) pelo Cineclube Italiano da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, convidei pessoa amiga a assistir a sessão. A altivez da esnobação* testemunha, de forma insofismável, a rarefação do espírito cinéfilo numa sociedade do espetáculo, pautada pela volatilidade dos (sub)produtos da indústria cultural. Relaxamento de gostos e valores a que não escapam sequer aqueles que, em tempos idos, bussolavam suas escolhas por critérios de qualidade e alternatividade cinéfila.

“Filmes de amor”... eis um (pre)conceito que corre, além de tudo, o risco de se tornar uma catalogação insensata. Minha amizade certamente desconhece a definição que um

fleumático Alfred Hitchcock cunhou certa vez sobre a palavra Amor. «É uma palavra cheia de suspeitas.», lavrou o cineasta de “Suspicion”(1941). (1)

Um ano antes, em uma entrevista dada a estampa em 1958, concedida a André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi, Orson Welles respondia mordaz –quase caricatural--, a uma pergunta sobre Roberto Rossellini.

«Desse, vi todos os filmes: é um amador.» (2)

O descaso welllesniano pela obra do propalado inventor do Cinema moderno terá de ser entendido como mais uma *boutade**, vinda do vozeirão de quem esbanjava excentricidade por todos os poros.

De qualquer modo, tomo a liberdade de ajuizar que o Citizen Welles podia muito bem se ter eximido da desfaçatez de apoucar o Cinema de Rossellini. Autor a quem, por paradoxo, tende a prestar afinal vassalagem cinéfila.

Ele que na mesma entrevista se ufanava de «ver muitos poucos filmes», nem se apercebeu que confessara ter visto todos os filmes do desafeto. Será que só perante a visão do último registro –talvez “Angst”(1955) ou “India (1958)--, é que concluiu não passar esse cameraman de um amador? Raciocínio lerdo o seu, Magnificent Welles!

(Pós)Cinema, uma “città chiusa*”

Um amador. Sim, de bom grado concordo com o senhor. Roberto Gastone Zeffiro Rossellini, nado e morto na cidade eterna, era um amador (do lat. *amator*) no estrito e benévolo sentido etimológico do termo. Era um amador/amante, amava a vida, a Humanidade, as mulheres, especialmente as do povo que resiste, que luta pela sobrevivência como a Pina de “Roma Città Aperta”. E acima de todas as coisas, o Cinema.

A filmografia neo-realista de Rossellini, assim como a de outros expoentes do movimento, carece, exige e impõe uma criteriosa contextualização. Ou não fosse um

verídico testemunho de um estilo de época. Essa cautela se manifesta imperiosa, sob pena do valor desse objeto de culto, enquanto herança histórica, ser relativizado, menosprezado, desprezado por espíritos ignorantes, por intelectos alienados, por mentalidades malsãs, cujas visões estão ofuscadas pela panóplia de (d)efeitos especiais, pela barragem de fogos de artifícios que inquinam o nosso coetâneo (pós)Cinema. Expressão artística que corre a ameaça de ser tornar uma “città chiusa”. Tal contextualização terá de considerar as realidades e as circunstâncias históricas, culturais, sociais, ideológicas e econômicas que condicionaram o processo de criação/produção. No caso vertente de “Roma...” –comumente encarado como o filme epítome do neo-realismo, segundo o paradigma verista italiano--, essas condições foram penosas, tingidas mesmo pelo cromatismo austero de uma tragédia que afetou a vida de milhões de seres humanos.

«”Roma...”é o filme do medo. O medo de toda a gente, mas sobretudo o meu», confidenciou, certa ocasião, Rossellini. Uma declaração naturalmente eivada daquela propensão para a ênfase, que lhe era tão peculiar. Ele que à imagem das lentes cinematográficas, olhava sempre de frente para a realidade à sua volta, com o claro intuito de a apresentar, mais do que a representar.

