

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NIKOLA MATEVSKI

Uma Visita ao Beaubourg: itinerâncias do olhar no cinema de Roberto
Rossellini

SÃO PAULO
2018

NIKOLA MATEVSKI

Uma Visita ao Beaubourg: itinerâncias do olhar no cinema de Roberto
Rossellini

Dissertação apresentada à Escola
de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Meios e Processos Audiovisuais

Área de Concentração: Meios e
Processos Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Mateus Araújo
Silva

Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Matevski, Nikola

Uma Visita ao Beaubourg: itinerâncias do olhar no cinema
de Roberto Rossellini / Nikola Matevski ; orientador,
Mateus Araújo Silva. -- São Paulo, 2018.
144 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Rossellini, Roberto (1906-1977) 2. Beaubourg, Centre
d'art et culture Georges Pompidou 3. cinema moderno 4. zoom
I. Araújo Silva, Mateus II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nikola Matevski

Uma Visita ao Beaubourg: itinerâncias do olhar no cinema de Roberto Rossellini

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao professor e orientador Mateus Araújo Silva pelo zelo e acolhida fraterna desde o início

A Adriano Aprà e Jacques Grandclaude pela abertura e generosidade

Aos colegas de orientação, Livia Lima e Cláudio Leal, pela ajuda e apoio irrestritos

Aos muitos amigos pela interlocução, especialmente Lucas Batista, Calac Nogueira, Theo Costa Duarte e Tatiana Monassa

À Letícia Weber Jarek, Tatiana Monassa e Pedro Faissol pela ajuda na obtenção de materiais bibliográficos importantes

A Luis Rocha Melo e Rubens Machado cujas considerações na etapa da qualificação contribuíram decisivamente para o encaminhamento da pesquisa

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa concedida

Aos pais pelo apoio incondicional

Ao André, companheiro de vida

RESUMO

MATEVSKI, N. **Uma Visita ao Beaubourg**: itinerâncias do olhar no cinema de Roberto Rossellini. 2018. 110 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

A dissertação apresenta um estudo de *Beaubourg, Centre d'art et culture Georges Pompidou* (1977), último filme dirigido por Roberto Rossellini. A produção registra o início das atividades da instituição cultural parisiense cuja concepção arquitetônica e conceitual é abordada no primeiro capítulo. Desse contexto, o estudo avança para uma análise detalhada que identifica a variação dos registros adotados pelo filme diante dos espaços e situações apresentados no museu. A mobilidade do ponto de vista se sobressai como uma das características do filme, o que leva, nos próximos capítulos, ao estudo do movimento e da mobilidade de câmera no cinema rosseliniano. Atenção especial é concedida à *Viagem à Itália* (1954) no segundo capítulo e *O Renascimento* (1973), no capítulo final. Também são tratados alguns conceitos empregados pelo diretor, como “microscópio”. No desenvolvimento, observamos como a mobilidade do plano abandona o contato direto com a realidade para se dirigir a um passado histórico reconstituído na artificialidade dos cenários e da encenação. O zoom emerge como recurso de mobilização da visão que explora a informação histórica para extrair dela a abstração do pensamento e da ideia. A conclusão retoma, em tom mais livre e interpretativo, a discussão de *Beaubourg*.

Palavras-chave: Rossellini, Roberto (1906-1977); Beaubourg, Centre d'art et culture Georges Pompidou, cinema moderno, zoom

ABSTRACT

MATEVSKI, N. **Uma Visita ao Beaubourg**: itinerâncias do olhar no cinema de Roberto Rossellini. 2018. 110 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Beaubourg, Centre d'art et culture Georges Pompidou (1977), the last film directed by Roberto Rossellini, is the main subject of this master thesis. In the first chapter, I discuss the architectural and institutional concept of the Pompidou Centre. From this context, the study advances towards a detailed analysis of the film itself, considering whole range of different strategies employed during the filming. Camera mobility is one of its major characteristics, which leads, in the following chapters, to a broader understanding of movement and point of view in relation to filmic image. This discussion is subsidized by a detailed and somewhat auteurist study of two sequences from *Journey to Italy* (1954), in Chapter 2, and *The Age of the Medici* (1973) in the final chapter. I also describe some of the director's unique concepts, such as the "microscope" and elaborate on the relations between historical representation and Rossellini's employment of zoom and tracking shots. Aiming to encounter the *essential image*, the director found means of approaching the abstractness of ideas. In the conclusion, an interpretative analysis of *Beaubourg* is resumed taking into account themes developed in previous chapters.

Keywords: Rossellini, Roberto (1906-1977); Beaubourg, Centre d'art et culture Georges Pompidou, modern cinema, zoom

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1 - Beaubourg: Gênese e contexto	9
1.1 Entre o Moderno e o Pós-Moderno	9
1.2 O primeiro dos novos museus	20
1.3 O projeto pedagógico-utópico de Rossellini	25
1.4 Filmando Beaubourg	30
1.5 O filme.....	33
Capítulo 2 - Em busca da ideia.....	46
2.1 Beaubourg diante da arte	46
2.2 Katherine e as estátuas do Museu Arqueológico.....	50
2.3 Diluindo a ficção	58
2.2 O microscópio: sentimentos e ideias	65
Capítulo 3 - O zoom e os espelhos	79
3.1 Folhas ao vento.....	79
3.2 A câmara obscura de Alberti em O Renascimento.....	81
3.3 O quadro e o contingente.....	88
3.4 Os espelhos e as imagens híbridas.....	91
3.5 O zoom e o ponto de vista	94
3.6 Revisitando Beaubourg.....	102
Considerações finais	111
Bibliografia.....	113
Outros materiais audiovisuais.....	128
Filmografia principal	131

Filmografia completa de Roberto Rossellini.....	132
Teatrografia	134
ANEXO – Declarações de Jacques Grandclaude.....	135

Introdução

À exceção das imagens breves de uma revolta malsucedida na Sicília, os primeiros trinta minutos de *Viva Itália* (1960), um dos filmes pouco lembrados de Roberto Rossellini, passam-se no confinamento dos cômodos de palacetes e casas italianas. Com longos diálogos e discursos, desenham-se, nesse princípio da trama, os conflitos que levarão à famosa “expedição dos mil” de Giuseppe Garibaldi. Seria de se esperar que, em algum momento, obedecendo a sucessão cronológica dos acontecimentos, o filme se voltasse para o exterior, narrando as grandes batalhas entre os soldados bourbons e os voluntários de Garibaldi.

Nada, no entanto, poderia ter me preparado, quando vi o filme há pouco mais de seis anos, para o espanto das cenas rodadas em Calatafimi. Nos planos mais impressionantes dessa sequência de batalha, a câmera se dirigia para uma colina coberta por centenas de homens que, filmados de tão longe, mais se pareciam com minúsculos pontos num mapa. O espaço geográfico era esmagado pela distância da câmera, um afastamento compensado por um lento *zoom* de aproximação, criando uma imagem chapada. Os ventos, com toda a imprevisibilidade dos seus fluxos, espalhavam as fumaças das explosões de canhão, encobrando o cenário e criando um véu esbranquiçado nas imagens, como se favorecessem os mil de Garibaldi e cegassem seus inimigos. No todo, a ação da sequência é bem dinâmica e cheia de cortes, mas o maior triunfo, a julgar pelas primeiras impressões, não residia nem na ação, nem nas grandes distâncias, e tampouco na beleza dos fenômenos naturais, mas num tipo peculiar de movimento que se sobrepõe a todos esses elementos. O que se passava? O *zoom* não parecia narrar, o plano era fraco na centralização, as distâncias eram gigantescas, e os movimentos de câmera tão lentos que era impossível saber se eles conectavam qualquer coisa e se os planos resultantes efetivamente propunham algum sentido. Ainda assim, certo engajamento desse olhar provocava fascínio, como se convocasse um tipo peculiar de percepção, sem qualquer possibilidade de explicação.

A pesquisa aqui apresentada é uma tentativa de dar conta dessa experiência que, em princípio, não era mais que um mistério, um atijamento dos sentidos. Descobri

posteriormente que ele retorna, sob outras formas, em muitos filmes dirigidos por Rossellini. Seu método, como aprendi, sempre manteve em alguma medida um gosto vivo pela aventura e pela descoberta. Por isso, para ele, o uso recorrente do trilho, do eixo panorâmico e do *zoom* nunca se tornaram – e nem deveriam – verdadeiramente uma “linguagem”. Em quase todas as produções rodadas por Rossellini até sua morte, em 1977, é possível esbarrar e se cativar pela força dessas pequenas invenções, criadas no gesto intuitivo da tomada, ainda que a premissa geral, pedagógica e histórica, que sublinha quase todos os filmes desse último período, nos faça suspeitar de uma realização chata e empolada. Que engano!

A trajetória do cineasta italiano é tanto mais fascinante porque nessa época, quando boa parte do cinema moderno que ele havia influenciado mergulhava no intimismo e descobria a fisicalidade do corpo dos atores (das *atrizes*, sejamos francos), ele ia na contramão e punha multidões de figurantes tão longe da câmera que nem se conseguia enxergá-los a olho nu. Jean-Louis Comolli conta como, na companhia de Janine Bazin, visitou o set de *Atos de Apóstolos* (1969) para não encontrar, nessa produção de época, qualquer cenário construído¹. Eles tinham sido substituídos por um mundo virtual de espelhos e efeitos especiais enquanto Rossellini, a três quilômetros de distância, falava com os atores pelo rádio pedindo que eles imaginassem um grande portal e depois caminhassem numa determinada direção para atravessá-lo². A abstração desse espaço cinematográfico descrito por Comolli, tão contrário dos demais autores europeus, é talvez uma ilustração adequada da principal preocupação de Rossellini naquela época. A questão central para ele não era, se algum dia já havia sido, a materialidade das coisas, mas a abstração do conhecimento filosófico e científico. Somente por meio deles teríamos alguma chance de resolver os crescentes problemas da civilização, o que exigia do cinema (e da televisão) a capacidade de acessar os pensamentos e as ideias humanas mais profundas. Daí surgem as ambições utópicas do grande projeto pedagógico do cineasta, que, inspirado na pansofia do pedagogo morávio Comenius, simplesmente ambicionava filmar a história completa de tudo.

Seja como for, com toda estima e emoção que nutro por *Viva Itália*, optei por guiar a dissertação através de *Beaubourg, centre d'art et culture Georges Pompidou*

¹ Jean-Louis Comolli. *La dernière Utopie ou la télévision de Roberto Rossellini - entretien avec Jean-Louis Comolli*. Disponível em <http://www.annebrunswic.fr/197-Entretien-avec-Jean-Louis-Comolli> acesso em 3 fev. 2018.

² Mantenho, nessa frase, os evidentes exageros da descrição de Comolli.

(1977), um documentário institucional. Colaboraram com a escolha o fato de esse, que é o último filme dirigido por Rossellini, ser quase totalmente desconhecido e que sua existência, com poucas exceções, tenha passado em branco pelos críticos e pesquisadores. Vale mencionar que o aniversário de 40 anos do Centro Georges Pompidou, celebrado em 2017, parece ter renovado o interesse pelo filme. Destaco o artigo de Aurore Renaut, *Beaubourg de Roberto Rossellini: dernier maillon de la chaîne didactique*, e o trabalho de conclusão de curso de Margot Merzouk, *Idiotarum libre exit*, além da primeira exposição totalmente dedicada ao filme de Rossellini apresentada no centro cultural La Ferme du Buisson, em Noisiel.

Após o início dos trabalhos, descobri que a produção é um poço de histórias e documentações fascinantes. Graças ao zelo dos produtores, não apenas os negativos foram preservados em boas condições, como também mais de 2,5 mil stills e notas de filmagem. Igualmente valiosa é a existência de um segundo filme, *Rossellini au travail*, rodado pela equipe do produtor Jacques Grandclaude, que registra os bastidores de *Beaubourg*. Tudo indica que esses materiais, nunca montados ou lançados como filme acabado, representam bem mais que o esforço de um simples *making-of*, como aqueles que estamos acostumados a ver nos extras de dvd. Trata-se, antes, de um esforço sistemático para desbravar o método de trabalho do cineasta. A duração dos materiais colhidos pela equipe de Grandclaude ilustra o caráter exaustivo do empreendimento, somando mais de 11 horas gravação. Os *rushes* encontram-se na cinemateca de Toulouse, na França, as cópias digitais estão disponíveis na produtora *Studio L'Equipe*, Bruxelas, Bélgica, enquanto as demais documentações e manuscritos estão sob a guarda dos produtores Marie-France Delobel e Jacques Grandclaude. Tive acesso a poucos desses materiais, que seguramente constituem uma fonte rica e representam uma continuidade possível para essa pesquisa, ainda que com outro enfoque.

A despeito do interesse e da raridade das fontes primárias, a escolha de *Beaubourg* deu-se por outros motivos. Como em *Viva Itália*, o movimento de câmera é aqui ainda mais soberano em suas longas itinerâncias e quase não se sujeita aos acontecimentos do campo. A virtuosidade é maior, com giros circulares de quase 360 graus e sucessivas aproximações e distanciamentos do *zoom*. A narratividade é rasa e o acontecimento maior torna-se justamente o engajamento do aparelho de filmagem, ainda que a estrutura do filme obedeça a uma lógica do mapeamento espacial do Centro Pompidou e conceda atenção significativa ao comportamento do público. Pela natureza

desse motivos, a dissertação é atravessada por discussões mais aprofundadas para descrever o elaborado “movimento de câmera”, uma expressão difícil que acarreta muitos problemas sobre enquadramento e imagem – afinal, num *zoom*, durante mudança de distância focal, não há efetivamente qualquer *movimento de câmera*. Outra chave, mais autoral, concilia essa problemática à filmografia de Rossellini, realizando, ainda que não de forma totalmente exaustiva, uma genealogia de formas. Esse resgate é menos propenso a inventariar todos os movimentos de imagem que encontramos nos filmes de Rossellini, sendo mais voltado para a descrição de um olhar específico (questão que, por sua vez, provoca vários problemas epistêmicos). O tratamento é abertamente interpretativo e autorista, não como um fim em si e sem qualquer pretensão de estabelecer uma tautologia, mas com objetivo de auxiliar e tornar relevante, diante da fortuna crítica já existente, a discussão dos problemas de pesquisa. A fraqueza do trabalho talvez consista em certa dispersão e falta de traquejo nesse percurso de difícil equilíbrio entre, de um lado, a amplitude das teorias e da obra rosselliniana, e, do outro, um gosto pela exegese dos pormenores.

No capítulo inicial, de cunho contextual, abordo a complexidade do Centro Cultural Georges Pompidou tomando-o como um fenômeno sociocultural amplo, primeiramente por sua arquitetura e, depois, como expressão de um novo tipo de instituição voltada à “animação cultural”. O edifício tornou-se uma construção paradigmática, expressão máxima da modernidade que associa ostensivamente a tecnologia e a arquitetura, mas que também representa o primeiro sopro da pós-modernidade, méritos da visibilidade e da alusão simbólica. A natureza pública e abertamente populista do projeto redefine a antiga problemática da inserção da arte na sociedade de massas, questão agora sintonizada com o mundo eletrônico da era da informação. Décadas antes, os museus eram entendidos como sepulcros da arte e recantos elitistas; agora eles tornavam-se, graças ao Centro Pompidou, destinos espetaculares tão populares quanto parques de diversões. Essa tendência consolidou-se nos tempos mais recentes com a inauguração de outros “novos museus”, como na filial do museu Guggenheim em Bilbao (1997) ou na franquia do próprio Beaubourg construída em Xangai, na China (2010). Fontes bibliográficas centrais nesse ponto encontram-se nos trabalhos de Buckminster Fuller, Reyner Banham, Fredric Jameson, Guilherme Wisnik e Otília Arantes.

Com a experiência de um projeto diferente de difusão da cultura e do conhecimento, voltado para a televisão, Roberto Rossellini será um dos primeiros a testemunhar o surgimento da cultura dos “novos museus”. Em *Beaubourg, Centre d’art et culture Georges Pompidou*, filme de cunho institucional encomendado pelo Ministério de Relações Exteriores da França, uma série de distanciamentos irônicos dá conta da desconexão entre o público e as obras de arte apresentadas no novo edifício. Como descrito pouco acima, este efeito é obtido por intermédio de um olhar cinematográfico não-antropomórfico, distanciado e mobilizado, que percorre o espaço e suas contradições. Na banda sonora, os comentários colhidos do público são justapostos às imagens, descrevendo as diferentes reações dos visitantes. A mixagem dos sons colhidos na locação, num degrau de elaboração sem precedentes na filmografia de Rossellini, caracterizam as ambientações e jogam com os elementos figurativos do plano.

No segundo capítulo, a pesquisa avança para o entendimento da mobilidade da câmera e do ponto de vista no cinema rosseliniano. A inspiração aqui vem de observações prévias Alain Bergala e Steven Jacobs, primeiros autores a relacionar a mobilidade da câmera em *Beaubourg* com a cena de *Viagem à Itália* (1954) em que a protagonista Katherine Joyce visita o Museu Arqueológico de Nápoles (no Brasil, um enfoque parecido foi dado por Luiz Carlos Oliveira Jr.). A esse respeito, textos de Peter Brunette, Tag Gallagher, Laura Mulvey e André Habib providenciaram tópicos importantes de interlocução. A cena de *Viagem à Itália* é analisada em detalhe, levando em consideração o problema da variabilidade do ponto de vista e sua relação com a trama, a personagem, e as estátuas expostas no museu. A mobilidade coreográfica proporcionada pela grua, que permite ao olhar explorar, em contínuo movimento, o tempo petrificado pelas estátuas como *Touro Farnese* e *Vingança de Dirce*, promove uma diluição da narrativa, distendendo o encadeamento da ação e o andamento do enredo. Em seguida, o capítulo tece alguns comentários acerca da mobilidade de câmera e da busca de Rossellini pela abstração do pensamento. No princípio por ele chamado de “microscópio”, novas relações entre montagem, encenação, movimento e parcialidade do enquadramento possibilitarão a seus filmes transpor sensações ou ideias, ou seja, conteúdos abstratos que transcendem a realidade material.

No terceiro capítulo, descrevo como o ensejo enciclopédico de Rossellini dirige-se ao passado histórico reconstituído na artificialidade dos cenários e da encenação. Numa época em que a imagem e seus poderes de ilusão eram ideologicamente contestados,

Rossellini desenvolve um método que proporcionaria ao cinema, sem qualquer “transparência” ingênua, a possibilidade de desempenhar um papel *mostrativo*. A intenção, nesse caso, é de se libertar dos excessos retóricos da linguagem e encontrar na mediação do aparato uma forma de distanciamento analítico. Tal processo era designado pelo cineasta com a palavra “autópsia”, assumindo o sentido etimológico do termo, “ver com os próprios olhos”, mas também assimilando o conceito de “visão direta”, adaptado do pensamento de Comenius. Como apontou Adriano Aprà no excelente ensaio *A Enciclopédia Histórica de Rossellini, a mise en scène* realiza, nos filmes desse período, um retorno às origens do cinema. Com frequência, o plano será frontal, hierarquizando os elementos figurativos, com prevalência da bidimensionalidade sobre tridimensionalidade, sem recorrer ao fora de campo e obedecendo a uma estrutura de cenas altamente autônomas³.

Na análise específica de *O Renascimento*⁴, identifico alguma ironia e disparidade entre os conteúdos enunciados pelo protagonista e a demonstração prática deles na cena. Leon Battista Alberti, grande teórico da Renascença, emerge como um personagem ambíguo enquanto sua variante da *camara obscura* trona-se, no filme, uma precursora direta da câmera de cinema. Os efeitos ilusionistas obtidos pelo dispositivo de Alberti fazem os espectadores do século XV ver “folhas ao vento” (como muitos séculos depois faria o cinematógrafo dos irmãos Lumière, na célebre frase de Méliès). No entanto, o filme de Rossellini, contra os princípios geométricos da perspectiva renascentista, com emprego recorrente do *zoom*, do movimento de eixo e do trilho, provoca reenquadramentos constantes e sabota o efeito-janela. Nesse, como em outros filmes do período, o uso desses recursos técnicos jamais obedece a uma sintaxe precisa graças à qualidade um pouco imperfeita e improvisada de sua aplicação – Rossellini empunhava uma manivela que alterava a distância focal na própria duração da tomada. A intervenção do cineasta não era, portanto, rigorosamente predeterminada e dirigida, mas realizava uma “respiração” própria, na permanência do “esboço” como gesto, com pequenas tremulações e “falhas” que registram a liberdade do instante sem abandonar os contornos

³ Como uma forma de relativizar essa generalização, vale destacar o estudo filme-a-filme empreendido por Aurore Renaut em *Roberto Rossellini, del'histoire à la télévision*. A autora detalha as variações de tipografias narrativas e as respectivas variações estilísticas.