1943-1944. Ditadura em agonia, Il Duce foge da capital, para instalar seu estertor na República de Salò. Roma é ocupada pelo tropel nazista.

Agudiza-se a crise humanitária, provocada pelos desmandos do falso aliado. As condições de vida eram então de uma penúria extrema. Apenas quase só resta estímulo para lutar pela sobrevivência. O filho de magnatas da construção civil, playboy

militante, boêmio irreformável, toma consciência da decadência pátria e se aproxima dos círculos da resistência.

Ele que, de certa maneira, compactuara com o regime, através das cumplicidades impostas pela sua atividade cinematográfica. Desacata mesmo a ordem de colaborar na reinstalação da indústria de Cinema em Salò. Em consequência, conhece as agruras da prisão, mas consegue escapar. Nesse período de adversidades, conta com o apoio de comunistas, engajados nas fileiras da resistência.

Tão hábil nas artes da sedução, como nos ofícios da negociação, logra se manter à tona d'água. Apesar da escassez de película, vai registrando documentos sobre uma Roma sitiada. Alguns desses fragmentos seriam editados e integrados nesse filme que concebeu ao longo dos nove meses em que sua *città aperta* esteve *chiusa* pela opressão dos nazistas.

Logo no início da fita, testemunhamos uma dessas inserções, na cena da marcha de um pelotão de soldados, nas ruas desertas de uma urbe toldada pelas trevas da sujeição. Outra manifestação desse recurso é a sequência, detentora de um ineludível estilo documental, do ataque guerrilheiro à uma coluna do exército alemão.

A falta de meios de financiamento não era certamente um dos menores obstáculos a vencer. Na verdade, as peripécias que pontuaram a fase de pré-produção são coisa de Cinema. O dinheiro acaba aparecendo de onde menos se esperaria. Uma das financiadoras seria a condessa Chiara Politi. Nobre que, segundo as indiscrições em voga, fora amante do rei do Egito. Afim de atrair as atenções da plateia e dos precários meios de comunicação social, os papéis protagonistas seriam confiados a Anna Magnani (Pina) e Aldo Fabrizi (D.Pietro), um par de atores de popularidade e créditos firmados no cinema transalpino dos anos 40.

Prisioneiros são atores

Na época, os principais estúdios –nomeadamente a estatal Cinecittà-, estavam inoperacionais, porque destruídos. Rossellini e sua intrépida trupe se vêem na contingência de fazer as tomadas em cenários reais, seja nas sequências de exterior, seja nas de interior. O cast é, no essencial, constituído por atores amadores, mais precisamente “não-atores”, oferecendo a Rossellini uma chance soberana de afirmação de sua legendaria capacidade de improvisação no platô. Tendência que ele já exercitara ao longo das rodagens dos curtas e dos três anteriores longas-metragens. Os figurantes de “Roma...” encarnam suas personagens da vida real, quer se trate da população sequestrada pelo terror, seja o caso dos boches, a que dão corpo soldados alemães, feitos prisioneiros, na sequência da libertação.

O mais romano dos realizadores italianos recusava desse modo, escrevendo direito por linhas tortas, a saturada retórica interpretativa do frívolo cinemão da década de 30, onde pululavam as melosas comédias musicais, os épicos e peplos grandiloquentes, os enredos melodramáticos e romanescos, mais ou menos delicados, de onde estavam arredadas as prementes problemáticas da sociedade. Filmografia obediente à uma estética farisaico-moralista, que daria entrada nos anais sob o pitoresco eufemismo de “telefones brancos”. A decadência do gênero chegou ao limite do artisticamente obscuro, a ponto de não escapar sequer a críticas e depreciações, impressas numa revista comissariada por Vittorio Mussolini, filho do Duce. Tanto mais que, na ordem do dia, estava a urgência da produção de panfletos políticos e belicistas.

Rossellini tinha lúcida consciência da vacuidade desse infra-cinema. Desde a adolescência que era espectador assíduo, na prática cotidiano, de filmes de todo o tipo e feitio. Sua família tinha construído uma das salas –o Corso--, mais modernas da cidade.