⁴ Uma análise abrangente de *O Renascimento* e uma introdução ao projeto histórico-pedagógico de Rossellini encontram-se na recente pesquisa de Pedro Henrique Ferreira, *Ver com os próprios olhos: o grande projeto de Roberto Rossellini*, id. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual), Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

gerais, a estruturação total da cena. Destaco como referências importantes os artigos de Jean-Michel Durafour, Robert Bonamy, Mélanie Donard, e especialmente Roger McNiven. Na sequência do capítulo e nas considerações finais, diante do percurso analítico realizado, faço um retorno mais abertamente interpretativo a *Beaubourg, Centre d'art Georges Pompidou*.

Espero que a ambição de convocar uma bibliografia heterogênea, muito distante do filme que intitula o trabalho, tenha se prestado bem para aprofundar a análise das cenas que considero muito valiosas: a visita de Katherine Joyce ao Museu Arqueológico de Nápoles (em *Viagem à Itália*), no Capítulo 2, e a apresentação da caixa de espelhos por Leon Batista Alberti (em *O Renascimento*), no Capítulo 3. As conclusões, um pouco rápidas, no final do último capítulo, talvez não tirem todo o proveito da fatura. Certos temas que se insinuam mereciam maior detalhamento, especialmente uma aproximação com o cinema experimental. Embora dificilmente deva ser enquadrado sob esse rótulo, *Beaubourg* se aproxima, no que há de analítico, etéreo e não-antropomórfico, com o *tour de force* epistêmico dos filmes de Michael Snow, especialmente *Wavelength* (1967) e *La Région Centrale* (1971). Assim como nos primeiros filmes de Andy Warhol, considerando todas as diferenças, encontra-se aí também uma radicalização do cinema-máquina, um aspecto chave do cinema moderno que certamente interessou Rossellini profundamente. Luc Moullet, na sua conhecida entrevista aos *Cahiers du Cinéma* em 1969, havia dito que uma das características deste cinema, ao lado da repetição e ablação, era precisamente o desejo de renúncia, a busca de um “grau zero” que os filmes de Warhol levaram às últimas consequências.

O que o leitor não irá encontrar são digressões sobre assuntos já muito abundantes na bibliografia, em especial a relevância de Rossellini para o neorrealismo. Os vínculos com certa definição de cinema moderno, remetendo à famosa carta de Jacques Rivette, são encontrados em filmes e cenas que me pareceram subestimados, especialmente em *L'Amore*. Em compensação, *Índia Matri Bhumi* é uma realização cuja enorme importância não é refletida pelas relativamente poucas menções ao longo do texto.

Sem recorrer a abordagens verdadeiramente inéditas, procurei fontes e referências que me permitissem analisar, sob variadas perspectivas, os filmes de um autor por demais marcado pelos debates críticos e teóricos de sua época. Para tanto, os trabalhos de Adriano Aprà e Tag Gallagher tornaram-se fontes indeléveis que não representam

apenas referências pontuais, mas perpassam todo o trabalho de pesquisa e redação. Ambos são exemplos vívidos de que o gosto, o juízo de valor, a clareza de pensamento e a argúcia crítica não são incompatíveis com rigor de pesquisa.

CAPÍTULO 1

Beaubourg: Gênese e contexto

1.1 Entre o Moderno e o Pós-Moderno

Em 1971, uma conferência foi organizada no palácio Eliseu, em Paris, para anunciar o vencedor do maior concurso arquitetônico realizado na França desde o final da Segunda Guerra Mundial. Na ocasião, o presidente francês, Georges Pompidou, alisado, encontrava-se ao lado de uma equipe de arquitetos e engenheiros jovens pouco conhecidos. Um deles era Richard Rogers, de 38 anos, que vestia um sobretudo azul por cima de uma camisa *flower power*. Seu colega, Renzo Piano, tinha 35 e era uma mistura hippificada de *tweed* e barba comprida. John Young, sócio da dupla de Rogers e Piano, vestia uma camiseta estampada do Mickey Mouse. O único membro do grupo com terno e gravata era Ted Happold, engenheiro da empresa Ouve Arup:

— *Você é o capitalista!*, disse, ao vê-lo, o presidente Pompidou⁵.

A situação é curiosa: o representante máximo do Estado lançou as suas “suspeitas de capitalismo” justamente sobre o membro de equipe que vestia o traje mais sóbrio. Aparentemente, a estampa de Mickey no peito de John Young estava tão fora de protocolo que não poderia, em hipótese alguma, representar alguém que levasse dinheiro a sério. Talvez fosse precisamente o contrário porque, naquele contexto, Mickey ilustra a sociedade do consumo – do *pop* – que há algum tempo embaralhava confusamente a alta e a baixa cultura. A cena do palácio Eliseu era ao todo muito disparatada, com jovens progressistas de esquerda ganhando dinheiro de um estado burocrático com objetivo de construir um edifício que acabou homenageando um líder conservador e gaullista⁶. O

⁵ Rowan Moore. *Pompidou Centre: a 70s french radical that's never gone out of fashion*. The Guardian. 8 jan. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jan/08/pompidou-centre-40-years-old-review-richard-rogers-renzo-piano>. Acesso em: 5 nov. 2017.

⁶ Hal Foster. *O Complexo Arte-Arquitetura*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 39.

personagem de desenho animado exibido dentro do tradicional palácio, diante da presença oficial do chefe de Estado, era uma atitude debochada, aspecto que, por si só, é prenúncio de um tipo de ironia pop, talvez já pós-moderna. Ela se tornaria bem mais visível na cultura, e especialmente na arquitetura, antes do final daquela década.

Falei em pós-modernismo. Evidentemente, naquela época o grupo de jovens premiado por um júri de arquitetos renomados - Jean Prouvé, Philip Johnson e Oscar Niemeyer - não poderia imaginar a lambança estilística que se espalharia por Paris já nos anos 80, com os famosos prédios de apartamentos assinados por Ricardo Bofill. Nesses edifícios erguidos em Cergy-Pontoise⁷ (e que conhecemos dos filmes de Eric Rohmer, que foi o primeiro a filmá-los – fig. 1 e 2)⁸, o vernáculo classicista da antiguidade era abertamente ostentado. Esse ressurgimento passadista não era muito literal, servindo mais como uma espécie de invólucro ornamental que poderia disfarçar o indisfarçável, ou seja, um embrulho que pudesse ocultar o quanto a massificada arquitetura residencial moderna era realmente *massificada*.⁹ Estritamente, esses prédios de Bofill pouco têm em comum com o Centro Pompidou, a não ser talvez pelo valor de negação (ou de superação): cada um a seu modo era um passo dado adiante, na cidade de Paris, em relação aos princípios do modernismo “clássico” inaugurados aproximadamente quarenta anos antes¹⁰.

Nos anos 60, essa matriz moderna, que remonta aos trabalhos pioneiros de Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier¹¹, estava estagnada e parecia ter criado inúmeros problemas e becos sem saída. Como contraposição ao exemplo de Bofill, o caso emblemático é aquele do conjunto habitacional Pruitt-Igoe (fig. 3)¹². Concebido para melhorar a vida dos pobres da periferia de Saint Louis (Missouri, EUA), o projeto residencial mal atingiu vinte anos quando foi demolido; estava tomado pela criminalidade

⁷ Cf. o artigo de Antoine de Baecque, “La vie en villes: Cergy-Pontoise”, in: *Libération*, 29 mar. 2002. Disponível em https://next.liberation.fr/cinema/2002/03/29/architecture-fiction_398570, acesso em 12 mar. 2018. Nos anos 60, novos centros urbanos foram comissionados para absorver a rápida expansão de Paris. As comunas de Cergy e Pontoise tornaram-se, nos anos 80, cenários de vários filmes, com destaque para *O amigo da minha amiga*, de Éric Rohmer e *I love you*, de Marco Ferreri.

⁸ Imagens extraídas do filme *O amigo da minha amiga* (*L'ami de mon ami*, Dir. Éric Rohmer, 1987)

⁹ Guilherme Wisnik. *A Formação do Pós-Modernismo*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OCu7_b_PTHY, acesso em 04 jan. 2018.

¹⁰ Para um estudo da relação de Éric Rohmer com a arquitetura, ver a análise de Charles Rice e Kenny Cupers, “Éric Rohmer in Cergy-Pontoise”, in *AAFiles*, nº 74. Londres: The Architectural Association, 2017 e Antoine de Baecque e Noël Herpe, “The Rohmer of the Cities and the Rohmer of the Countryside”, in. *Éric Rohmer: a Biography*, Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.

¹¹ Teixeira Coelho. *Arquitetura da Pós-Modernidade*. In: *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995. pp. 81-93.

¹² Imagem extraída do filme *Koyaanisqatsi* (Dir. Godfrey Reggio, 1982).

e era repudiado por uma parte dos moradores. O conjunto de edifícios não só deixou de cumprir qualquer tautologia modernista do progresso social, como terminou desgraçado pela crítica que o elevou a um símbolo da “morte da arquitetura moderna”¹³ (são palavras do teórico Charles Jencks). Ainda que três décadas depois a pesquisadora Katherine Bristol explicasse que o projeto, condenado em uníssono como *fracasso arquitetônico*, era na verdade um fiasco mais generalizado das políticas governamentais e do contexto econômico e social¹⁴, o “mito Pruitt-Igoe” já estava cimentado. Não era um caso isolado: o crítico Richard Blake, como lembra Teixeira Coelho, coloca no mesmo rol de desastres a *Cidade Radiosa* de Corbusier e também Brasília¹⁵. A percepção de vários críticos era que o racionalismo encapsulado pela máxima “forma segue a função” havia se pasteurizado num estilo internacionalista impessoal e alienador, espalhando verdadeiros “campos de concentração” nos inúmeros “bairros-dormitório grudados como pingentes” aos núcleos das grandes cidades¹⁶. A difusão e a insistência na abstração da linha reta e do plano limpo produziam uma arquitetura global anódina e desligada das pessoas.



Fig. 1



Fig. 2

¹³ Rowan Moore. “Pruitt-Igoe: death of the American urban dream”, in. *The Guardian*, 26 fev. 2012. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/26/pruitt-igoe-myth-film-review>, acesso em 20 nov. 2017.

¹⁴ Katharine G. Bristol. The Pruitt-Igoe Myth. *Journal of Architectural Education* n. 44, vol. 3: mai. 1991. p. 163.

¹⁵ T. Coelho, *op. cit.* p. 82.

¹⁶ *Ibid.*



Fig. 3

Como reação óbvia a essa crise, a inspiração dos arquitetos lentamente abandonou a “máquina de morar” de Corbusier, referência do modernismo industrial, e se abriu para um retorno ao monumento (entendido, como aponta Coelho, como *monumento à vida*) num exercício bem mais livre e lúdico da forma¹⁷. De um lado, essa liberdade aderiu ao resgate da cultura local, nos infinitos regionalismos em sua ampla especificidade e diversidade, mas também na regressão à simbologia clássica e pagã da Grécia antiga, como nas falsas colunas e gessos que perdem qualquer função estrutural justificável. Sob essa perspectiva, os edifícios parisienses dos anos 80 de Bofill pretendiam solucionar o horror da massificação arquitetônica despersonalizada – não abrindo mão dela, mas sublimando-a com adereços e escalas monumentais que lembram jardins e palácios antigos¹⁸.

A construção do Centro Pompidou entre 1971 e 1977 coincide com esse momento de crise e transformação posicionando-se num limbo de difícil definição. Por um lado, o projeto de Piano e Rogers pode ser ligado a uma vertente do chamado *hi-tech*, redobrando a aposta no funcionalismo e na tecnologia. Por outro, a fachada perdia a abstração característica de um momento anterior da arquitetura moderna (os retângulos de aço e vidro de Mies van de Rohe, por exemplo) em prol do simbólico e do evocativo. Nesse caso, não havia qualquer retorno ornamental ao classicismo,¹⁹ mas a sintonização com a cultura contemporânea, ou seja, com o mundo pop da “era da informação”.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ G. Wisnik. *op. cit.*

¹⁹ H. Foster. *op. cit.* Como nota o autor, Piano prezou em seus trabalhos pelo caráter cívico e público.

A questão central aqui é a disparidade entre arquitetura e tecnologia. Ela foi afirmada, sobretudo, na produção e na crítica (um tanto nacionalista) de Buckminster Fuller. Em 1960, ele escrevia:

O “Estilo Internacional” trazido aos Estados Unidos pelos inovadores da Bauhaus, demonstrou uma inoculação da moda sem necessidade de um conhecimento dos fundamentos científicos da química e mecânica estrutural. A “simplificação” (...) descascava os embelezamentos exteriores de ontem e punha no lugar novidades formalizadas de uma quase-simplicidade, permitidos pelos mesmos elementos de estrutura oculta das ligas modernas que haviam possibilitado o descarte da ornamentação de Beaux-Arts. Ainda era um vestuário europeu. O novo estilista internacional pendurava “paredes despidas de motivo” de vasta supermeticulosa disposição de tijolos, a qual não possuía qualquer coesão de elasticidade dentro de seus próprios limites, mas estava, de fato, fixada dentro de molduras de aço escondidas, sustentadas por aço, sem meios visíveis de sustentação. Através de muitas maneiras assim ilusórias é que o Estilo Internacional obteve uma influência sensorial dramática sobre a sociedade, do mesmo modo como um prestidigitador obtém atenção das crianças (...)²⁰

Para Fuller, o Estilo Internacional era, no fundo, apenas mais um *estilo* que havia forjado uma ficção racionalista para deixar invisível tanto seus meios constitutivos quanto sua parcela simbólica. Os adeptos da Bauhaus não haviam se dado conta, segundo Fuller, dos avanços mais profundos do conhecimento científico nas esferas da mecânica, da química e da aerodinâmica. Por isso, não puderam realmente questionar a fundo a aplicação dos materiais então disponíveis²¹. Os renomados arquitetos europeus não alteraram, por exemplo, os padrões das tubulações de encanamento ou a distribuição dos serviços nas residências. A acusação de “estrutura oculta” mencionada por Fuller é aqui particularmente importante porque ela será radicalmente revertida, como veremos, nos canos expostos característicos do novo brutalismo inglês (e de forma muito mais ostentatória na fachada do próprio Centro Pompidou).

O crítico Reyner Banham aprofundou essa problemática no famoso estudo *Teoria e projeto na primeira era da máquina* demonstrando que os arquitetos modernos e seus trabalhos mais conhecidos estavam intrinsecamente ligados a um contexto cultural específico da década de 1920. Os teóricos e os projetistas daquele período selecionaram convenientemente algumas partes do futurismo e da matemática para fixá-los num *estilo* que efetivamente parecia convir aos avanços do mundo moderno, no emprego de vidro e concreto armado (como formulado por Sigfried Gideon). Precisamente nessa fixação de

²⁰ Fuller apud Reyner Banham. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 508 - 509

²¹ *Ibid. loc. cit.*

padrões e no caráter programático de sua difusão estabelecidos naquele tempo, a arquitetura moderna teria se separado não apenas de suas raízes históricas, mas também do ponto de apoio na tecnologia, cuja natureza Fuller definia corretamente como uma “incontida tendência para a mudança que se acelera constantemente.”²².

Ao analisar o pavilhão de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe, por exemplo, Banham percebe uma conjuntura de simbolismos e referências que vai da abstração elementarista de Piet Mondrian e De Stijl²³, passando pelos estudos de volumetria de Ladroeski-Lisitsky, incluindo também diversos ecos de dadaísmo, futurismo e cubismo. Igualmente, o projeto da “máquina de morar” da Villa Savoye (1928) de Corbusier justificava racionalmente o emprego da planta aberta, dos *pilotis* e do terraço-jardim, mas mantinha uma distribuição tradicional dos cômodos e promovia a habitual relação entre os habitáculos e as estruturas de serviços. Ao contrário desses exemplos paradigmáticos, Dymaxion (1927) de Buckminster Fuller (fig. 4) não impunha uma estética abstrata sobre um material elevado a símbolo “da máquina”, mas dispunha desse material numa metodologia estranha à arquitetura e inspirada nas técnicas avançadas de construção das navios e aeronaves²⁴.

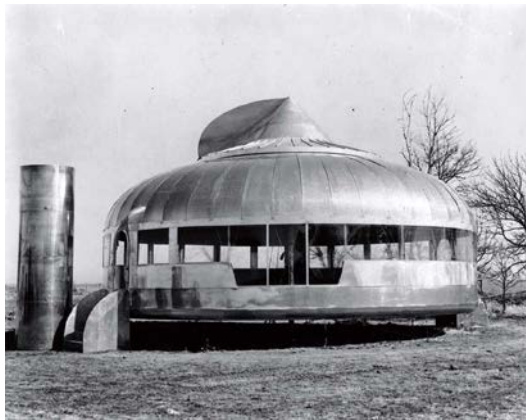


Fig. 4

Na inusitada casa de Fuller, folhas metálicas tensionam-se como tecido de um guarda-chuva ao redor de uma pilastra central que concentra as instalações da cozinha e do banheiro. O aspecto arredondado não aludia (nem poderia) às formas dos aviões como

²² *Ibid.* p. 511.

²³ *Mondrian e o Movimento De Stijl*, exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) São Paulo, de 25 jan. a 4 mai. 2016.

²⁴ *Op. cit.* R. Banham. p. 510.

ícones da modernidade, mas propunha uma ligação mais profunda com as tecnologias mais contemporâneas de fabricação. Anos depois, Fuller ficaria mundialmente famoso pelas cúpulas geodésicas formadas por doze pentágonos e vinte hexágonos. Recorrendo a peças pré-fabricadas relativamente simples, os domos de Fuller criavam amplo espaço por num método de construção eficiente resultando numa relação vantajosa entre peso, resistência, volume e perímetro. Essa era à época umas das junções mais radicais entre ciência, tecnologia e arquitetura, e o seu exemplar mais conhecido, existente até hoje, encontra-se em Montreal, na bolha geodésica construída para a feira Expo 67.

O estudo de Banham foi publicado em Londres em 1960 coroando uma década de interlocução entre o autor e um círculo importante para a gênese das frentes que poucos anos depois desembocariam, em sentido lato, na Arte Pop. Banham era próximo ao Independent Group, um agrupamento frouxo e pouco programático que reunia artistas, arquitetos, críticos e teóricos que compartilhavam a curiosidade pelas novas formas da cultura de massas²⁵. Essa geração havia passado pela ressaca de austeridade e pobreza na década imediatamente posterior à Segunda Guerra. Talvez graças a esse distanciamento em relação às antigas vanguardas, a atenção pôde voltar-se para as imagens que pululavam num cotidiano agora renovado, marcado pelo renascimento da classe média e seus novos bens de consumo. As embalagens, os quadrinhos, os letreiros de lojas, os sinais luminosos de neon, as revistas populares, os catálogos de design, além dos filmes de Hollywood, faziam-se cada vez mais presentes.

As primeiras exposições realizadas pelo Independent Group entre 1953 e 1956 representavam as incipientes tentativas de se dirigir a essa realidade. Nos espaços das galerias normalmente consignadas à arte elevada, os artistas agora passavam a dispor uma diversidade de objetos contrastantes apropriados da indústria cultural, reproduzindo choques e dissonâncias característicos das ruas e da cultura popular. Peças gráficas de mais variadas origens, dos gibis aos jornais, eram assimiladas de forma irônica por meio de colagens (como na fotografia do ditador Tito da Iugoslávia, para citar um exemplo de Richard Hamilton, a que eram acrescentados balões com falas como nas tiras de quadrinhos). Eles estavam bem distantes, portanto, de um entendimento das artes plásticas como um progresso estritamente formalista em busca de novos aspectos do visível, partindo, em vez disso, para uma inversão que jogava com os elementos já disseminados na sociedade

²⁵ Fabio Lopes Souza Santos. “Da função à ficção”, in. *Risco, Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, n. 2. 2005. São Paulo: EESC-USP. p. 65.

pela cultura *pop*. Como apontado por Santos, esse termo aparecia na época não para designar uma corrente artística sólida, mas para descrever o novo ambiente da cultura popular. Mais tarde, Hamilton, figura-chave daquele momento, definiria, em uma carta ao casal Smithson, a *arte pop* como “popular (concebida para um público de massa); transitória (soluções de curto prazo); dispensável (fácil de esquecer); de baixo custo; produzida em massa; jovem (destinada à juventude). Espirituosa. Sexy. Artificiosa. Glamurosa. *Big Business*”²⁶.

Esse mundo vislumbrado nos anos 50 pelo Independent Group inflamou a imaginação de arquitetos britânicos emergentes organizados em torno do Archigram²⁷. Fundado em 1961, esse coletivo era fascinado pela obsolescência. “O lar, a cidade toda, e o pacote de ervilhas congeladas são a mesma coisa”²⁸, é uma frase lapidar encontrada em suas publicações. A equivalência com as ervilhas sugeria para a arquitetura um caráter efêmero dos produtos consumíveis. Aplicando essas noções aos conceitos tradicionais de “cidade” e de “lar”, o grupo de jovens arquitetos passava a imaginar estruturas em rede, mais leves, polivalentes e perecíveis. Em projetos como *Plug-in City* (1964, fig. 5)²⁹, a obsolescência de módulos e cápsulas habitacionais era previsível, programada e organizada por enormes guindastes apoiados em trilhos. A polivalência dessas estruturas colocava ênfase na *escolha*, o que, ao lado do abandono de uma clara missão moral-política, aproxima Archigram da pós-modernidade. Afinal, uma arquitetura modular, que prioriza os processos de escolha que se realizam durante o uso, é uma afirmação do *presente*. Como lembra Fredric Jameson³⁰, a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos é compatível com o mais supérfluo consumismo e é, justamente, uma das marcas da pós-modernidade. Ainda assim, o nítido desinteresse pela história³¹ impediu o Archigram de se levar pelas regressões classicistas que nortearam parte da arquitetura dos anos 70. Os projetos do coletivo são avessas ao tempo fixado e monumentalizado, tanto no passado quanto no futuro. Nazismo, ainda recente, representava o exemplo pavoroso dos males de um vínculo purista com a história

²⁶ Tiago Mesquita. *Apropriação e colagem em dois momentos do Séc. XX*. In: Visões da Vanguarda. Patrícia Mourão (Org.). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2017. p. 104.

²⁷ O grupo era integrado por Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, David Greene, Mike Web e Dennis Crompton. Trabalhando com Theo Crisby na modernização da Euston Station, em Londres,

²⁸ Jean-Louis Cohen. *O Futuro da Arquitetura desde 1889*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 385.

²⁹ Peter Cook, *Plug-in City*. Archigram Magazine 4: Amazon Archigram. Londres, mai. 1964, p. 17.

³⁰ Fredric Jameson. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, jun. 1985, pp. 16-26.

³¹ Simon Sadler. *Archigram: architecture without architecture*. Cambridge: MIT Press, 2005. p. 188.

mitificada e romantizada. Construir para o futuro significava igualmente abrir mão das ambições de eternidade e monumentalidade, dando lugar a ciclos de uso providos por uma arquitetura perecível, múltipla e aberta.

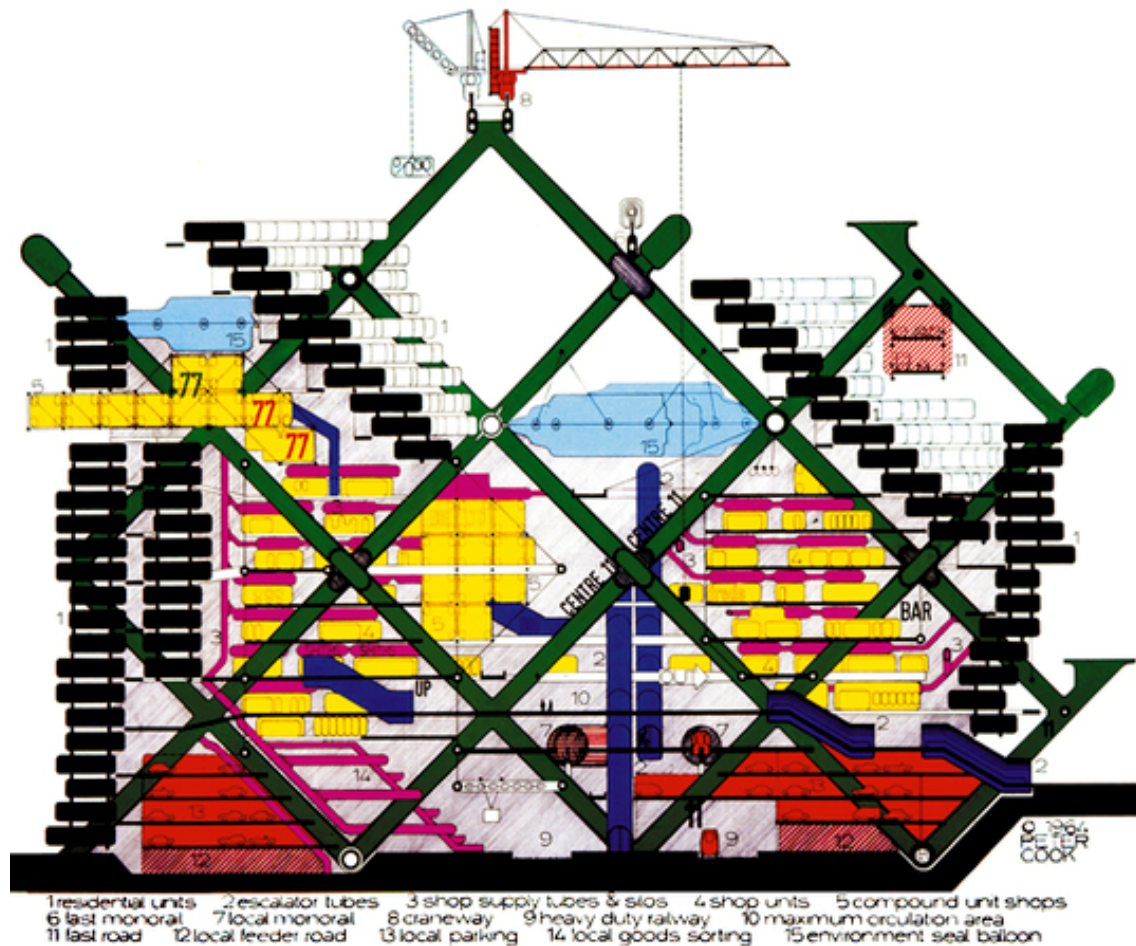


Fig. 5

Em 1965, Banham, interlocutor também próximo ao Archigram, publicava uma dura crítica à típica casa americana constatando que as estruturas móveis, baratas e leves proviam proteção mais adequada às intempéries naturais. O que fazia o conforto de uma casa não era sua permanência no tempo, mas os serviços providos; se pudéssemos extraí-los da casa e sintetizá-los num módulo transportável, teríamos à disposição todo suporte necessário à vida moderna em qualquer lugar. O ideal aqui é de um nomadismo radical, “plugável”, que pretendia libertar-se não só da parede, mas da casa inteira para reter apenas as utilidades que ela escondia.

Quando sua casa contém um complexo de tubulações, canalizações, dutos, cabos, luzes, entradas de energia, tomadas, fogões, pias, triturador de lixo, amplificadores hi-fi, antenas, conduítes, freezers, aquecedores - quando ela contém tantos serviços que esses dispositivos poderiam funcionar sozinhos, sem assistência alguma da casa, porque ter uma casa para abrigá-los?³²,

perguntava-se Banham, constatando que a construção não fazia nada senão ocultar pudicamente os equipamentos que custavam mais que metade do valor total da casa³³.

A arquitetura sintonizada com preocupações dessa natureza foi imaginada, pensada e realizada numa década iniciada e terminada por esperançosas conquistas da ciência e da tecnologia (a corrida espacial levou o homem no espaço em 1961 e à Lua em 1969) cujo reverso apocalíptico residia no medo da aniquilação pela bomba atômica (Crise dos Mísseis em 1962). Não é surpreendente, portanto, que o imaginário dos arquitetos e artistas se apoiasse na ambivalência entre utopia e distopia, fabulando mundos delirantes totalmente inalcançáveis³⁴. Embora um dos integrantes do Archigram dissesse que 85% daquilo que desenhavam pudesse ser construído com a tecnologia corrente, o grupo promovia a si e suas ideias menos com obras acabadas que com *imagens*. Assim era um dos últimos projetos do Archigram, *Instant City*, que previa em centenas de diferentes diagramas uma cidade inflável transportada por dirigíveis que poderiam alcançar qualquer canto do planeta. Insisto, novamente, que nas projeções e vistas tridimensionais desse e de outros conceitos, o tempo era sempre entendido como circunstancial e imediato, delegando à tecnologia o papel de atender às eventuais necessidades das pessoas, fazendo sobressair uma imediatidade da arquitetura que, como foi notado na época, era suspeitamente compatível com a publicidade e o consumismo.

Como resumiu Sousa Santos, a preocupação do urbanismo moderno com a circulação de veículos, pessoas e objetos resultou nos projetos de Archigram na eliminação completa da estabilidade física e temporal. O planejamento e a industrialização da construção passam a ser correspondidos pelo processamento contínuo que faz do fluxo desimpedido e permanente a espinha dorsal do projeto. A promessa do “novo homem” moderno esvaiu-se nesses projetos numa vertigem pop-futurista. Os limites dos preceitos arquitetônicos eram a indeterminação e a incompletude, na ambivalência entre presença e ausência, mais adiante radicalizados na proposição da

³² Ref. R. Banham *apud*. J. Cohen. *op. cit.* p. 385.

³³ Reyner Banham. A home is not a house. In: *Art in America*. vol. 2. Nova Iorque: abr. 1965. p. 70-79.

³⁴ Wisnik, *op cit. loc. cit.*

“arquitetura sem arquitetura” (algo já implícito na crítica de Banham à casa americana). Ressalto o paradoxo entre a circulação – livre, nômade e indeterminada – ser realizada por intermédio de máquinas e cápsulas habitacionais pré-concebidas e organizadas em estruturas altamente planejadas: trata-se de um jogo entre a previsibilidade dos processos antecipados e o contínuo desenrolar de sua atividade no espaço e no tempo. Poderiam as estruturas flexíveis antever e adaptar toda e qualquer contingência da atividade humana trazida pelo tempo?

Todas essas concepções utópicas, geralmente descritas pelos críticos e historiadores como desengajadas ou apolíticas, desenham no horizonte um ludismo pop que poderia ser entendido, ainda que ambigualmente, como reverso positivo do consumismo desenfreado e descartável. O imaginário do Archigram descrevia cidades polimorfas e vivas permeadas por estruturas modulares endereçadas para comunidades sintonizadas com o contemporâneo, eletrônico, livre, desapegado. Estava em sintonia com os anseios visíveis em outros campos da cultura, como na liberação sexual, no pacifismo, no cinema e na música pop. Por exemplo, a faixa *Yellow Submarine* dos Beatles, que dá o título ao álbum lançado em 1969, diz:

Na cidade onde eu nasci
Viveu um homem que partiu para o mar
E ele nos contou a sua vida
Na terra dos submarinos (...)
Então nós navegamos rumo ao sol
Até descobrirmos um mar verde
E nós vivemos sob as ondas
Em nosso submarino amarelo (...)
E nossos amigos estão todos a bordo
Muitos deles moram ao lado
E a banda começa a tocar (...)
Como vivemos uma vida de facilidade
Cada um de nós temos o que precisamos
Céu azul e mar verde
Em nosso submarino amarelo³⁵

Se o Independent Group não havia criado projetos deterministas e abrangentes para criação de uma nova sociedade, difundindo-se no pluralismo da pop-art e do neo-brutalismo, os ideais arquitetônicos e sociais do Archigram já eram mais claramente determinados como projetos sintonizados com a tecnologia, cibernética e a nova era da informação. Eles, no entanto, já não possuíam o espírito messiânico do progressismo

³⁵ The Beatles. *Yellow Submarine*. Apple Records, 1969. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=m2uTFF_3MaA Acesso em 13 mai. 2018.

universalizante, deslizando num imaginário apresentado simultaneamente como *projeto e imagem*, comprimindo um no outro com a superficialidade típica da publicidade. Os mundos fantásticos e futuristas que se espalhavam no Archigram e nos diversos grupos experimentais dos anos 60 e 70 (como o Superstudio ou o Archizoom) surgiam de uma realidade ameaçada pela catástrofe atômica da Guerra Fria sem vislumbrar uma universalidade civilizacional harmônica, muito menos a criação de um “novo homem”. Em seus projetos criavam-se refúgios utópicos num mundo distópico, alimentando o imaginário das “sociedades alternativas” e “ilhas desertas”, abrigos longínquos e acolhedores para um planeta que flertava com a aniquilação nuclear. Esses refúgios poderiam muito bem ser o já citado submarino amarelo, nave fantástica de Júlio Verne, em que “nossos amigos estão a bordo e muitos deles moram ao lado”. O Centro Pompidou viria a tornar-se a realização mais palpável e concreta dessas fantasias.

1.2 O primeiro dos novos museus



Fig. 6

“Céu azul”, “mar verde”, “submarino amarelo”: a cor seria abertamente ostentada, para o choque de muitos, pela fachada do novo museu parisiense inaugurado em 1977. O

aspecto geral era retangular e cheio de vidro, mas não como no “less is more” de Mies van der Rohe. Em vez de uma depuração do visível na abstração da linha reta e do vidro como fazia Mies (e, até certo ponto, de Stijl antes dele), Piano e Rogers retraíam o invólucro retangular e transparente para revelar sem qualquer constrangimento uma trama colorida de canos de água e dutos de ar. Era uma “lógica do avesso” parecida com aquela imaginada por Banham em que os sistemas outrora escondidos em forros e lajes tornavam-se objetos do olhar, fazendo da fachada um alto relevo agitado que não separa com clareza o dentro do fora. Terraços e tubos transparentes com escadas rolantes serpenteiam essa zona mista de fios, canudos e periscópios entrecruzados. Uma vez tomadas pelo público, essas estruturas viravam um acontecimento visível e temporal, como que obedecendo a uma circulação sanguínea que vivifica a construção.

A praça frontal era um dos componentes mais polêmicos do projeto: metade da área prevista pelo concurso foi separada pelos arquitetos para fazer uma *piazza* inspirada na arquitetura italiana de igreja. Trata-se de uma área inclinada e sem degraus, um espaço de reunião cívica que convida sutilmente os visitantes a “deslizar” para dentro do edifício. Sem volume, o valor de superfície plana sublinha a presença tridimensional do edifício, mas também coloca um problema: ao designar metade do espaço para a praça, os arquitetos viram-se obrigados a adicionar alguns pavimentos e “esticar” o edifício, somando ao todo seis andares e 42 metros de altura. O resultado era ultrajante para o gosto conservador que viu na altura exacerbada do Centro Pompidou uma afronta ao alinhamento harmônico dos gabaritos da Paris antiga.

Todas essas decisões guardam um gosto assumido pelo choque, um ultraje reforçado pelas cores. O exoesqueleto tubular, como é sabido, cumpre um esquema de correspondência às funções: verde é para dutos de água, o azul para a circulação de ar, e assim por diante. É como no Submarino Amarelo, aliás, em que azul era o céu e verde era o mar (Banham em sua crítica ao Centro Pompidou foi o primeiro a ilustrar o edifício com a faixa dos Beatles³⁶). Trata-se de uma coincidência, certamente, mas ela dá o tom do poder alusivo da fachada. Seria ela uma usina ou refinaria, talvez central atômica? Seja como for, a especulação sugestiva afastava o edifício das abstrações modernistas. Aqui a tecnologia avançada provia a solução estrutural e também era exibida enquanto *símbolo*

³⁶ Reyner Banham, “Criticism by Reyner Banham”. In: *The Architectural Review*. mai 1977. Disponível em <https://www.architectural-review.com/buildings/may-1977-pompidou-cannot-be-perceived-as-anything-but-a-monument/8627187.article>. Acesso em 14 mar. 2018.

de tecnologia, resultando no ornamental, uma qualidade muito familiar ao pós-moderno. Não se fazia, no entanto, qualquer sacrifício da funcionalidade que ficava totalmente dissipada na indeterminação. Com os serviços pendurados nas beiradas, as lajes ficavam desobstruídas para acolher qualquer tipo de ocupação com máximo de flexibilidade. Toda essa polivalência e transparência criavam, porém, uma irresolução do conteúdo do edifício que nas críticas mais duras foi simplesmente descrito como um grande palco do vazio.

O Centro Pompidou é hoje interpretado por diversos autores como o primeiro dos chamados “novos museus”. É o exemplo pioneiro e paradigmático da passagem da “museofobia” das antigas vanguardas para a “museomania” dos tempos pós-modernos³⁷. No início do século 20, os artistas desconfiavam dos museus porque viam neles tumbas e sepulcros da arte; propunham, no lugar, um retorno à vida, ainda que nela encontrassem a “cultura de massas” ou a “indústria cultural”, adotando diante delas, com frequência, posições antagônicas. A controvérsia aí surgida pode ser grosseiramente resumida pelas diferentes posturas de Theodor Adorno³⁸ e Walter Benjamin (e que mais tarde seria retomada, de outro jeito, no embate dos *apocalípticos e integrados* proposto por Umberto Eco). Resumindo, Benjamin via com mais otimismo a relação entre a arte e os novos meios técnicos (entusiasmando-se, particularmente, com o cinema). Eles eram instrumentos úteis de intervenção política e cultural de que as vanguardas não deveriam abrir mão. Adorno observava na massificação da obra de arte uma “perda da aura”, deslocamento em que o poder verdadeiramente emancipatório da arte se perdia. O riso da plateia de cinema para Adorno poderia “ser tudo menos revolucionário”; o objeto artístico era único e autônomo e o seu isolamento deveria ser usado como estratégia de defesa contra a instrumentalização. Sob essa polaridade, aqui muito simplificada, inúmeras ramificações surgiram à medida que a produção industrial se tornava onipresente ao longo do século 20.

No Centro Pompidou, essa polaridade apresenta-se como uma contradição que resultou no compromisso, trazendo ao mundo do possível uma fração daquela imaginação delirante dos grupos experimentais como o Archigram (uma inspiração assumida e

³⁷ Cf. Marcel Ronaldo Morelli de Meira. *A cultura dos novos museus: Arquitetura e estética na contemporaneidade*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2014.

³⁸ Theodor Adorno. “Museu Valéry Proust”. In: *Ibid. Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, p. 173-85, 1998.

evidente, especialmente no caso de Richard Rogers). Com objetivo indisfarçado de atingir as massas, o projeto ganhava ares de um “civismo pop” (nas palavras de Hal Foster) que paradoxalmente resultava num projeto de revitalização urbana que levou à erradicação do mercado local Les Halles e à gradual gentrificação do Marais. Essas tensões, aponta Foster, perpassaram a carreira subsequente de Rogers e Piano, que se identificavam com a esquerda mesmo tendo se beneficiado do patrocínio do centro e da direita³⁹. “Na conciliação dessas demandas, acabam se coabitando interesses conflitantes (o comunitário e o comercial, o público e privado) - conciliação que também pode ser interpretada como compromisso”⁴⁰.

O Centro Pompidou é nó de reconfiguração e síntese de todas essas relações. Ao contrário do elitismo dos antigos museus, a nova instituição propunha-se a mostrar as obras de arte *únicas* num novo tipo de espaço, multidisciplinar e polivalente, adaptado à sociedade massificada e saturada pelas imagens eletrônicas da publicidade, da televisão e do cinema. Otília Arantes interpreta esse momento como emblema da fusão entre a “animação cultural” e a publicidade sob a égide dos Estados nacionais que buscam na monumentalidade e visibilidade das novas instituições uma ação política totalmente compatível com gestões conservadoras ou mesmo restritivas ao bem-estar social⁴¹. A inauguração dos grandes “centros de cultura” como iniciativas de “animação” de um corpo social combalido é simultânea aos cortes previdenciários ou ausências do Estado em áreas fundamentais, como habitação ou saneamento. Mas estes têm valor de imagem muito menor (lembro que Fredric Jameson definia a passagem para o pós-moderno precisamente como uma dissipação da realidade na imagem⁴²). Centro Pompidou se ostenta portanto como símbolo e imagem; sua existência como fenômeno visível é de importância capital. Tudo sob o pretexto de devolver aos indivíduos a cidadania por meio de atividades lúdico-culturais. Segundo Arantes, esses novos espaços de galerias e museus fazem uma performance da sua ideologia: “são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente, microcosmos que presumem reproduzir em seu interior uma vida urbana de cuja desagregação registram apenas os grandes cenários de uma sociabilidade fictícia, acrescida de obras de arte devidamente neutralizadas”.

³⁹ H. Foster. *op. cit. loc cit.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Otília Beatriz Fiori Arantes. *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*. 3. ed. São Paulo. Edusp, 2000. p. 240.