Trazendo de novo à colação o menoscabo de Orson Welles, verifico com regozijo, que tal como no soneto do vate camoniano, se transformou “o amador na cousa amada.”

Eficazmente, num jogo (limpo) de palavras se poderá sugerir ser o “Amor” o outro nome desta “Roma”. Um sortilégio que em muito transcende este elementar e recorrente exemplo de anagrama.

Só o Amor supera o medo. É uma energia salvífica. Se a fé remove montanhas, o amor abate até os muros da vergonha. Eis a superior posição moral e estética do filme, parido a fórceps, mas ainda de todo pujante seis décadas transcurtas. É um filme de Amor, mas que nunca descamba no melodramatismo lacrimajante. É o Amor que leva Pina a ganhar coragem, morrendo assassinada em socorro do companheiro. É o Amor inconsutil (3) pelo rebanho sofredor que encoraja D.Pietro a não vacilar, mesmo enfrentando o pelotão de fuzilamento. É o Amor à causa a manter íntegra a clarividência inabalável de Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero (4)), ao longo das sessões de tortura. É o Amor precoce à pátria que incentiva os meninos a se enturmarem, como guerrilheiros, nas refregas da resistência (5). O *regista** concordaria de bom grado com a famosa definição que um dia Cesare Zavattini ofereceu de neo-realismo. «Consiste simplesmente em seguir um ser com Amor.»

Nos anos 60, em nova entrevista aos “Cahiers”, Roberto precisaria o conceito de posição moral, que na sua ótica se impunha como a melhor definição de neo-realismo.

«Antes de mais é uma posição feita de amor. Logo de tolerância, de compreensão. Logo, também, de participação.» (6)

Duas questões adiante concretizaria, sustentando ser a ternura a verdadeira posição moral. «Não sei reconhecer como forma artística, alguma coisa que não tenha ternura.» (7)

E a ternura de sua (est)ética se nutria de uma, ao mesmo tempo, singela e soberana sinceridade, o ideal de um Cinema de autenticidade, «de um Cinema de respeito pelas coisas, tal como são na realidade. As coisas estão lá, porque manipulá-las.» Seu norealismo deveria portanto ser descodificado como um “mais realismo.” Acreditava de boa fé que os desvios subjetivistas se podiam atenuar –anular até—na contemplação/observação de uma intransigente objetividade. (8)

Sobre “Roma...”, um crítico lapidou, equivocado. «Rossellini confunde a crônica com a arte. O filme é uma fantochada.» Ele não entendeu nada. Ou não quis ou não pode entender. Inclino-me para a segunda opção.

“Paisà”(1946), “Germania Anno Zero”(1948). Julgo que somente no contexto de uma visão comparativa/cotejadora, integrando esses dois longas, será possível uma abrangente descodificação, assimilação, fixação das múltiplas expressões e mensagens de que “Roma...” se faz arauto.

Tudo porque eles interagem, constituindo uma espécie de tríptico afresco, tributando a capacidade de resistência de homens e mulheres do povo à crueldade e o sadismo de todas as guerras. Baixos sentimentos bem traduzidos em “Roma...”. Ouvindo os gritos de um patriota sendo torturado, o *capo* nazista comenta, inchado de empáfia. «Muito gritam estes italianos!»

Genuíno “realismo socialista”

Até que ponto será um raciocínio descabido, abusivo, admitir que, com seu neo-realismo desassombrado, Rossellini praticou um genuíno realismo socialista, expurgado do maniqueísmo ideológico, do formalismo estético, do esquematismo político, da manipulação moral(ista), conforme o conceberam os teóricos estalinistas soviéticos.