⁴² F. Jameson. *op. cit.* p. 26.

Baudrillard foi igualmente duro em suas críticas e percebia no Centro Pompidou um grande “incinerador que absorve toda a energia cultural devorando-a”⁴³. Como consequência, a instalação do novo centro cultural realizava no antigo bairro uma limpeza superficial amparada no “design *snob* e higiênico”⁴⁴. Para o filósofo, ao passo que a exterioridade da fachada sugere circulação e animação, a interioridade do museu e sua “polivalência” se esgotam rapidamente no vazio e no aniquilamento da arte. Cultura só pode ser lugar de segredo, intimidade e iniciação para Baudrillard (ecos de Adorno?), “uma troca simbólica restrita e altamente ritualizada”⁴⁵. A justificativa da flexibilidade, o caráter público voltado para as massas, os fluxos e circulação totalmente livres apenas disfarçam o coma cultural que emerge da anacronia entre a arte e o edifício que a abriga. A intimidade e a troca “ritualizada” e “restrita” exigidos pela arte se perdiam. “Não há nada a fazer”, constatava Baudrillard.

A arquitetura com as suas redes de tubos e o ar de edifício de exposições (...) proclama abertamente que nosso tempo nunca será o da duração, que a nossa temporalidade é a do ciclo acelerado e da reciclagem, do circuito e do trânsito de fluídos. (...) Isto, Baubourg-Museu quer escondê-lo, mas Beaubourg-carcaça proclama-o. E é o que constitui a beleza da carcaça e o fracasso dos espaços interiores⁴⁶.

Ao final de 1997, um grande projeto de restauração era iniciado com supervisão de Renzo Piano e em parceria com Jean-François Bodin, mas sem participação de Richard Rogers. Os espaços foram redistribuídos e novos elevadores foram instalados. A flexibilidade era perdida para criar um espaço mais útil às necessidades específicas das instituições. Acabava o acesso gratuito ao telhado e a circulação do público tornava-se mais restrita.

⁴³ Jean Baudrillard. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991, p. 92.

⁴⁴ *Ibid.* p. 85.

⁴⁵ *Ibid.* p. 84.

⁴⁶ *Ibid. loc. cit.*

1.3 O projeto pedagógico-utópico de Rossellini

Em 1960, na mesma época em que Banham concluía o seu estudo sobre a arquitetura e a “primeira era da máquina”, Roberto Rossellini convocava os jornalistas para uma conferência na editora Einaudi em Roma e proclamava, drasticamente: “O cinema está morto” (seria logo respondido por Alfred Hitchcock dizendo que: “Rossellini está morto!”). A carreira do diretor italiano vinha de uma sucessão de fracassos comerciais e filmes de grande experimentação e variação estilística. Em anos anteriores, ele havia rodado uma adaptação de Joana d'Arc (1954), cujos efeitos especiais e truques de composição de imagem deviam mais a Meliès que a Lumière; *O Medo* (1954), que adotava um estilo sombrio e intrincado lembrando Lang ou o próprio Hitchcock; e os filmes rodados na Índia e lançados em 1959, que representavam o verdadeiro divisor de águas de sua carreira. Desde então, Rossellini se interessava pela televisão e percebia nessa mídia ainda inexplorada uma chance de liberdade criativa para defenestrar suas aflições com o mundo contemporâneo. Incomodado com a desumanização dos relacionamentos, negligência com o conhecimento, separação intransponível entre arte e ciência, ofuscamento da razão pelo consumismo vulgar, Rossellini se lançava num ambicioso projeto histórico-pedagógico. Ele pretendia realizar 25 filmes por ano ao longo de quatro anos para descrever toda a história da humanidade. Há aqui um elemento de ambição e utopia (talvez de delírio) na mesma proporção dos grandes sonhos de Buckminster Fuller, que mais ou menos naquela mesma época pretendia resolver totalmente o problema da habitação da humanidade, especulando ativamente sobre as novas soluções da arquitetura para acolher a crescente população bilionária do planeta.

Rossellini era igualmente disposto e visionário, compilando um diagrama de filmes que percorreriam milênios de história, das pedras do neolítico até a comunicação eletrônica via satélite. O objetivo era simplesmente “filmar a história completa de tudo”⁴⁷, convidando amigos e colegas para rodar diferentes episódios dessa imensa enciclopédia. Na época, muitos pensaram que ele havia enlouquecido⁴⁸. Mas com o passar dos meses e anos o que Rossellini sofreu foi a mesma relação ambivalente com o meio artístico que

⁴⁷ Tag Gallagher. Making Reality in: *Senses of Cinema*, jul. 2004. Issue 32. Disponível em http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/rossellini_television/ acesso em 16 jul. 2015.

⁴⁸ J. L. Comolli, *op. cit., loc. cit.*

mais tarde seria experimentada por Jean-Luc Godard e vários outros diretores tornados eremitas: exilaram-se do cinema e simultaneamente foram exilados por ele. Talvez os poucos sucessos comerciais de Rossellini não tivessem sido mais que acidentes de percurso numa carreira abrangente de pesquisa e curiosidade pessoal que nunca foi verdadeiramente compatível ou sintonizada – não apenas com as modas do circuito dos cinemas de arte ou com as correntes do naturalismo hollywoodiano “dominante” – mas com todo o Cinema, simplesmente e por inteiro. Televisão insinuava-se como um campo novo e inexplorado que ainda vivia a sua infância e inocência, especialmente na Europa do pós-guerra⁴⁹.

Como mostrarei nos próximos capítulos, a questão de Rossellini sempre foi assumir uma posição moral – essa seria a única maneira de enfrentar os infortúnios do mundo. Se os filmes neorrealistas haviam contribuído para a redenção da Itália devastada pela guerra, no seio do fascismo, um impulso similar poderia agir sobre os males contemporâneos. Essa atitude, como desenvolve Tag Gallagher, é influenciada pelo pensamento filosófico de Benedetto Croce, para quem a História é uma estória da emergência da liberdade⁵⁰. Por meio do *ricorso*, ou seja, revivendo os eventos históricos do passado, uma nova realidade poderia ser criada no presente – como em *Roma, cidade aberta*, quando da guerra e da comunhão entre o soldado comunista e o padre católico, um novo país pode emergir.

Nos filmes televisivos, no entanto, perdia-se o foco dos eventos da 2ª Guerra Mundial em prol de uma abertura ao saber universal, integral e abstrato, ainda que histórico. O remédio de Rossellini para as crises da civilização tinha um ar humanista-renascentista e implicava uma série de recusas, sobretudo uma negação da arte, da estética, e do culto ao artista.⁵¹ A realidade social e histórica do mundo deveriam ser o ponto de partida e de chegada da arte; questões pormenores de estética e técnica que animavam os debates entre artistas eram para Rossellini desvios chatos e supérfluos banhados pelo narcisismo e pelo infantilismo. “Há uma diferença entre denunciar e

⁴⁹ Para um entendimento do projeto pedagógico de Rossellini sob a perspectiva das relações públicas e do desenvolvimento da televisão na Europa, ver Ángel Quintana e Jordi Xifra, “Visual-spatial intelligence in propaganda and public relations discourse: The case of Roberto Rossellini’s early and educational-historical films”, in: *Public Relations Review*. 2015.

⁵⁰ Tag Gallagher. *Adventures of Roberto Rossellini*. Nova York: Da Capo Press, 1998. p. 31.

⁵¹ As posições de Rossellini são resumidas por T. Gallagher, *Ibid.*, pp. 556-560, 622-623; , Jacques Aumont. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004, pp. 115-118. e próprio Roberto Rossellini em, *id. Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

reclamar”⁵², dizia Rossellini. Denunciar implicava uma agressividade política (que não se verificava) e um plano de ação (que faltava). Em vez disso, reiterava-se a constatação dos problemas, um barulho de reclamação dos artistas mergulhados em seus universos particulares, massageando os egos com infinitas afetações autorias. Contra essas posições, Rossellini sobrepunha a utilidade social como critério de conduta e negligenciava o cinema como potência de expressão individual. Tal desvalorização da arte em prol de uma atividade que ultrapassa o individual é de natureza eminentemente clássica. Sem interesse em exteriorizar a subjetividade, de extrair dela o conteúdo ou o motivo, sem busca por qualquer “estilo”, Rossellini importava-se com a intervenção efetiva no mundo.

Aqui há semelhanças, como observou Aumont, com os projetos de Vertov, Grierson ou Glauber Rocha. Mas o limite de Rossellini é o cinema de propaganda, inflexão que ele rejeita e jamais atinge. Sua pedagogia distingue entre a educação e a instrução, tendendo sempre ao segundo. O objetivo último é a emancipação dos homens pelo saber, um sentido resumido pelo título de um de seus textos: “um espírito livre jamais aprende como escravo”. É um humanismo do tipo burguês ancorado no Renascimento, segundo Aumont, em que todos os homens estão propensos ao conhecimento, espelhando-se como um alter-ego do cineasta. A ele cabe o papel de testemunha ou de modelo com que o espectador poderá se identificar para aprender e depois fazer o que bem entender. Uma pedagogia da instrução, portanto, menos arbitrária e impositiva, que não pretende forçar e educar a qualquer preço (essa é a característica dos programas de Vertov e Grierson)⁵³.

De modo similar, para Croce, a consciência dos homens, estimulada pela arte e pela ciência, pode fazer superar as angústias e abrir o caminho da liberdade: “... o que retivemos é a consciência de nós mesmos e a necessidade de fazer essa consciência cada vez mais clara e evidente, uma necessidade, que para ser satisfeita, deve voltar-se à ciência e à arte.”. O problema, como vimos acima, é que Rossellini pretendia justamente renunciar à arte (que Croce entendia como intuição e expressão) num momento em que desconfiava dela tanto quanto do seu narcisismo. Ele não queria mais recorrer à “arte”, como fizera em *Roma, cidade aberta*, mas tampouco queria “educar” como o faziam os

⁵² Roberto Rossellini. *apud*. T. Gallagher. *Adventures of Roberto Rossellini*. Nova York: Da Capo Press, 1998. p.57.

⁵³ J. Aumont, *op. cit.* pp. 116-117.

documentários televisivos dos anos 70 (Gallagher lembra de Carl Sagan e James Burke⁵⁴). Paradoxalmente, Rossellini decidiria que “a arte era irrelevante para o Grande Plano e como resultado terminaria com um filme chato em mãos”⁵⁵.

Se o cineasta não é um artista fechado num mundo de considerações estéticas sobre seu trabalho, sua realização poderia ser entendida como uma determinação das escolhas de conteúdo⁵⁶. Por isso, segundo Aumont, Rossellini se aproxima do filme-ensaio, porque a dimensão pessoal continuará presente e tomará partido sobre o que é mostrado. O cineasta não seria mais artista, mas um operário lúcido, voluntário e consciente: o período pedagógico de Rossellini antecipa em certa medida a postura de Godard em filmes como *France tour détour deux enfants* (1977) ou *Six fois deux* (1999), que se aproximam ao filme sociopolítico-analítico de mesma linhagem.⁵⁷

As discussões em torno do realismo, para as quais filmografia precedente de Rossellini era um ponto-chave, passavam a ser sucedidas naquele período por um interesse renovado no ilusionismo da imagem e nos artifícios da montagem. Uma ilustração dessas mudanças, sem qualquer pretensão de cartografia aprofundada ou abrangente, pode ser encontrada na substituição de Eric Rohmer por Jacques Rivette na editoria dos *Cahiers du Cinéma*, o que significava, grosseiramente, a troca de uma via classicizante por uma outra mais aberta ao um novo repertório crítico da filosofia corrente ou da música vanguardista. Nos anos 70, a revista retornava aos *autores* admirados dos anos 50, submetendo-os a um importante reexame (não mais o elogio da beleza de Rohmer, mas a opacidade da imagem e do dispositivo). A teoria descobria que o aparato cinematográfico talvez fosse ideologicamente comprometido, e a batalha agora consistia em problematizar seus artifícios de ilusão. Na realização, o exemplo de Jean-Luc Godard é igualmente elucidativo: há uma transformação entre *Acossado* (1959), que, apesar dos *jump-cuts*, ainda era amparado por noções claras de gênero e realismo calcados no plano-sequência, e *Vento do Leste* (1967) cuja cartela “não uma imagem justa, mas justo uma imagem” escancarava uma mudança ética. O cinema não era mais lugar de medição de uma justeza (moral) da representação da realidade, devendo assumir e tornar evidente sua condição de imagem, incluindo aí toda carga de problemas ideológicos e políticos. De maneira ampla, as imagens do cinema (e não só elas) deixavam de ser portadoras

⁵⁴ T. Gallagher, *op. cit.* p. 623.

⁵⁵ *Id. loc. cit.*

⁵⁶ J. Aumont. *op. cit.* p 116.

⁵⁷ *Id. op. cit.* p. 117.

inocentes da verdade para se tornar um veículo suspeito de trapaças ilusionistas cujos apelos e delícias passavam a ser veementemente questionados e desconstruídos.

Os filmes neorrelistas de Rossellini eram apoiados numa premissa diferente, confiando na imagem como via de acesso a uma parcela da realidade que precisava ser mostrada. Diante da tarefa pedagógica, o gesto de Rossellini era conservar esse poder *mostrativo* do cinema num mundo em que ele não poderia mais ser ingenuamente transparente. De um lado, ele substituiria a realidade urbana da Itália do pós-guerra pela artificialidade da encenação e da cenografia, fazendo da abstração das ideias e do conhecimento sua matéria-prima. Estilisticamente, os filmes desse período serão marcados pelas imagens achatadas e pelos constantes reenquadramentos no zoom, priorizando a bidimensionalidade sobre a tridimensionalidade. A imagem deixaria de ser uma fortuita impressão luminosa de uma desordem do real para aproximar-se de um *tableaux* que hierarquiza a informação objetivando o acesso ao saber. As externas serão escassas e filmes posteriores como *Pascal*, *Descartes*, e *Santo Agostinho* se passam quase inteiramente em torno de cômodos fechados (ao contrário de *Viva Itália*, que se liberava para o zoom de Calatafimi). Há poucas cenas de rua, menos céus, campos ou árvores. “Ansiamos pela música, dança, canção, ação; aguardamos pela caça à raposa que irrompe em *Louis XIV*”⁵⁸.

Sem pretender fazer arte, que dispensava, e sem “educar”, mas recorrendo à dramatização e ficção, Rossellini recriava situações históricas para a enunciação do saber. Este se revelaria diretamente e se tornaria objeto da consciência de quem estivesse disposto a aprender. Evocar esse caráter “direto”, nesse caso, não é advogar a não-interferência ou “transparência”, mas procurar meios que façam o cinema não se prender ao subjetivismo, dirigindo-se, mais que ao mundo, à riqueza das ideias. Assim, rejeitando uma linguagem já estabelecida e banalizada, Rossellini realiza uma *mise en scène* da frontalidade que, como lembrou Adriano Aprà, o aproxima do cinema primitivo (nos termos definidos por Noël Burch). Mas Rossellini também terá inventado a seu favor outras formas de animação e de dramatização da cena, além de descobrir no reenquadramento lento uma forma peculiar de intervenção.

⁵⁸ T. Gallagher, *op. cit.* p. 623.

1.4 Filmando *Beaubourg*

Considerando o engajamento de Rossellini em seu ambicioso projeto histórico-pedagógico, pode parecer que sua participação num filme voltado ao Centro Pompidou, uma nova instituição de acesso ao saber e à promoção da cultura, resultava de uma afinidade natural. O Centro era inaugurado sob o mote do fluxo e da polivalência dos espaços que abrigavam a arte do século 20, incluindo as expressões das vanguardas. Por mais que compartilhasse o caráter público, voltado para as massas, a concepção do Centro estava muito distante do perfil de um *honnête-homme* diletante guiado por uma pansofia da humanidade (seu último longa-metragem era *Messias*, de 1976). Com efeito, a idealização do filme que propiciou o encontro inusitado entre o veterano cineasta e o polêmico centro de cultura não saiu por iniciativa de nenhuma das partes envolvidas, mas pela intervenção do Ministério de Relações Exteriores da França.

Sem o aval da direção do Centro Pompidou, dois funcionários do ministério, Patrick Imhaus e Yvette Mallet, decidiram encomendar um filme para divulgar a nova atração parisiense no exterior. Um de seus objetivos era evitar que a imprensa estrangeira se contaminasse pelas polêmicas que se alastravam nos jornais franceses e, por isso, um nome forte deveria ser convocado para tocar o projeto. Era necessário alguém conhecido e de grande reputação cujo perfil pudesse servir de “escudo” para a iniciativa. Estimulada por uma conversa informal que tivera com Rossellini, Mallet estendeu-lhe o convite. O cineasta hesitou porque além da direção também pretendia assumir a produção do filme. No entanto, o vínculo de Rossellini com a Gaumont, estúdio em que ele preparava *A vida do Jovem Marx*, o impedia de receber pagamentos do Ministério, tornando inevitável a intermediação de um produtor.

Uma reunião foi então marcada entre Jacques Grandclaude e Roberto Rossellini. Grandclaude, produtor da empresa C9i, então com 40 anos – Rossellini tinha 70 – já realizava alguns trabalhos para o Ministério. Durante esse primeiro encontro, de cerca de duas horas, pouco se falou de cinema e do Centro Pompidou. O assunto foram os problemas sociais e políticos do mundo, além do Renascimento: “o olhar [de Rossellini] sobre esse período era tão pensativo e, ao mesmo tempo, muito interessante, porque era

quase um olhar de antropólogo. E ele me disse: ‘se eu tivesse uma câmera naquela época, eu filmaria tudo aquilo que estava acontecendo’.”, lembra Grandclaude⁵⁹. A inauguração do Centro Pompidou oferecia ao cineasta italiano, pela primeira vez desde os filmes neorrealistas, uma oportunidade de voltar-se ao presente. Era uma chance única de se debruçar sobre um evento importante do mundo contemporâneo para inscrevê-lo na história.

A C9i era uma produtora pequena e marginal organizada no espírito dos coletivos dos anos 60, composta inteiramente por jovens e com vocação multidisciplinar. Detinha no currículo alguns noticiários e filmes sobre a infância que procuravam entender a formação das crianças e “descobrir como os pequenos viam os adultos”. A produtora surgia na esteira do maio de 68, nascida das indenizações e demissões coletivas. “Ao invés de ir para a rua, decidimos construir uma empresa com todas as pessoas que trabalhavam comigo”, afirma Grandclaude, que trabalhava no serviço noticioso do governo. O novo coletivo-empresa era pluridisciplinar, incluindo profissionais de cinema, arquitetura de interiores, decoração, música e redação. “Era um pouco como os ateliês do período renascentista”, lembra Grandclaude⁶⁰. Era uma qualidade que logo seria reconhecida por Rossellini. “Como nós tínhamos as mesmas preocupações e dávamos o mesmo sentido para o cinema, a saber, um cinema útil, no final ele disse - ‘vamos trabalhar juntos’”.

Nesse momento surgiu um problema: o Ministério queria fazer um filme de 26 minutos em 16 milímetros e Rossellini, diante da tarefa a ser cumprida, exigiu filmar em 35mm e sem limite de duração. Os pedidos foram atendidos de modo que o cineasta se viu numa posição rara em que desfrutava da liberdade e do apoio de uma equipe dedicada e profissional. Nestor Almendros assumia a direção de fotografia em colaboração com Emmanuel Machuel e Jean Chabaut, que operavam a câmera. De acordo com Grandclaude, *Beaubourg* foi vítima “de dizerem que é um filme encomendado, mas no final das contas não é um filme encomendado; é uma encomenda do Rossellini”. Ele realizava o filme que pretendia, livremente. “Fez exatamente do jeito que quis, pelos

⁵⁹ Jacques Grandclaude. *Lezione di Cinema: come Rossellini ha filmato il Beaubourg*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M1p9RwARUWo> acesso em 17 dez. 2017.

⁶⁰ *Ibid.*

meios que quis, então talvez seja sua obra mais pessoal que existe. Ele me dizia ‘eu nunca fui tão livre’”⁶¹.

A afinidade, combinada com as preocupações que partilhavam em relação à pobreza e à desigualdade, deu início a uma relação próxima da qual resultou não apenas *Beaubourg, L cente d’art Georges Pompidou*, mas também *Rossellini au travail* e *Le Colloque de Cannes*, estes últimos rodados por Grandclaude. Rossellini havia encontrado, num momento de baixa na carreira, um produtor disposto a viabilizar seus projetos, alguém que o admirava e entendia seus objetivos. Grandclaude, por outro lado, sabia a importância do que presenciava. Ciente do privilégio de testemunhar o trabalho de um “personagem enorme no cinema”, como o descreve, decidiu aproveitar a oportunidade para registrar o processo do cineasta que ele e todos os seus colegas reconheciam como “um mestre”.

“Propus a Rossellini de pensar em como poderíamos segui-lo todos os dias, sequência por sequência. E ele ficou meio... porque não era um costume na época, ninguém nunca havia filmado um cineasta fazendo um filme. E nós tínhamos uma grande experiência com filmes científicos, e eu disse que o câmara não o incomodaria, que nós o filmaríamos como se fôssemos insetos, muito discretamente. Ele me respondeu: se tiver bastante disposição, se vocês forem os entomologistas, eu serei o inseto. E, desse momento até sua morte, ele aceitou que nós o filmássemos o tempo todo, contanto que não fossem imagens impressionistas, mas científicas de certo modo.”⁶²

Ao todo 10 horas de materiais gravados por Grandclaude em 35 e 16mm foram reunidos no projeto *Rossellini au travail*. Nessas imagens não-editadas é possível notar como a rodagem é feita sem roteiro. Após reuniões de equipe, os planos são pensados e discutidos no ato mesmo da filmagem; informações sobre os aspectos circunstanciais da filmagem são trocados entre os membros da equipe e cada movimento de câmara é cuidadosamente planejado. Nas imagens rodadas por Grandclaude podemos reparar na dinâmica que combina os movimentos entre o operador de trilho, o cinegrafista, e o próprio Rossellini, que manipula o zoom por controle remoto.

As filmagens de *Beaubourg – Centre d’art e culture Georges Pompidou* duraram uma semana e foram realizadas entre 29 de abril e seis de maio de 1977. No dia 15 de

⁶¹ Tradução disponibilizada no *Anexo I. Jacques Grandclaude et al. Roberto Rossellini: Filming Beaubourg*. Áudio de debate. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/triptic-77-screening> acesso em 10 abr. 2018.

⁶² *Ibid.*

junho Rossellini pretendia iniciar em Paris as gravações de *Karl Marx giovane* (projeto também conhecido sob o título *Lavorare per l'umanità*, inspirado na tese Marx), mas acabou falecendo antes, no dia 3, em Roma, enquanto coordenava os detalhes da produção com a Rai⁶³. À parte de duas transmissões pela televisão, na ORTF em junho de 1977 e pela Rai 3 em outubro de 1983, *Beaubourg* não obteve larga divulgação até o restauro realizado em 2007 e exibição subsequente no festival Cinema Ritrovato, em Bologna, naquele ano. Em outubro de 2012, o filme foi exibido e seus materiais correlatos, com entrevistas e stills foram mostrados no Museu de Arte Contemporânea da Barcelona (Macba).

Na época em que *Beaubourg* foi realizado, Pontus Hulten, presidente do Centro Pompidou, nunca recebeu Rossellini. De acordo com Grandclaude, por conta da organização do 30º aniversário do Centro Pompidou, em 2006, “apenas uma pessoa se lembrava que Rossellini tinha filmado”⁶⁴. O desinteresse da instituição foi contínuo e ressurgiria somente por ocasião da exposição no Macba. “Quando o Centro Pompidou quis fazer uma projeção em 2006, eles convidaram [...] inclusive a Cinemateca Francesa. E Serge Toubiana, o diretor, disse que não iria porque não havia sido Rossellini quem fez o filme.”⁶⁵.

No aniversário de 40 anos do Centro Pompidou, em 2017, *Beaubourg* foi novamente exibido como filme de abertura no Cinema Ritrovato e uma grande exposição, primeira dedicada exclusivamente a esse projeto de Rossellini, foi realizada no centro La Ferme du Buisson.

1.5 O filme

Se *Beaubourg* é o filme em que Rossellini esteve desimpedido para fazer o que bem entendesse, num trabalho que era uma encomenda sua e não dos outros, talvez um

⁶³ *Radiotelevisione Italiana*, empresa estatal de rádio e televisão.

⁶⁴ J. Grandclaude. *op. cit. loc. cit.*

⁶⁵ *Ibid.*

impulso, sonho ou fantasia pudesse se sobressair e ganhar força. Num primeiro contato, um dos aspectos mais visíveis e distintos, talvez liberado pelas condições favoráveis de produção, encontra-se na mobilidade da câmera. Em todos os planos ao longo de 56 minutos de duração, a câmera se move e vasculha incansavelmente o espaço. Isolada, essa característica, que podemos chamar preliminarmente de “movimento de câmera”, não é nova e é, ademais, muito recorrente nos trabalhos de Rossellini (embora nem sempre lembrada).

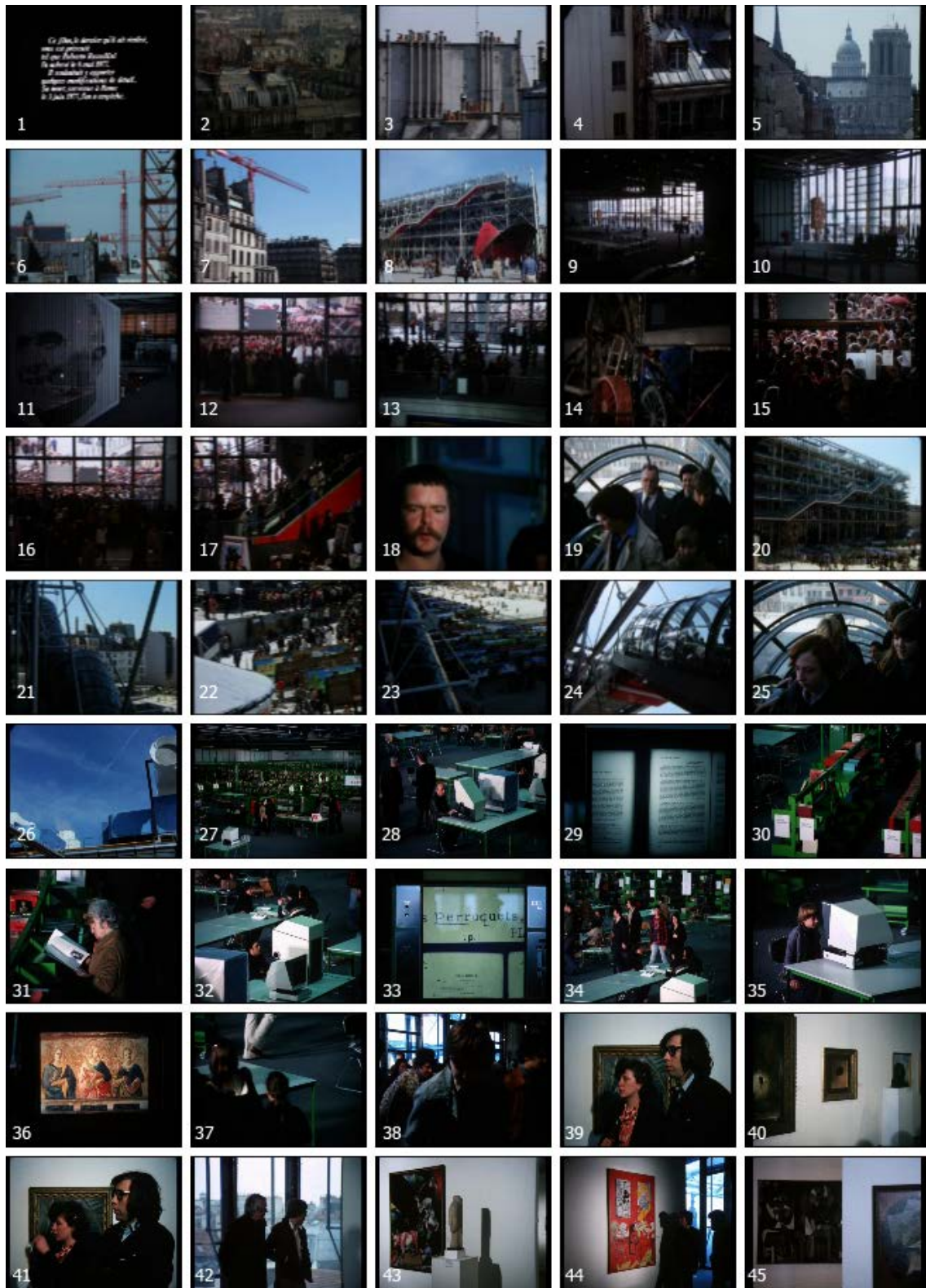
Por exemplo, as primeiras imagens de *La Nave Bianca* (1941) foram tomadas a partir de um encouraçado, num movimento lateral que varre a paisagem de um porto; no mesmo filme, um longo plano apresenta toda a heterogeneidade de personagens dispostos em uma sala e envolvidos na trama; em *L'uomo dalla croce* (1943), uma longuíssima panorâmica e trilhos cumprem uma função elíptica na narrativa, comprimindo no plano-sequência o tempo transcorrido de uma noite. O que conecta os episódios de *Paisà* (1946) são igualmente panorâmicas, recurso que também se repete nas vistas de Nápoles em *Viagem à Itália* (1954). A própria noção de cena havia se tornado a essa altura da filmografia um pouco diluída, amparada não tanto na duração do plano-sequência quanto na mobilidade da câmera, como podemos ver desde *L'Amore* (1948) e, logo em seguida, em *Stromboli* (1950). Depois de *Índia e Viva Itália*, e também ao longo do período pedagógico-televisivo, os movimentos de câmera perduram como um interesse contínuo, em que as panorâmicas de um filme tardio como *Anno Uno* (1976) ecoam movimentos muito parecido que encontramos em cenas de batalha de início de carreira (como em *La nave bianca*). Essa mobilidade de câmera não é sempre coerente ou determinada por uma função clara, até porque empregar a “câmera” é muitas vezes uma metáfora por demais física e corporal para descrever a imagem e o movimento encerrados no plano. Nessa breve recapitulação, quero apenas constatar que esses movimentos tiveram usos diversos, da elipse à dinamização dramática da cena. Por ora, a intenção não é inventariar e esgotar todas as possibilidades, mas manifestar essa tendência e recorrência como ponto de partida para pensar a câmera, sempre inquieta, de *Beaubourg*.

A primeira distinção importante a fazer é entre a possibilidade de um programa mais claramente voltado ao narrativo e diegético, por um lado, e a identificação do “movimento de câmera” como um aspecto formal e visível, do outro. Esse tipo de distinção foi muitas vezes usado para avançar as descrições e análises fílmicas. Falar de “cenas” ou “sequências” nesses casos é invocar um intercâmbio entre as formas do filme,

aqui entendidas como a instância “da tela” (como as chamou Christian Metz), e sua relação com a experiência diegética do espectador. Sob esse viés, os cortes e os planos articulam-se em torno da ação e do enredo de um filme para realizar o seu significado. Problemas surgem, no entanto, quando tal enredo é tão pouco claro que sequer é identificável ao passo que a narração se oblitera: os planos e cortes continuam lá, na superfície do filme, mas a serviço de quê? O próprio Metz bem conhecia o alcance muito limitado de sua metodologia diante do cinema documentário e experimental.

De saída, podemos constatar que *Beaubourg* é um desses casos em que “falta enredo”, ainda mais se o compararmos com o cinema de ficção, especialmente aquele ligado às tradições narrativas do teatro e da literatura. Se há uma trama, ela é aqui sobretudo uma aventura epistemológica do dispositivo cuja principal “estória” é inscrever temporalmente, no celuloide, os traços de uma exploração indagativa do Centro Pompidou. Isso não é dizer que o filme deixa de cumprir qualquer lógica que nos impeça de encontrar algum traço de narratividade ou descobrir diferentes etapas e momentos do seu transcurso, mesmo na ausência dos tradicionais “planos-sequência” ou “cenas”. A estrutura geral pode ser descrita como uma visita guiada, bastante sistemática no modo de encadear os planos, alternando o foco entre a instituição e o público. Porém, o que guia a visita não é apenas a sucessão dos planos longos, mas especialmente a organização inerente a eles, resultante de um olhar variável que joga com o campo, entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, comprimindo as distâncias, contrastando cores e figuras, excluindo e incluindo com o enquadramento.

No quadro a seguir estão dispostas imagens correspondentes a cada plano de *Beaubourg* (incluindo a cartela inicial), com objetivo de auxiliar a lembrança do filme e facilitar a leitura dos próximos parágrafos.





De início, parece prevalecer uma lógica da topografia espacial, na localização do museu na paisagem parisiense, com destaque para edifícios-monumentos facilmente identificáveis, como a tour Montparnasse, a catedral Notre-dame e o Panthéon. Depois da primeira panorâmica auxiliada pelo zoom, as quatro faces do Centro Pompidou são mostradas em planos sucessivos (3, 4, 5, 6, 7). Reenquadramentos transitam entre as imediações do antigo bairro e o novo edifício, como se buscassem realçar os contrastes. O caído e acinzentado do antigo é contraposto ao colorido reluzente do novo. O choque cromático é correspondido na mixagem sonora em que as batidas repetitivas do martelo hidráulico e os zumbidos do maquinário da construção substituem os gritos das crianças e as melodias da aula de piano. A faixa sonora é, como no restante do filme, um recurso de continuidade. Ela agrupa diferentes planos numa mesma configuração acústica, atravessando sem interrupção os *raccords* de eixo e movimento. As primeiras externas distinguem-se do restante também pela quase total ausência na imagem da figura humana.

Em seguida, o filme se ancora no saguão central do museu, descobrindo um espaço expositivo parcialmente inconcluso. A instalação de obras de arte está em andamento enquanto equipes de funcionários verificam pelo rádio o sistema de controle das portas. A primeira fala identificável no filme, no plano 10, é um diálogo entre dois homens que conversam sobre uma série de retratos de Karl Marx, Mao-tsé Tung, Estátua da Liberdade e Jesus. Como nos demais casos, essas palavras ditas, como se pescadas dissimuladamente da realidade, não são sincronizadas como se fossem falas pertencentes a personagens particulares, identificáveis, mas são justapostas como comentários à imagem.

Se anteriormente, nas externas, os reenquadramentos acentuavam as diferenças, agora eles realizam um vasculhar exaustivo pela heterogeneidade de objetos e acontecimentos. No plano 11, o segundo mais extenso, os movimentos de trilho e os giros no eixo em sentido horário e anti-horário produzem um campo cinematográfico extenso, decisivamente marcado pela variação da distância focal. Conhecido como *zoom*, esse recurso é determinante na composição da maioria das imagens de *Beaubourg* e soma-se a uma série de questões implícitas nessa breve descrição, como a problemática do campo, do enquadramento e do elo firmado entre eles pelo dispositivo (e, implicitamente, pelo espectador).

Por enquanto, é importante destacar que a mudança de ambiente não será mais o único critério organizador do filme. O desvio fundamental nessa lógica encontra-se na principal ação abrigada pelo Centro Pompidou: a atividade do público. No plano que mostra a abertura das portas de entrada, a câmera, em vez de explorar o espaço inscrevendo um tempo próprio, precisa aguardar o momento exato daquela abertura. Somente então, quando o numeroso público ingressa no saguão principal, a câmera poderá retomar o movimento, acompanhando, com auxílio do *zoom*, uma figura qualquer pinçada da multidão. Na cola dos visitantes, os planos seguintes conduzem às escadas rolantes localizadas nos tubos transparentes da fachada; o retorno a esses dutos futuristas, sempre atento ao fluxo do público, marca sempre as mudanças de andar da “visita guiada” (19, 25, 38 e 73).



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Às vezes, porém, o público nas escadas rolantes olha diretamente para a câmera. Os visitantes parados nos degraus são empurrados em velocidade fixa quando descobrem, surpreendidos, a presença do maquinário de filmagem. Mesmo lançando o olhar para a lente, eles não têm condições de esboçar uma reação e, graças ao fluxo de gente, são logo impulsionados para fora do quadro. Os olhares dirigidos ao ponto de vista da câmera não causam abalos maiores – certamente não no sentido da ruptura de uma ilusão forjada pela ficção, como no cinema clássico. O ponto de vista aqui é extrínseco e não faz o lugar de um sujeito-personagem passível de identificação cujo plano-olhar poderia se engajar na cena. Pelo contrário, a visada do plano é não-antropomórfica e assume um tipo de mobilidade e variabilidade (*zoom*, *trilho*) cuja soltura talvez o aproxime com mais pertinência ao cinema experimental (*All my life*, 1966, de Bruce Baillie, por exemplo) ou das primeiras experiências da *câmera solta* do cinema primitivo⁶⁶. Trataremos desse aspecto mais adiante, mas destaque-se por ora outras duas ocasiões em que esse olhar etéreo e incorpóreo, que no mais das vezes olha sem ser visto, é sabotado: no plano 26, um senhor idoso assusta-se com o maquinário de filmagem e muda abruptamente o sentido de sua caminhada; no plano 38 um adolescente olha para e depois se curva diante da câmera.

Acompanhando o público, o filme volta-se novamente à praça, agora densamente ocupada por um público engajado em atividades lúdicas, com destaque para uma oficina de pintura ao ar livre. A expressão *naif* aí demonstrada, bem como a contingência social em que está inserida, saturada por sons de dezenas de pessoas, dará lugar à arte moderna e contemporânea acomodada sob a ordem e a assepsia das galerias internas preenchidas por silêncios e murmúrios. Esse tipo de simetria e antagonismo, que não seria estranho a algum filme de Jacques Tati, repõe os contrastes do início do filme, ainda que no caso da

⁶⁶ Ver Phillippe Dubois, “Os movimentos ‘aéreos’ da câmera e os efeitos de espaço flutuante”, in: *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 184-193.

praça se trate de uma atividade institucional promovida pelo Centro Pompidou. A praça e a rua são espaços de interação e vida social, enquanto nas exposições os visitantes perambulam sem necessariamente firmar uma conexão, seja com a arte, seja entre eles (algo coerente com a observação de Baudrillard, que via no novo centro de promoção da cultura precisamente a dissuasão dela).



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Logo em seguida, o primeiro plano realizado no terraço é inserido. Assim como um plano bem posterior (48), ele retoma a topografia dos primeiros minutos do filme, mas dessa vez observando a partir do edifício. O Panthéon e a Notre-dame, já vistos na abertura, são mostrados novamente e, no plano 48, a Torre Eiffel e Montmartre são apresentados pela primeira vez. Como ocorria anteriormente, a câmera móvel volta-se para a paisagem, buscando reconfigurá-la no movimento, com sobreposições dos diferentes elementos da arquitetura do Centro Pompidou. A transparência dos vidros e a abundância de peças de aço vazadas criam inúmeros padrões geométricos de retângulos e triângulos que dinamizam as relações entre figuras, zonas de cor e linhas que atravessam o plano. A distância focal é sempre máxima, não para favorecer a profundidade de campo, mas, com mais frequência, para sabotá-la, comprimindo as distâncias na imagem por meio do *zoom*.

Mas, diferentemente do que acontecia no início, agora os comentários do público podem incutir ambiguidade. Quando a voz de uma criança pergunta “O que é isso?”, o plano centraliza a treliça estrutural que atravessa horizontalmente o edifício, detendo-se sobre a junta com a coluna. A resposta da voz adulta – “Não é nada, é arte moderna” – vem depois, quando o mesmo plano enquadra uma escultura de tubos de aço retorcidos. Ou seja, suspeita-se que a pergunta se dirige a algum detalhe do edifício, mas a resposta é sincronizada com a obra de arte. Nessa relação, as obras e o edifício se confundem e conectam. Qual conexão poderia haver entre o aço reluzente da construção e o aço perecido e enferrujado da escultura contemporânea? O filme não chega a articular com clareza questões dessa natureza porque os arranjos estabelecidos na duração do plano são continuamente suplantados, submetidos à atividade de uma atenção diletante, progressiva, mas dificilmente propensa a fixar o detalhe ou pormenoriza-lo. Como no exemplo dos comentários dirigidos às figuras históricas dos painéis, bem como no restante do filme, a voz do visitante pressuposto (não chegamos a vê-lo) é uma justaposição dialógica. No entanto, não é possível se demorar sobre uma obra ou um personagem em particular, mas observar, de maneira mais contínua e ampla, as diversas trocas entre a instituição, a arte e o público. Ressalve-se, porém, que a voz cumpre às vezes uma função informativa, mais parecida com o tradicional *over* documentário, quando anuncia, por exemplo, a existência de espaços que não serão mostrados, como o auditório (as estruturas operacionais, como as reservas técnicas, ou de apoio, como cozinhas ou banheiros, estão igualmente ausentes).