A personagem do comunista Manfredi pode ser vislumbrada como um homem de tipo novo, coerente nos princípios e atitudes, pertinaz, que não delata os companheiros, mesmo quando sujeito a atrozes torturas. Conforme os arquétipos realistas socialistas, o herói morre como um mártir, insolitamente abençoado por um padre, apesar de ser ateu confesso. Semelhante têmpera e estoicismo podemos admirar na personagem de D.Pietro, que adivinho como um lídimo apóstolo de uma teologia de libertação, na sua opção preferencial pelos mais pobres e mais oprimidos. Um verídico vigário do Cristo, membro de uma Igreja que só começaria a tentar corrigir os desvios ao Evangelho no Concílio Vaticano II. Como sabiamente assinalou o crítico espanhol Garcia Escudero, «o neo-realismo chega a um ponto, a partir do qual começa o cristianismo.»

O sacrifício –que não será em vão -- do ateu e do cristão-- sugere um testemunho-parábola na cena em que dois cordeiros são imolados a tiro, sem dó, nem piedade, num prenúncio do destino reservado a ambos protagonistas.

Em que medida, Rossellini e seus roteiristas –entre os quais se encontrava um ainda iniciante Federico Fellini (9)--, não visaram desabonar o colaboracionismo do Papa Pio XII com os nazistas, promovendo, por antinomia, a figura antitética e exemplar de D.Pietro? O “compromisso histórico”, proposto por Enriço Berlinguer, líder do Partido Comunista Italiano, nos anos 70, aos democratas cristãos terá vislumbrado na auréola ontológica destas duas personagens um esquisso inspirador.

O neo-realismo italiano orientou desde o início sua atenta objetiva para a problemática sócio-econômica e sua opção preferencial pelas classes trabalhadoras e pelas camadas populares, seu cotidiano de luta, suas aspirações políticas e sociais.

Rossellini venceu esse aceno solidário, esse signo distintivo no núcleo central da trama de “Roma...”. Embora se tenha vinculado a um modelo muito mais mitigado do que a abordagem engagé de Luchino Visconti, de que é testemunho o telúrico “La Terra Trema”.(10)

Opção que ele nunca permitiu que se confundisse com apologia demagógica, proselitismo acrítico. Circulando na contra-mão dos clichés reproduzidos pela (est)ética realista-socialista, em “Roma...” ele não sacraliza, não mi(s)tifica a classe operária. Revela mesmo algumas figuras dissonantes à esse modelo perfeito. Lauretta, irmã de Pina, e a namorada de Manfredi, oriundas do mesmo estrato social, atingem o zênite da inconsciência de classe, abominando sua condição operária. Para sobreviverem e ascenderem socialmente não têm o mínimo escrúpulo de venderem (ou alugarem) o corpo e a alma, traindo até sentimentos e emoções. Nem que o prêmio se limite à esvoaçantes notas de marco e à fruição fugaz de um mantô de esmerado corte . O vício e a vaidade são parceiros que, por norma, se encontram no território do desamor.

Do mesmo modo, sua esquiva aos esquemas maniqueístas o conduziu à ousadia de incluir mesmo o pronunciamento-desabafo de um oficial alemão, farto e saturado das ignomínias e desumanidades praticadas pelo III Reich e suas forças armadas.

Além dessa fidelidade ético-ideológica, seus procedimentos neo-realistas procuravam sublinhar a recusa dos chamados “efeitos de Cinema”. A abdicação dos artificios se expressa em “Roma...” na configuração de uma narrativa de fluxo diacronicamente linear, com mínimas turbulências diegéticas. Tal conformação se patenteia, por exemplo, na escassa recorrência a analepses e prolepses ao longo de sua filmografia. Abdicação que se prolongava no trabalho de edição, através da promoção daquilo que se poderia qualificar como uma “não-montagem”. Porém, conquanto fosse adepto da espontaneidade de processos («Tento sempre permanecer impassível.»), denegou sempre a propalada improvisação de seu labor nos sets.