Fig. 16

Fig. 17

A sequência da biblioteca é inaugurada com um suntuoso zigue-zague de panorâmicas conjugadas às aproximações e afastamentos do *zoom*, no que é o plano mais longo do filme, de quase dois minutos e meio. Em seguida, por outro lado, encontram-se os pedaços mais curtos do filme (não mais que alguns segundos). Todos são introduzidos

do mesmo modo: no início de um plano longo, o enquadramento centraliza visitantes sentados diante de equipamentos da midiateca e, então, breves inserts ilustram os materiais que os usuários estão vendo. Um homem idoso consulta o microfilme de um livro sobre ornitologia, outro homem de meia-idade lê uma edição antiga de um jornal diário e uma criança observa ampliações de três afrescos de Fra Angélico. Em seguida, cortes secos retornam aos planos anteriores, no ponto em que eles mostravam as pessoas sentadas, e continuam o movimento. Ainda que esse seja um recurso “clássico” de montagem, como constata Aurore Renault, é importante destacar que nesse contexto ele não se articula por uma lógica do ritmo narrativo ou da instauração do ponto de vista característicos da ficção convencional.



Fig. 18

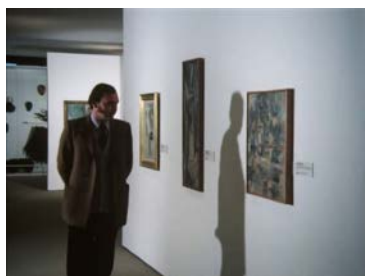


Fig. 19



Fig. 20

O fluxo do público estabelece mais uma vez a mudança de locação, no plano 38, para as galerias do Museu de Arte Moderna. É onde se passa praticamente todo o restante do filme. Diferentemente dos planos em *plongée* da sequência na biblioteca, a câmera está nessa parte sempre à altura dos olhos e, no geral, mais próxima dos visitantes. Foram aqui inseridas pequenas “ficções”, ou seja, encenações com figurantes cujos movimentos dinamizam o campo. Esses “personagens” jamais olham para a câmera, mas suas andanças, todas claramente marcadas, produzem um movimento percebido que auxilia a composição e homogeneíza a continuidade. No detalhamento desse rol de figurantes, temos no plano 38 um casal que retorna no plano 40; um par de homens no plano 42; um homem sozinho nos planos 42 e 43; outro par masculino nos planos 48 e 49; uma mulher nos planos 56 e 58. O papel do gênero é secundário e depende, forçosamente, de uma interpretação. Sexo, idade e traços fisionômicos somam-se, como indícios sem maior desenvolvimento, à indumentária, ao vocabulário, aos sotaques e a outras caracterizações que fazem do visitante individual do Centro uma amostra da heterogeneidade do público entendido como conceito geral.

Há dois *raccords* de olhar nos planos 57-58 e 59-60. No primeiro, uma mulher observa o abstracionismo de *Les capétens partout!* de Georges Mathieu; no segundo, num plano captado à espreita, observamos a reação de um homem e o aparente desgosto de duas senhoras diante do retrato *Richard*, de Chuck Close.

O plano 39, mostrando um casal jovem de perfil, estabelece um falso *raccord* com o plano 40. O mesmo casal retorna no plano 41, em enquadramento idêntico, mas agora para realizar uma ação - tirar uma fotografia - e logo sair de cena, deixando que o plano deslanche o movimento. Na junção com o plano seguinte, porém, não se descobre o que foi fotografado pela dupla. A continuidade do plano 39 é estabelecida, em verdade, com o plano 41, assim como a continuidade do plano 38 é formada em relação ao plano 40. Em outras palavras, duas tomadas distintas são cruzadas na montagem, mas sem constituir um paralelismo (certamente não no sentido de um tempo diegético), conectando os planos 38-40 e 39-41.

Nos planos 44, 45, 61 63 e 65, um número maior de figurantes é utilizado, enquanto os planos 50 a 53, 55, 59, 62 e 64 são, pelo contrário, desprovidos de qualquer figurante, ainda que os comentários falados persistam na banda sonora.

Mesmo com todas as variações elencadas nessa descrição um pouco fatigante, destacam-se a uniformidade e a coerência das internas nas galerias. As encenações, montagens plano-contraplano e diferentes ambientações sonoras não provocam rupturas, mas dão o tom da visita guiada que segue a ordem curatorial (anunciada pela fala da guia no plano 38, que será analisada no Capítulo 3). Os planos longos centralizam as obras de arte sem se deter nelas e sem jamais interromper o movimento de câmera. Diante do trabalho das bordas da imagem, que sabota o efeito-janela, o tempo não se deposita para favorecer a contemplação de um artefato específico. Resulta um bloco esteticamente coeso associado a um espaço fílmico altamente ramificado e homogêneo, ainda que as galerias e as obras nos remetam às mais diversas escolas e estilos.



Fig. 21

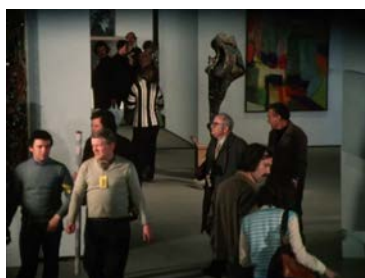


Fig. 22



Fig. 23

A mudança relevante ocorre, um pouco sorrateiramente, entre os planos 66 e 73, quando o inventário das tomadas anteriores é abandonado em prol de um retorno ao público. A circulação das pessoas neste caso não conecta os espaços nem serve de guia para a câmera, mas é um movimento espontâneo dirigido para as obras de arte e, mais amplamente, para o espaço, tratando-se aqui de capturar esses movimentos, um pouco à maneira do que acontecia na sequência de abertura das portas de entrada. O filme termina de modo circular, retornando pela última vez às escadas e encerrando a visita guiada. O casal que caminha em direção ao fundo do corredor de vidro entra no quadro duas vezes, no que é também a última das pequenas encenações. O plano 74 retoma o primeiro com o *smog* parisiense engolfando o Centro Pompidou na paisagem.

Em contornos gerais, *Beaubourg* pode ser pensado como uma visita guiada que percorre os entornos e as galerias internas do Centro Pompidou, dividindo o interesse entre o prédio e o público. A coesão é dada pela abordagem sistemática traduzida pela mobilidade da “câmera”, ou seja, por uma imagem continuamente reconfigurada pelo movimento na duração. Esse olhar extrínseco resulta no distanciamento de um ponto de vista alienado dos acontecimentos, que não se coloca diante do campo como metáfora de um corpo físico, ou mesmo humano. A perda da antropomorfização, uma das analogias mais comuns para representar o ponto de vista (ou o plano-olhar, para usar o termo de Aumont), é correspondida por uma mixagem difusa que combina ruídos selecionados para caracterizar as ambientações sonoras. Juntamente com as falas, essa característica joga com a imagem na justaposição, permitindo realçar detalhes ou atestar contradições.

O distanciamento resultante, uma exacerbação sensorial que em muito ultrapassa os limites perceptivos humanos, pode ser atribuído, como veremos nos próximos capítulos, a um entendimento positivo dos meios técnicos do cinema. E, de fato, o paradigma do sujeito representado na tela de cinema, ancorado na tradição perspectiva renascentista, é problematizado e talvez mesmo ultrapassado no olhar que é metáfora de um observador alienígena e superpoderoso, que pode penetrar, seguindo os impulsos de seu próprio devir, qualquer ponto visual ou sonoro do espaço. O resultado, evidentemente, somente poderia frustrar qualquer finalidade publicitária do documentário institucional. A observação oblíqua, extraterrestre, pode ser tudo menos um endosso positivo da instituição-museu. Pelo contrário, a abordagem torna-se abertamente irônica, especialmente nos momentos em que a distância entre o discurso oficial e os juízos

proferidos em voz alta pelos visitantes (xingamentos) deixam patente o fracasso da teleologia institucional modernizadora. Trata-se, ademais, de uma realização autoral influenciada pela estética dos filmes pedagógicos do cineasta, que agora se confronta com outro tipo de pedagogia implícita nos projetos institucional e arquitetônico do museu. Como o filmar das obras de arte, em *Beaubourg*, se articula com a missão educativa dos filmes precedentes de Rossellini?

CAPÍTULO 2

Em busca da ideia

2.1 *Beaubourg* diante da arte

Se a mobilidade da câmera é uma característica que se salienta da filmografia de Rossellini, tampouco foram raras as vezes em que o cineasta abordou diretamente as obras de arte. Vale lembrar, a esse respeito, do prólogo em *Francisco, arauto de Deus* (1950). Trata-se de uma introdução realizada especialmente para o corte americano do filme com objetivo de contextualizar o período histórico em que se passa o enredo (século 12). O trecho é realizado inteiramente a partir dos afrescos de Giotto, recorrendo a ampliações e closes, um pouco à maneira de Alain Resnais em *Van Gogh* (1947). É importante reparar que Rossellini não utilizou as imagens de Giotto localizadas na Basílica de Úmbria, que narram, assim como o filme, a vida de São Francisco de Assis. O cineasta recorreu aos afrescos da capela dos Scrovegni, em Pádua, referentes aos milagres de Cristo. Ou seja, em vez de citar diretamente o São Francisco de Giotto, Rossellini convocou livremente a arte de época que melhor se prestava à contextualização. Essa divergência entre Rossellini e Giotto persiste ao longo do filme, e o único elo possível entre os dois artistas é demasiado abstrato, sem qualquer citação pictórica direta: os afrescos umbrianos e o filme correm em paralelo, com envergaduras narrativas diferentes, mas compartilhando a estrutura episódica e, sobretudo, comungando o humanismo terreno, quase trivial, dos atos de Francisco e seus discípulos⁶⁷.

A estrutura episódica, em particular, que nos filmes de pós-guerra de Rossellini parecia mais devedora dos cinejornais, se tornará, aos poucos, na fase pedagógica, uma alusão ao ordenamento seriado dos afrescos medievais das igrejas e capelas. Importa destacar, por ora, que o recurso aos afrescos no prólogo, com ampliações e montagens,

⁶⁷ Uma análise mais detalhada comparando *Francisco, arauto de Deus* com os afrescos de Giotto foi realizada por Aurore Renaut em *Les fioretti de Saint François, de Giotto à Rossellini*. Disponível em <https://univ-lorraine.academia.edu/aurorerenaut> acesso em 14 de nov. 2017.

vivifica a arte filmada evacuando totalmente o espaço arquitetônico em que ela é inserida, apropriando-se formalmente dela enquanto *imagem*.

É oportuno lembrar, aqui, do garoto que observava alguns afrescos no retroprojeto da biblioteca, no Centro Pompidou. Ao todo são mostrados treze slides, mas eles remetem, na verdade, a apenas três obras de Fra Angelico – *Juízo universal*, *Anunciação e adoração dos magos*, e *Coroação da virgem*⁶⁸. A sucessão começa sempre explorando closes de detalhes (mostrando o paraíso e o inferno do *Juízo final*, por exemplo) para entregar, um pouco depois, a imagem inteiriça do respectivo afresco. O uso da ampliação ótica com fins de estudo e pedagogia, debruçando-se com minúcia sobre algum detalhe plástico, tornou-se bastante comum no período do pós-guerra. No cinema, essa prática coincide com a crescente produção e difusão do chamado “filme de arte”, ou seja, do documentário voltado diretamente para obras de arte, principalmente esculturas e pinturas, como no já citado *Van Gogh*.

O gênero, que teve seu apogeu nos anos 50, foi inspirado, assim como muitas teorias da vanguarda, por um entendimento otimista dos recursos mecânicos e óticos da fotografia e do cinema. A utilização virtuosa deles poderia criar novas formas de apresentação e estudo da arte, trazendo como vantagem a reprodutibilidade técnica e a difusão pública. Alain Resnais é exemplo paradigmático: realizando curtas e médias sobre vidas de artistas desde a metade da década de 40, ele passava aos poucos a animar os quadros, escrutinando a tela com a objetiva. “Não há nada como ver o trabalho do pintor pelo visor da câmera para julgar a coesão da sua pintura”, disse, à época. Anos depois, Resnais diria que um de seus objetivos era “retirar as pinturas das salas empedradas dos museus” porque se tratava de descobrir “se árvores, casas e personagens pintados poderiam, pelo recurso à montagem, desempenhar os papéis de objetos reais, e, nesse caso, se era possível substituir, para o espectador, o mundo interior do artista por aquele revelado pela fotografia”⁶⁹.

De muitos realizadores ligados ao gênero que poderiam ser lembrados, quero destacar apenas mais um: Luciano Emmer. Com frequência, o tema de seus filmes eram obras da primeira Renascença, do Trecentos e da primeira metade do Quatrocentos,

⁶⁸ *Giudizio Universale* (c. 1431), *Adorazione dei Magi (Tondo Cook)* (c. 1440/1460), *Incoronazione della Vergine* (1434-1435).

⁶⁹ Futuramente, Resnais faria, além de *Van Gogh*, alguns sobre arte lançados comercialmente, como *Guernica* (1950), *Gauguin* (1950) e *Les Statues meurent aussi* (1953; realizado em parceria com Chris Marker).

períodos em que, resumindo grosseiramente, a estase figurativa dos ícones ligados à tradição visual bizantina era substituída por uma representação mais terrena, carnal e dramática do homem. O enfoque coincidia com os estudos realizados na época por Lionello Venturi, crítico e historiador de arte com quem o cineasta italiano manteve amizade e colaboração⁷⁰. De modo geral, a abordagem de sua pedagogia fílmica consistia em dirigir a câmera para o afresco com o objetivo de reconstruir os motivos temáticos, interpretando-os por meio das manipulações típicas do cinema. Detalhes plásticos eram seccionados com closes e montados com imagens tiradas de outra parte da mesma obra (ou, em alguns casos, de uma obra diferente). A diferença para *Van Gogh* de Resnais é que, no caso deste, a narratividade e a interpretação extrapolavam os temas visuais restritos à arte, voltando-se ao pintor enquanto personagem. A tragédia de Van Gogh é elevada a tema central por Resnais, ainda que “historicamente incorreta”, mistificadora e em muitos pontos abertamente ficcional (como foi admitido, posteriormente, pelo diretor)⁷¹. A narração emerge da junção de imagens díspares, por meio de truques e montagens, incluindo acelerações e desacelerações, movimentos óticos de aproximação e afastamento, closes e justaposições rápidas.

Enquanto Rossellini rodava *Roma, cidade aberta* (1945) e Resnais saía em viagem para filmar os famosos artistas da França, André Malraux trabalhava no programa do *Museu imaginário*. A fotografia desempenhava um papel central nesse projeto de preservação e difusão do patrimônio cultural. Malraux pensava que o museu tradicional poderia dar lugar a um abrangente museu virtual; ao contrário da instituição antiga, voltada para a contemplação de peças únicas, o “museu imaginário” ofereceria uma justaposição de obras de arte de estilos e períodos históricos diversos. Se para Walter Benjamin o cinema e a fotografia alcançavam o potencial revolucionário porque violavam a percepção e destituíam a aura da obra de arte tradicional, para Malraux os meios de reprodução desempenhavam um papel ambíguo. A fotografia poderia descontextualizar a obra de arte, mas também seria capaz de reforçar a sua “aura” ao revelar um novo tipo de afinidade de ordem imaterial. Sobretudo, o seu projeto de associação de imagens díspares remete diretamente à montagem cinematográfica e encontra uma

⁷⁰ Assim, desde *Racconto da un affresco* (1938), passando por *Cantico dele creature* (1943), *Guerreri* (1943), *Fratelli miracolosi* (1946), *L'invenzione dela croce* (1948), entre outros, o Emmer abordou trabalhos capitais de Simone Martini, Paolo Ucello, Piero della Francesca e Fra Angelico, entre outros

⁷¹ Steven Jacobs. *Framing Pictures: Film and Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012. p. 22.

correspondência no filme de arte. Na mesma época também surgiu o livro de arte como o conhecemos hoje. Os projetos mais ambiciosos incluíam ampliações fotográficas, como a série editada por Kenneth Clark nos anos 50; na segunda metade dos anos 60, ele lançaria pela BBC a famosa série sobre história da arte chamada *Civilisation*.

O acesso público aos slides da midiateca, em *Beaubourg*, permitindo uma observação pormenorizada dos afrescos de Fra Angelico é coerente com as mudanças levadas à pedagogia da arte pelos novos meios técnicos. Rossellini do prólogo de *Francisco...* parece igualmente afinado com essas tendências, formalmente mais próximo aos recursos empregados por Emmer ou Resnais. O objetivo, no entanto, era um pouco diferente: contextualizar a miséria do século 12, um ambiente de penúria material e moral que, na sequência do filme, será contrastada pelos feitos humildes da ordem franciscana.

Usos parecidos de ampliações e montagens ajudadas pela voz over voltariam a aparecer nos filmes televisivos, especialmente no episódio 11 de *La lotta del uomo per la sua sopravvivenza* (1973). São, porém, casos de exceção. A pedagogia visual rosselliniana que prevalece é aquela baseada no princípio da “visão direta” desenvolvida a partir de Comenius, pedagogo morávio do século 17. Frustrado com a ineficácia dos métodos tradicionais de ensino, submetidos excessivamente ao discurso e à palavra, levando às descrições enfadonhas que aborreciam os alunos, Rossellini se propunha a restaurar o conceito de *autópsia*, no sentido etimológico do termo: *ver com os próprios olhos*. No lugar de um aprendizado subsidiado pela palavra, que fazia a cultura visual se reduzir ao ilustrativo, seria necessário delegar à imagem, por meio da “visão direta” (Comenius), o papel de *mostrar*. Ver, portanto, é assimilar instantaneamente um conhecimento mesmo que não se saiba nomeá-lo, um aprendizado que, ao contrário de definições decoradas e codificadas da linguagem, ficaria retido na memória com mais perenidade. O gesto recorrente do cinema de Rossellini, no fundo, sempre fora uma redução ao essencial impelida por uma vontade de se livrar do acessório e do desnecessário da linguagem. A aplicação desse conceito é mais concreta nos filmes histórico-pedagógicos, especialmente nos momentos em que, como observa Aprà, em meio à cenografia simples emerge uma reconstituição elaborada (e cara) de uma máquina ou engrenagem da Renascença, permitindo observar “diretamente” os princípios dinâmicos de suas partes interconectadas. No entanto, *ver*, nesse contexto, também ganha os contornos de um processo cognitivo que leva ao pensamento e à consciência. Filmar um período histórico não será somente reconstitui-lo historicamente, com a cenografia

diante da câmera, mas depurá-lo numa representação artificiosa (da atuação, da representação) e um pouco falseada (não-naturalista) com objetivo de transpor uma ideia ou pensamento.

Por ora, quero me deter na obra de arte e na mobilidade da câmera. Como elas se inter-relacionam no cinema de Rossellini? Em alguns casos, o objeto artístico constitui apenas um detalhe, como a minúcia, burlesca, da estátua que constrange o padre Don Pietro Pellegrini (Aldo Fabrizi) em *Roma, cidade aberta*. Em outros momentos, as obras de arte podem estar intimamente vinculadas ao espaço arquitetônico e institucional, como a *Santíssima Trindade* de Masaccio, que ajuda a nos encaminhar para um diálogo importante entre Leon Batista Alberti, Ciceraco e uma cristã devota em *O Renascimento* (1973). Filmagem nos museus, por sua vez, é ocorrência mais rara: com exceção dos 25 minutos finais do episódio 11 de *La lotta...* ela acontece somente em *Viagem à Itália* (1954), na cena em que Katherine Joyce (Ingrid Bergman) visita o Museu Arqueológico de Nápoles, e no próprio *Beaubourg*. Se neste algumas dezenas de pinturas e esculturas são mostradas, num fluxo contínuo, *en passant*, o percurso de Katherine pelo Museu Arqueológico faz do encontro com as esculturas da antiguidade um momento forte da experiência da personagem e da mobilização do ponto de vista. Vale a pena observar com mais atenção nessa cena para descobrir seus pontos de semelhança e divergência com os planos longos de *Beaubourg*.

2.2 Katherine e as estátuas do Museu Arqueológico

O trecho em questão começa no minuto 27, depois da primeira das “sequências de carro” de Katherine. Em três ocasiões, ao longo do filme, a protagonista dirige pelas ruas de Nápoles rumo a consagrados pontos turísticos. Nessas sequências, os *closes* de Katherine são montados contra as imagens da cidade. Na articulação do *raccord*, o ponto de vista corresponde grosseiramente àquele do motorista (notamos a coluna, o volante ou o capô do veículo). Mas persiste, justaposta no corte, a incongruência entre as imagens envernizadas, estáveis, de estúdio de Katherine e a aspereza granulada, trêmula e ruidosa das tomadas da rua. A continuidade da montagem torna-se difícil e forçada porque precisa atravessar os hiatos surgidos da heterogeneidade das imagens divergentes. Alain Bergala, referindo-se a *Europa 51*, chamará essa invenção formal tipicamente rosselliniana de

falso *raccord* não-ontológico⁷² e James Quandt⁷³, apropriando-se de Bergala, dirá que os diferentes planos têm naturezas diferentes, cabendo à montagem chocar duas possibilidades de cinema – de um lado, a ficção hollywoodiana, apoiada pela atriz-estrela, e do outro, o documentário que anseia pela realidade. Por enquanto, quero apenas ressaltar que os planos da rua como planos-olhar da personagem pouco servem para os processos diegéticos de subjetivação e identificação.

Enquanto dirige, Katherine vê, mas não olha. Ela ignora a cidade, a não ser pelas reações dos gestos nervosos das situações de trânsito, diante da cidade caótica em que pululam alusões à fé na presença de freiras e padres. Quando fala, porém, ela não reclama dos pedestres que se jogam em seu caminho, mas esbraveja contra o marido Alex, que havia deixado para trás na cena anterior: “Detesto ele. Aquele bruto (...) Pensa que entende a vida. Ele deveria ser punido pelo seu orgulho, pela sua arrogância”. Os óculos no rosto são escuros, literal e metaforicamente: o olhar de Katherine é obstruído porque ela ainda não aprendeu a enxergar – o *raccord* é sempre um pouco falso – o calor napolitano, aquele da preguiça, das pessoas barulhentas, dos motoristas céleres e desvairados, dos insetos esmagados no para-brisa. Afinal, o motivo da excursão ao museu é totalmente alheio à experiência efetiva da cidade e Katherine quer, na verdade, extravasar os ciúmes do marido buscando refúgio nas “imagens ascéticas” e no “templo do espírito” de que falava o poeta Charles Lawton (uma paixão antiga, anterior ao casamento).

Uma fusão conecta as imagens da rua à entrada do Museu Arqueológico, demarcando o início da sequência. Na pista sonora, uma voz berra frases em dialeto carregado, beirando a incompreensão. A cacofonia é proposital e o sotaque pesado é mais um indicador dos insuportáveis *noisy people* locais que incomodam, desde a primeira cena, o casal Joyce. Como se não bastasse, a essa desarmonia sonora sobrepõe-se uma voz masculina a entoar *Meu sol* ('O sole mio'), uma das canções mais famosas da virada de século em língua napolitana. Nada na imagem aponta para as fontes desses sons porque a demanda não é a do naturalismo de correspondências rigorosas som-imagem e tampouco do realismo síncrono do direto, mas da condensação de elementos que tipificam a cultura, beirando a caricatura.

⁷² Cf. Alain Bergala. “Faux raccords”. In: *Roberto Rossellini*. Alain Bergala, Jean Nrboni (orgs.). Paris, Editions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990.

⁷³ Ver o ensaio audiovisual de Quandt, “Surprised by Death”. In *3 Films by Roberto Rossellini starring Ingrid Bergman*. Nova Iorque: Criterion Collection, 2013.

A sequência do museu tem 17 planos. Nos dois primeiros, Katherine entra no saguão e recebe a oferta, que aceita, de uma visita guiada. O olhar interessado dela alterna-se entre a arquitetura e os objetos de arte, mas o homem que a conduz não partilha da curiosidade e olha para baixo, regurgitando informações protocolares. A relevância do guia, no mais das vezes uma figura do extracampo, é sobretudo a sua voz, parecida com a voz over documentária. A impressão é reforçada pela dublagem acusticamente homogênea e independente das circunstâncias da locação. A partir do terceiro plano, as panorâmicas que até então acompanhavam Katherine associam-se progressivamente a elaborados movimentos de grua.

Aqui, discordo parcialmente de Peter Brunette. Na constatação de que a maioria das gruas englobam tanto Katherine quanto os artefatos expositivos, o pesquisador americano percebeu uma nova proximidade, quase física, entre a protagonista e a realidade. Em verdade, dos 17 planos, apenas oito conjugam a personagem e as esculturas⁷⁴. Deixando de lado esse detalhe, a complexidade da sequência não se encerra na convivência dos elementos reunidos na duração do plano, aspecto formal que na interpretação de Brunette ganha uma inflexão exageradamente ligada à trama ficcional, numa leitura (interessante e correta) da sexualidade de Katherine. Os movimentos da sequência são múltiplos, complexos e podem ser associados, como faz Brunette, ao andamento narrativo que impulsiona a ficção para a frente em busca da resolução do conflito do casal. Mais literalmente, os movimentos são aqueles intimamente ligados à tomada, resultantes de uma conjugação entre os objetos do campo, no mundo representado, e do aparato cinematográfico mobilizado, que varia continuamente o ponto de vista.

Não meramente técnica, a questão se insere na longa história das formas da arte ocidental, sobretudo no entendimento do plano renascentista como organizador dessa história. Ela pressupõe um sujeito, talvez um corpo, como portador da visão que se dirige ao visível racionalmente ordenado na superfície plana do quadro, criando uma “janela” para o olhar. Falar em “janela” nesse caso é apenas recorrer a mais uma metáfora (a de Alberti) para descrever o recuo fundamental, encerrado no ponto de vista, que separa o sujeito observador do quadro pictórico. São inúmeras as variações, ao longo dos últimos quinhentos anos, nas configurações dessa distância, que também pode ser narrada como

⁷⁴ Planos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9 e 16.

uma história da composição visual, sob a ótica do produtor da imagem na figura do artista-pintor. Não pretendo desenvolver o imbricado nó de questões que essa herança suscita para o cinema, vindo a ocupar extensamente a produção teórica e crítica. Por enquanto, pretendo somente dispor do assunto como pano de fundo para pensar o cotejo entre o cinema e a escultura que, com todas as diferenças implícitas nos meios, é determinada, como as outras artes, pelas leis que tensionam forma e tempo, representação e presença, fixidez e movimento.



Fig. 24

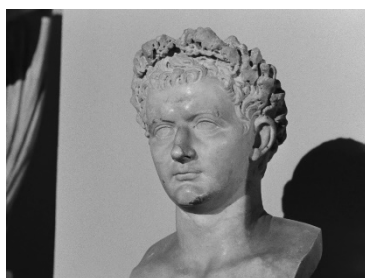


Fig. 25

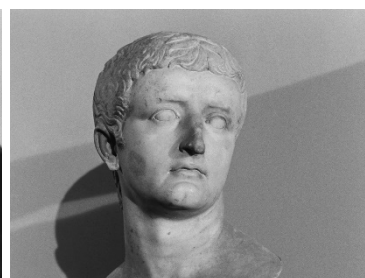


Fig. 26

Sob essa perspectiva, os artefatos do Museu Arqueológico são muito díspares e variam entre o instante particular de uma ação dramática e a eternidade alusiva de um olhar lançado ao infinito. Os bustos de Caracalla, Nero e Tibério (fig. 24-26), por exemplo, fixam para a posteridade a fisionomia, inscrita na pedra, de personalidades históricas cujo “complexo da múmia”, como dizia Bazin, buscava a superação da morte na perenidade da arte⁷⁵. Nesses retratos, qualquer alusão à ação é eliminada em prol da essência na aparência, no nível mais elementar do *ser*. Os cabelos ou a indumentária, bem como o dinamismo na relação de eixo entre o tronco e a cabeça, não remetem à ação mundana ou heroica (de uma batalha), mas elevam à representação do imperador a nobreza de sua função, como no caso de Caracalla. O rosto franzido, com sobrancelhas tensionadas e uma testa sanfonada pelas primeiras rugas da idade, com bochechas nutridas e um pouco macias, retratam um homem maduro cujo olhar se projeta para o

⁷⁵ Embora a referência de Bazin seja a arte egípcia, o ponto argumentativo permanece válido: “Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o ‘complexo’ da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo.” André Bazin, “Ontologia da imagem fotográfica”. In *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 19.

horizonte alienado do plano do observador⁷⁶. A expressão da face não responde a um instante, mas, no que é talvez uma retomada do verismo antigo da república romana, faz da figura talhada em pedra uma carne viva, com vincos marcados e dobras da pele. Essas rugas da idade não remetem, como sugeria a tradição, à sabedoria dos velhos do senado, mas projetam um olhar imutável, armado e vigilante⁷⁷. O busto de Nero é, sob essa ótica, uma peça plácida, mais alinhada, menos próxima da juventude atlética grega idealizada que do rosto naturalista, cheio e tenro, de um bebê. Com efeito, o busto é creditado pelo museu napolitano (ao contrário, portanto, do que consta no filme) ao imperador Domiciano quando jovem, e não a Nero⁷⁸. O retrato de Tibério, por sua vez, parece mais afinado com o cânone vigente sob o imperador Augustus, que o antecedeu. Isso é visível no arranjo dos cabelos e na simetria da face, lisa e sem rugas, a não ser pelos anéis do pescoço. Sua pose não instaura uma tensão cautelosa e preocupada, como em Caracalla, mas um misto entre o naturalismo de uma jovialidade ideal e a segurança serena da maturidade.

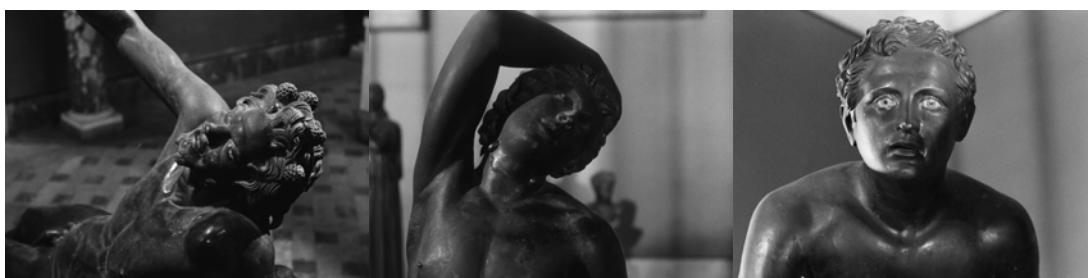


Fig. 27

Fig. 28

Fig. 29

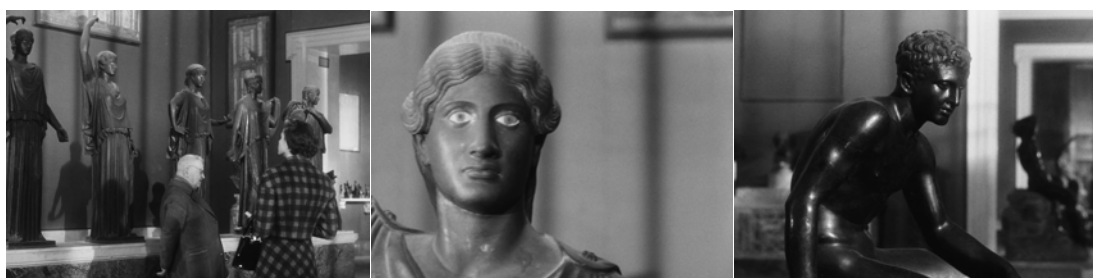


Fig. 30

Fig. 31

Fig. 32

⁷⁶ Cf. Ranuccio Bianchi Bandinelli. “O relevo honorífico e o retrato”. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da antiguidade a Duccio – V.1*. São Paulo: Cosac Noify, 2003. pp. 194-208.

⁷⁷ Projeção de vigilância que teve pouca serventia: Caracalla foi morto por assessores enquanto urinava à beira de uma estrada.

⁷⁸ *Farnese collection*. In Museo Archeologico Nazionale di Napoli: Disponível em <https://www.museoarcheologicoNapoli.it/en/collections/> Acesso em 7 de mai. de 2018.

O conjunto das “dançarinas”, incorretamente assim identificadas por Winckelman⁷⁹, e que representam, na verdade, as danaides⁸⁰ (fig. 30) carregando toneis de água, são de procedência mais antiga. Igualmente, aqui o tempo específico e contingente é excluído da harmonia rígida das poses, sem recurso à labilidade do *contrapposto* para distribuir o balanço do corpo nos pés, fazendo assim da ação retratada, o carregar da água, não uma atividade cotidiana, mas um castigo perpétuo e infinito. Nos bronzes da vila de Papiri, a figura identificada erroneamente no filme como “lançador de discos” (fig. 29) faz par com outra peça semelhante e ambas, no conjunto, são intituladas de *Os corredores*. Com os pés no chão, os dois atletas aguardam, com os corpos tensionados, o momento do disparo para desencadear a corrida, aspecto que contrasta com a calma e serenidade dos rostos.⁸¹ No *Sátiro adormecido* (fig. 28), pelo contrário, não há tensão do corpo, mas o repouso mole e distendido sinalizando a chegada do sono na curvatura do pescoço enquanto o tronco recosta numa parede invisível⁸². O *Sátiro ébrio* (fig. 27) é igualmente petrificado na indecisão do corpo bambo, dividido entre o próprio peso e as forças moribundas dos músculos e da mente. A figura nesse caso não é uma morada do espírito absoluto e atemporal, mas manifestação de um instante de equilíbrio perfeito que, ao mesmo tempo congelado e insustentável, ameaça se desfazer na iminência do instante vindouro. Seu rosto não é tolhido de expressão como os demais, e assim como o restante da composição, é uma forma equilibrada que responde a uma

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Cinquenta filhas de Dânaos, rei de Argos, que foram condenadas a encher de água um tonel sem fundo, nas profundezas do inferno, por terem assassinado os maridos na noite de núpcias.

⁸¹ Em sua excursão pela Índia, Rossellini encontrou um tipo de sabedoria e paz, característicos da cultura hindu, que o remetiam à estatuária que havia visto anos antes em Nápoles. Numa carta, ele descreveu o quanto se impressionara com o alusivo repouso das figuras: “Em Nápoles há um museu que possui a coleção mais rica de estátuas romanas. Lembro-me da extraordinária impressão que elas deixaram na primeira vez em que as visitei. O que havia aprendido sobre os romanos nos livros de história não parecia mais ser verdade. Todas as estátuas – a arte romana era profundamente realista – mostravam indivíduos... em posições de repouso. Mesmo Hércules (o famoso Hércules Farnese) se recostava preguiçosamente numa calava. Recordo de dois maravilhosos atletas de bronze. Eles eram mostrados no instante antes de disparar. É possível reter a impressão de que eles se levantaram saindo de uma posição de repouso, e que estão se preparando para o esforço da corrida com um vago e misterioso sorriso nos lábios. Eles parecem maravilhados consigo mesmos – um deleite inocente, infantil. Trata-se, efetivamente, do desejo de desfrutar a vida, de sentir o prazer dos seus músculos em movimento, e depois retornar contentemente para o repouso. É quase possível sentir, nos seus corpos nus, o cheiro da grama molhada da qual se levantaram, e onde deitarão mais tarde, com ainda mais prazer, sem fôlego, depois do fim da corrida”. R. Rossellini *apud*. T. Gallagher, *op. cit.* p. 478.

⁸² A suposição não confirmada dos arqueólogos, para explicar a lógica incongruente da postura, é que a estátua se encontrava encostada numa parede, fisicamente ligada ao espaço arquitetônico. Johann Joachim Winckelmann foi historiador da arte e arqueólogo (1717-1768).

fração de tempo, como se sua condição trôpega fosse capturada no momento exato de um devaneio balbuciado.

O que tenta falar essa figura vacilante? A própria hipótese dessa especulação, implicada na pergunta, é conquista da expressão cuja sugestão não se restringe à representação específica da sensação ou da ideia, mas se coloca como invocação de um instante próximo. *Hermes em repouso* (fig. 32), por exemplo, apoia-se na pedra com uma perna esticada e outra dobrada, propiciando leveza à composição, como se o seu corpo jovem pudesse repentinamente levantar e sair caminhando. Os corredores (fig. 29) são rígidos e tensionados aguardando o sinal para iniciar a corrida e abandonar a inércia num vigoroso movimento.⁸³ Os dois sátiros, um com sono e outro inebriado, atingem um equilíbrio formal que ameaça se desfazer na ambiguidade da situação, inseparável do tempo circunstancial. Em suma, o movimento aludido por essas esculturas não é tanto um instantâneo extraído do *continuum* do movimento, como viriam a ser os estudos de Marey, mas antes uma pose fixa que encontra o momento de equilíbrio exato e significativo, ainda que ambíguo, sem por isso deixar de aludir ao movimento.

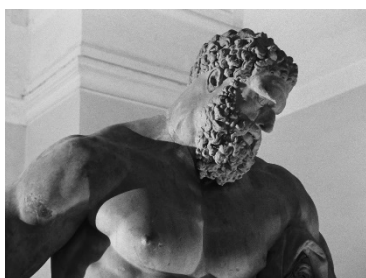


Fig. 33

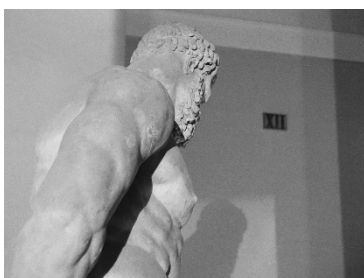


Fig. 34

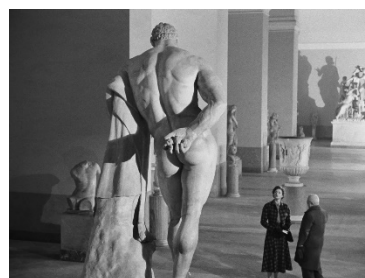


Fig. 35

A escultura monumental de *Hercules farnese*, (fig. 33 – 35) uma ampliação romana em mármore de um bronze originalmente creditado a Lisípio, constrói-se na ambivalência entre a energia bruta, muscular, talhada no volume das protuberâncias do tronco e dos braços, e o equilíbrio difícil, quase frágil, da composição. O corpo forte e esguio divide-se nas pernas abertas em *contrapposto*, mas sem criar a harmonia estável e firme, evocando, no lugar, o enorme peso que resvala sobre a estreita clave posicionada

⁸³ Villa of the Papyri. In *Museo Archeologico Nazionale*. Disponível em <https://www.museoarcheologico napoli.it/en/3598-2/> acesso em 22 jun. 2018.

à esquerda⁸⁴ (fig. 35). A postura delgada e a cabeça pequena são características do cânone estabelecido por Lisípio em detrimento das escalas mais antigas da proporção, como aquelas definidas por Policeto⁸⁵. O aspecto mais cativante dessa nova convenção, exemplar nesse caso, é uma atribuição mais expansiva dada ao espaço contíguo à escultura, convocando o olhar a circundar o objeto. Os braços se distendem ao redor do corpo e em cada extremidade, nas mãos, encontram-se objetos simbólicos importantes. De baixo do braço esquerdo, uma pele de leão se estira sobre a clave, e no punho direito, apoiado nas costas, encontram-se três maçãs. (fig. 35) ⁸⁶ Interpretar estes objetos, referentes a duas tarefas incumbidas a Hércules pelos deuses por ele ter matado os próprios filhos, exige um movimento orbital em torno da escultura, não sem antes coincidir com o ponto ideal de observação em que o olhar da estátua fita diretamente o observador. Esse ponto é o lugar da afeição em que se estabelece a empatia, tipicamente helenística, com a figura sôfrega representada. Ainda que o ponto de vista encerrado pelo plano, no filme, não coincida com esse lugar de observação ideal (e sequer possamos ver a clave de frente), o movimento da câmara diante da estátua segue uma linha diagonal parecida, conectando os braços contorcidos da figura, e terminando por enquadrá-la de costas, por inteiro, com as maçãs à mostra.

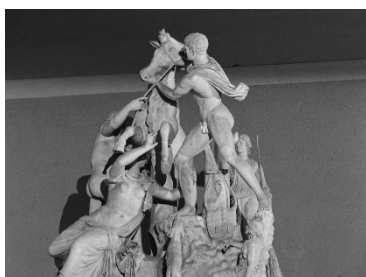


Fig. 36

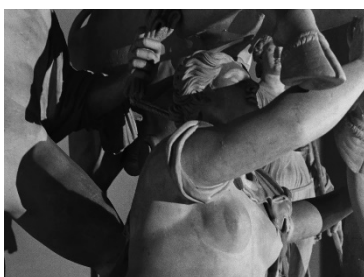


Fig. 37

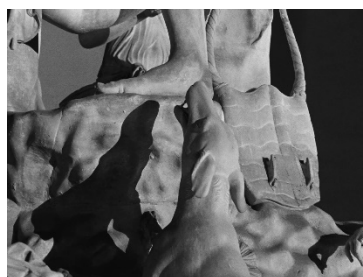


Fig. 38

De modo parecido, o olhar aéreo circunda o drama acrobático do *Suplício de Dirce* (fig. 36 – 38), estátua da coleção Farnese que retrata um tema clássico: a vingança de dois irmãos que amarram num touro furioso uma mulher, Dirce, que havia maltratado a mãe deles, Antíope.⁸⁷ O plano desprendido visa o topo da estrutura piramidal, aproximando-

⁸⁴ Cf. Horst Woldemar Janson. *A escultura clássica*. In: *Idem*. História da Arte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p. 129-149.