“O fascismo vai cair”

A projeção de “Roma Città Aperta” --que o júri do Festival de Cannes distinguiu logo em 1946 com seu Grande Prêmio-- constituiu o apogeu da retrospectiva que a Fundação Gulbenkian dedicou em 1973 à obra (quase) omnia do cineasta. Quando a passagem terminou, no ápice esperança da marcha dos meninos guerrilheiros em demanda da libertação, a sala irrompeu em espontâneos aplausos. O regista deu então uma de profeta dos bons auspícios. «O fascismo não vai demorar a cair em Portugal.» O auditório tremeu com a prolongada salva de palmas. Na plateia se sentavam muitos cinéfilos, cineclubistas, críticos, jornalistas e cineastas, cuja consciência cinematográfica fora formada, forjada, iluminada, depurada (também) na visão e análise da cinematografia de Rossellini, assim como, da de outros próceres neo-realistas.

Na ausência/falência de uma influência mais palpável, concreta, consistente, à esse legado intelectual, mental e espiritual ficou Portugal devendo muito do incremento artístico e cultural registrado a partir dos anos 60, através da afirmação de um novo Cinema, tonificado pelas teses da política dos autores. É esse alento revivificador que “Roma...” insiste em espargir nesta era terminal da cinefilia.

NOTAS:

1. Artigo “A Palavra de Hitchcock”, revista “Filme Cultura”, Rio de Janeiro, nº 7, Out/Nov de 1967, p.17
2. Revista “Cahiers du Cinema”, nº 87, de Setembro de 1958, reproduzida em “A Política dos Autores”, Editora Assírio & Alvim, Lisboa, 1976, p.276.
3. Evoco, neste ponto, o adjetivo, ideia força, do poema dedicado por Sophia de Mello a D.António Ferreira Gomes, Bispo emérito do Porto. «E na face austera, por vezes ao de leve, o sorriso inconsutil da antiga infância.»
4. Marcello é, juntamente com Giuseppe de Santis, Luchino Visconti e Mário Serandrei, co-autor de “Giorni di Gloria”(1945), primeiro filme rodado sob os auspícios do novo paradigma, denotando a aplicação de elementos documentais da realidade, mesclados numa peça de ficção. Só seria todavia distribuído e exibido, após a estreia de “Roma, Città Aberta”.
5. Uma das inovações da escola neo-realista consistiu na promoção das crianças a papéis (co)protagonistas, assumindo uma sensatez e uma maturidade por norma só verificáveis nos adultos.
6. Entrevista de Fereydoun Hoveyda e Eric Rohmer, publicada no nº 145 dos “Cahiers du Cinema”, Julho de 1963, reproduzida em “A Política dos Autores”, op. cit., p.110.
7. “A Política dos Autores”. op.cit.p. 111

8. Autodidata, culto, antenado com as últimas novidades intelectuais, Rossellini conheceria certamente a corrente filosófica neo-realista, teorizada por pensadores dos EUA, para os quais «o ato cognitivo não distorce subjetivamente a compreensão e a percepção da realidade objetiva.»
9. Se Rossellini, De Sica e Visconti são os três mosqueteiros, Fellini é o D'Artagnan do movimento.
10. Além de ter sido o pródomo, Visconti se constituiu como o último abencerragem da escola . A ele pertence o primeiro andamento, evidenciando em “Osessione”(1943), um filme negro, uma realidade diversa da representação estereotipada, imposta pela estética totalitária.

Glossário:

Boutade- tirada espirituosa, de sentido irônico

Chiusa- fechada

Esnobação- ato de proceder como um snob

Regista- diretor de Cinema



*Danyel Guerra nasceu no Rio de Janeiro (Brasil), no tempo em que Rossellini jogava sua “*Giovanna D’Arco al Rogo*”. É licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Jornalista profissional (CP nº 803,) é autor dos livros “*Tomás Gonzaga-Em Busca da Musa Clio*” (2004) e “*Amor, Città Aperta*” (2008), edições “*Armazém Literário*”.