⁸⁵ *Ibid.* p. 129.

⁸⁶ Petra, G et al. (eds.) *National Museum in Naples: Illustrated Guide Sanctioned by the Ministry of Education*. Nápoles, Richter Co, 1909. p. 36-37.

⁸⁷ *Ibid.*

se das cabeças do touro e de um dos irmãos, e deslizando, em seguida, pela linha da corda e pelos corpos, explorando o entrelaçamento da cabeça e dos braços da vítima com as patas erguidas do animal. Por fim, a imagem centraliza o cão que late observando a ação de baixo, ao lado de uma criança. Como ocorria com *Hércules*, admirar a complexidade da ação convida o olhar a circundar totalmente o objeto, mas nesse caso, mais que em qualquer outro, o movimento dramático da escultura é criado numa incisão aguda do tempo, como se num estalo o artista capturasse a ação, imobilizando-a na pedra.

Bem mais tarde, lembra-nos Laura Mulvey⁸⁸, algo similar foi conquistado pela fotografia, que também fixa a realidade no instante. Mas rapidamente, como podemos ver nos escritos de Barthes⁸⁹ e Bellour⁹⁰ (que inspiram a interpretação de Mulvey), o *click* fotográfico tornou-se um indício da transcendência do tempo e da morte. A imagem cinematográfica, na sucessão inscrita pela câmera, é, nesse sentido, mais um índice fantasmático da figura humana. Assim como a escultura clássica, ainda que com outros meios, ela sugere no movimento aludido a aparência de vida, mas descobre, pelo avesso, na constatação barthesiana do “isso foi”, um vestígio sepulcral. Sob a marcha do tempo, com Ingrid Bergman e George Sanders já falecidos, como provavelmente a maioria dos habitantes de Nápoles que aparecem no filme, a presença da figura humana no celuloide torna-se em *Viagem à Itália* “mais uma camada, mais um traço do passado fossilizado e preservado”, exatamente como os corpos revelados pelo gesso no campo de escavações em Pompéia.⁹¹

2.3 Diluindo a ficção

Quero acrescentar a essa leitura o papel fundamental da parcialidade do ponto de vista que se manifesta invariavelmente no plano fechado e mobilizado, extraindo a parte do todo. É um aspecto decisivo que se soma ao ilusionismo da arte antiga e da sua busca pelo naturalismo e pela vida, como no *Suplício de Dirce*. Afinal, os artifícios que

⁸⁸ Cf. Laura Mulvey. “Vesuvian topographies: the eruption of the past in *Journey to Italy*”. In David Forgacs, Sarah Lutton and Geoffrey Nowell-Smith (Eds.). *Roberto Rossellini: Magician of the Real*. Londres: BFI. 2000, pp. 95–111.

⁸⁹ Cf. Ronald Barthes. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁹⁰ Cf. a análise Raymond Bellour de *A Máquina de matar pessoas más* (Roberto Rossellini, 1952) em *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997, pp. 133 a 141.

⁹¹ Laura Mulvey. Comentário de áudio de *Viagem à Itália*. Londres: BFI, 2003.

convocam o tempo e o movimento, como já disse, não se restringem às esculturas, mas recebem a contrapartida no engajamento do olhar mediado do plano cinematográfico. Mesmo diante da variação do *pathos* expressivo da estatuária, de procedências e épocas diversas, recorrendo a variadas técnicas da pose e do movimento, o ponto de vista do plano extrairá sempre a parte, mobilizando-a.

Nas danaiades, por exemplo, figuras das mais sólidas e inertes, o *close-up* é recurso de focalização do rosto, parte mais individuada e dinâmica, marcada pelo marfim reluzente dos olhos, verdadeiras janelas para a vida interior desses seres enfeitados. No movimento lateral, o plano percorre as cinco estátuas, cortadas como efígies, até cair no perfil de Katherine. Nesse golpe rápido, partindo do passado remoto das estátuas, é como se os milênios fossem comprimidos para escorrer diretamente no rosto da protagonista, figura viva do presente. A intenção é sublinhada pela fala do guia que diz “a quarta (estátua) se parece com a minha filha Marianna”. Com *Hermes em repouso* e as figuras dos sátiros, a abordagem é similar, contrapondo as figuras ao rosto da personagem, que se detém nos objetos com fascínio progressivo, como é possível notar pela expressão do rosto e pela direção do olhar que se cruza diretamente com aquele do *Fauno adormecido*.

As esculturas não são encaradas como unos indivisíveis, como é comum, por exemplo, nas fotografias totalizantes dos livros didáticos de história da arte, que adotam uma vista única do objeto e, com frequência, o isolam da arquitetura expositiva – penso, por exemplo, no grande compêndio ricamente ilustrado de H. W. Janson. O plano do filme é, ao contrário, parcial e analítico, seccionando a peça para explorar sua dinâmica formal. O correlato inalienável, cinematográfico, desse procedimento encontra-se na duração do plano, que é como uma injeção de tempo aplicada ao instante fixado pela estátua. Se o equilíbrio do *Sátiro ébrio*, do *Sátiro adormecido* ou do *Suplício de Dirce* renunciavam o instante seguinte, da inevitável queda do corpo, aqui trata-se justamente de realizar esse tempo aludido, que não pertence mais à figura, mas ao observador engajado em sua visada. Esse sujeito observador, no entanto, é aquele pressuposto no ponto de vista que determina o plano e a imagem. Aéreo e volúvel, ele não impõe uma unidade ordenada e legível ao campo, mas abstrai o espaço na alternância entre as estátuas e Katherine. A vista parcial e seletiva, aliada ao movimento na duração, abala a dimensão unívoca das figuras, desprendendo-as do “classicismo” de uma unidade ordenada e significativa, desmembrando-a em partes e cortando os laços de fixidez com o chão. Desafiando a

gravidade e levitando pelo espaço, o ponto de vista inscreve a escultura no celuloide como um suspense da matéria plástica, especialmente nos closes do *Suplício de Dirce*.

A composição resultante é marcada por um tempo casual, guiado pela duração do olhar, que visa o particular dentro do geral, delimitado com as bordas e ativando o espaço adjacente, centrífugo. O simbólico é assim submetido ao plástico: não podemos ver nem ter tempo de interpretar os objetos que adornam a *Hércules* ou reparar nos animais encravados no suporte de *Suplício*. O que há de indicial e alusivo ao movimento nas estátuas, como sugeria Mulvey, dobra-se no olhar mediado do plano que possui um critério próprio de inscrição do tempo e do movimento no celuloide. Tal critério não se restringe apenas à duração propriamente dita, mas também ao olhar variável que não busca o controle e a racionalização desses objetos legados pela história, mas uma ação contingente às formas, curvando-se à sedução de seus volumes. A divisão do todo em partes não é uma desarticulação brusca ou um confronto, mas um gesto que, como vento em popa, se deposita na superfície escultural para reter sua beleza mais elementar. Não há, sob esse viés, qualquer ambição inequívoca de uma *leitura* traduzida por uma sintaxe do cinema aplicável a uma arte clássica codificável, mas a exploração mais solta e direta das formas. A arte nesse caso não *diz* porque ela, afinal, não é ventríloqua de discursos, mas é tratada como mais um fenômeno do mundo, que se torna vivo num movimento diáfano.

Poderia essa ter sido a experiência de Katherine? Brunette entende as gruas como planos longos que “montam” na duração, agregando elementos heterogêneos outrora separados pelo corte.⁹² Isso permite que na cena do museu surja uma “proximidade forçada e claramente ameaçadora” que faz Katherine comover-se com a presença física e sexual do passado representado nos objetos das civilizações antigas “presumivelmente mais saudáveis e inocentes”. Nessa interpretação, portanto, opõe-se um passado idealizado pela arte, mais ingênuo, e um presente cambaleante, da modernidade em ruínas e das crises existenciais dos indivíduos. A sexualidade de Katherine seria perturbada pela nudez das figuras, remetendo ao tema que sublinha o desenvolvimento da personagem na ficção. Depois da visita guiada, no diálogo sugestivo com Alex, Katherine diz:

- Pensar que essas pessoas viveram há milhares de anos, e você sente que são exatamente como as pessoas de hoje. É incrível! É como se Nero ou Caracalla, César ou Tibério nos dissessem, de repente, tudo aquilo que sentiam... e você pudesse entender exatamente como eles eram.

⁹² P. Brunette, *op. cit.*, p. 163.

- Então eles não são figuras ascéticas?
- Não, de forma alguma. Pobre Charles. Ele tinha uma maneira toda sua de ver as coisas. O que me impressionou foi a completa falta de modéstia com que tudo é expressado. Não havia qualquer tentativa de... (diálogo interrompido pelo bater na porta).

Em vez da experiência contemplativa e espiritual, anotada por Charles em suas poesias, Katherine descobre os homens antigos e concretos, tais como “eles eram”, impressionando-se com a presença carnal e a “falta de modéstia com que tudo é expressado”⁹³. Ainda na sequência do Museu Arqueológico, o único plano estático é aquele do corpo da Vênus desnuda, que motiva um comentário incômodo do guia. “Essa é a Vênus de que eu mais gosto. Ela não é jovem como as outras, ela é mais... madura. Não concorda, senhora?” Katherine gira bruscamente e responde: “Eu não saberia dizer”.⁹⁴ Steven Jacobs conecta essa oposição dos corpos, do desnudo da estátua contra o fisicamente encoberto e sexualmente frustrado da personagem, aos relatos dos *Grand Tour*, das grandes viagens da alta classe média do norte europeu pelos meandros fundadores da civilização ocidental, no sul. Para as mulheres inglesas, descobrir a cultura mediterrânea antiga representava encontrar uma liberdade incompatível com a vida regrada e a feminilidade estreita que encontravam em casa, transformando-se, às vezes, numa fuga do casamento repressor ou na descoberta emancipatória de uma carreira profissional no exterior⁹⁵.

Em outros momentos, ao contrário de Alex, Katherine evita o toque físico: quando suas mãos são estendidas por um outro guia, durante à visita à Sibila de Cumas, para mostrar o que os homens antigos faziam com mulheres “belas como a senhora”, ela se esquiva abruptamente. Depois de partirem caminhos, subindo ao Templo de Apolo, ela diz, referindo-se ao ocorrido: “Homens! São todos iguais”. Há ainda um detalhe na fala que menciona a existência no museu das “salas secretas com imagens de Pompéia” que são, na verdade, dependências famosas por conter inúmeros exemplares da arte erótica da antiguidade⁹⁶. Somadas às mulheres grávidas visíveis nas ruas de Nápoles e ao fato do

⁹³ Cf. Jacques Rancière. “A queda dos corpos: física de Rossellini”. In: Jacques Rancière. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas, Papirus, p. 129-146, 2013.

⁹⁴ Comentarei mais adiante como na encenação rosselliniana, desde *Paisá*, o movimento do ator em cena é anúncio da chegada do sentimento que transborda no gesto, na expressão do rosto e no movimento do corpo, um recurso de animação rítmica da cena que remonta a Chaplin.

⁹⁵ Steven Jacobs. “Galleries of the Gaze: The Museum in Rossellini’s *Viaggio in Italia* and Hitchcock’s *Vertigo*”. In: *Framing Pictures: Film and Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.

⁹⁶ *Ibid.* p. 81.

casal de protagonistas não ter filhos, mesmo depois de oito anos de relacionamento, essas informações esboçam o tema da sexualidade problemática do casal.

No entanto, o tema correlato, sempre presente, gira em torno das distâncias entre as culturas e dos choques que surgem entre o indivíduo e o passado. Em *Paisá* (1946), *Alemanha ano zero* (1948), *Stromboli* (1950) e *Europa 51* (1952), já se desenhavam os confrontos e desentendimentos permeados pela alteridade: entre os italianos e os soldados americanos em *Paisá*; na incomunicabilidade entre a imigrante Karen e a criança nativa da ilha de Stromboli; entre os últimos vestígios de esperança em Edmund e o enterro do pai no seio de uma civilização terminal; entre a compaixão universal de Irene pelos outros e a misoginia com que seu marido burguês combate essa compaixão em *Europa 51*.

Em *Viagem à Itália*, ao contrário de Alex e Katherine (turistas alienados), os moradores locais recorrem ao culto de lugares e imagens para transpor a distância dos eventos passados. Tais ritos não servem apenas para conectá-los simbolicamente à história e aos mitos, mas também formam os laços sociais no presente. Basta lembrar da estátua que se parece com a filha do guia. Ou das catacumbas, onde a caseira Natália zela pelo esqueleto de um homem morto há 300 anos em substituição ao corpo, jamais encontrado, do irmão morto na Grécia durante a Segunda Guerra. Katherine e Alex são desprovidos desses vínculos e por isso, durante suas trajetórias por Nápoles, chocam-se contra o tempo histórico.⁹⁷ Eles perambulam em busca da conexão que os demais possuem; a ausência desse laço se espelha na crise de relacionamento e, mais profundamente, na crise do indivíduo.

Se retornarmos aos comentários de Brunette, veremos que a cena na *Sibila de Cumas* não se esvai na repulsa ao toque. Os punhos alinhados aos sulcos na pedra, índices materiais de inúmeras torturas ali ocorridas, reproduzem na experiência presente de Katherine, no momento contingente, a mesma pose assumida por outras mulheres amordaçadas no passado. Pouco antes, o guia explicava que aquele lugar ligava duas guerras separadas por séculos: é onde Enéias desembarcou depois de combater em Tróia e é onde também os soldados ingleses desembarcaram ao final da Segunda Guerra Mundial⁹⁸. Os dizeres são amplificados pelos longos corredores em que os sons da voz e

⁹⁷ André Habib. “Survivances du Voyage em Italie”. In: Transmettre. n° 5, primavera, 2005, p. 68.

⁹⁸ Sandro Bernardi. “As Paisagens de Rossellini”. In: Luis Miguel Oliveira (et.al.). *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2006, p. 186.

dos passos ecoam até se esvaír ao infinito, retrocedendo até atingir os primórdios do saber humano, alcançando a antiguidade em que a alegoria e a realidade se fundem no mito.

Na cena do Museu Arqueológico, as seguintes falas do guia precipitam o passado na crise do casal:

- Esse é Caracalla. Ele construiu os famosos banhos públicos de Roma. Ele matou o irmão nos braços de sua mãe.

- Esse é Nero. Você deve ter ouvido falar dele. Tinha o rosto de um bebê, mas era um louco. Incendiou Roma e matou toda sua família, inclusive a mãe.

- Tibério. Passou quase toda a vida na ilha de Capri porque gostava de viver bem. Também era um pouco maluco. Tinha o costume de alimentar os peixes com os escravos. Imperadores engraçados, não concorda, senhora?

Juntando-se a Hércules, que matou os filhos, e aos irmãos que estraçalharam Dirce, essas informações repercutem os dizeres da cena no carro, em que Katherine chama seu marido de bruto e arrogante. No enredo do relacionamento de casal, essa é mais uma instância de compressão do tempo em que a violência legada do passado, na distância mitológica dos feitos de Hércules e Apolo, através das crueldades remotas dos imperadores, soma-se a um repositório de indícios misteriosos que ecoam na briga de casal. Mesmo quando o passado parece legar uma imagem harmoniosa da vida conjunta, como no toque das figuras de gesso escavadas em Pompéia, elas são inseparáveis da brutalidade aleatória do vulcão que irrompeu para paralisar a vida em morte, como um instantâneo.

Os filmes de Rossellini desse período não são, como se poderia esperar, avessos à montagem, pois ela incide com a mesma frequência que em qualquer outra produção da época⁹⁹. O problema do cineasta, no fundo, nunca foi o corte propriamente dito, mas a convenção que o obrigava a cumprir a função dupla de 1) um recurso da narração, como elemento de base da ligação entre dois planos e 2) da “sutura imaginária” enquanto “figura que permite acrescentar um fragmento do real à visão subjetiva de um personagem”. Em *Viagem à Itália*, essas exigências são transcendidas nas cenas do museu, nas catacumbas e em frente ao corpo de gesso em Pompéia. Aqui, Rossellini promove uma separação radical entre as personagens e os objetos enigmáticos do passado. O corte intencionalmente viola a lógica do olhar, quebrando o eixo entre a personagem e o objeto percebido. Isso provoca um colapso do *raccord* enquanto

⁹⁹ A. Bergala, *op. cit.* p. 59.

instrumento de ligação, criando uma perda de significado relacionada à falência da costura ficcional no seio da alteridade, entre o sujeito e o outro¹⁰⁰. Essa perda corresponde, para os protagonistas, a uma impossibilidade de se situar na lógica de um tempo e de uma memória que garantiria o elo entre passado e futuro.¹⁰¹ Na cena do museu, esse tipo de lacuna, que aparta a protagonista de seu meio, é acentuada e reforçada. Por um lado, o plano é liberado no movimento, num tatear exploratório da estatuária, sem reduzi-la ou racionalizá-la. A fluidez e a duração dessas tomadas inserem-se como um enxerto no tecido ficcional, diluindo a narração e expandindo o campo; seu objetivo, obviamente, não é providenciar imagens para “montar” a serviço do enredo. Mesmo quando o enquadramento se alterna agilmente entre a protagonista e uma escultura, o intervalo entre Katherine e a realidade que ela vê não se resolve, insinuando-se como mais um dado misterioso e perturbador.

A irresolução do significado, que sabota uma lógica estreita de encadeamento da trama e da narração, é ancorada num tipo específico de ponto de vista, que dificilmente poderia ser subjetivado à personagem. Nas palavras de Alain Bergala, trata-se de uma instância “supra-humana”¹⁰², de um “olhar de pássaro” que espera o acontecimento, defrontando-se com o inominável do mundo. O plano cinematográfico entendido nesses termos não está mais a serviço da representação de diferentes pontos do espaço para correspondê-los às posições das personagens. Trata-se tampouco da manipulação desses lugares em prol de um naturalismo verossímil que vise a identificação e subjetivação do plano. Pelo contrário, o olhar circunscrito pelo enquadramento é exterior e impassível à realidade, procurando conquistar a verdade do acontecimento na persistência e no rigor da observação. Por isso, afirmando sua autonomia em relação às costuras da ficção, o plano pode abandonar a ação quando bem entender. É o que Rossellini faz nas recorrentes panorâmicas que se seduzem pela paisagem e se fascinam pela geologia de Nápoles.

Esse mesmo olhar faz o retorno derradeiro na cena final: quando o beijo foi selado no abraço do casal e a ficção já terminou, o plano mobiliza-se para o alto, englobando a multidão. A observação “supra-humana”, como quer Bergala, efetivamente não se satisfaz com a escala humana, seja do espaço ou do drama, e precisa superá-lo buscando a amplitude máxima da realidade napolitana, tão imensa e

¹⁰⁰ A. Habib, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰¹ *Id.*, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁰² A. Bergala, *op. cit.* p. 60.

impenetrável quanto os demais fenômenos anteriormente mostrados. A adoração da Santa e o tumulto da multidão depois do milagre (um idoso volta a andar) são tão inexplicáveis quanto os vapores das grutas, os pós do pequeno Vesúvio, os crânios das catacumbas, as estátuas do museu e as figuras de gesso. Esses objetos e acontecimentos são soberanos na sua indiferença em relação a Katherine e Alex¹⁰³. No final, nem mesmo o filme escapa: no último plano, o rio de pessoas cruza e escorre imperturbado através do enquadramento, ocupando um espaço e um tempo que não cabem na tomada, no filme e nem mesmo no cinema: são virtualmente infinitos. Sabemos disso porque a toda a indiferença dos mistérios de Nápoles diante da pequenez da ficção é correspondida por um olhar igualmente inabalável, para quem a única aparição de um policial anônimo da rua, que olha contra o fluxo da multidão, é tão relevante quanto o destino do casal cujas aflições havíamos acabado acompanhar.

2.2 O microscópio: sentimentos e ideias

Referindo-se a *Europa 51*, Alain Bergala descreve os close-ups de Igrid Bergman nos termos que acabamos de mencionar: “algo que olha e espera a personagem, sem jamais guiá-la ou tranquilizá-la em seus pensamentos, uma instância da qual o espectador pode sentir de longe a presença supra-humana, mas da qual ela nem sequer suspeita”¹⁰⁴. Com mais frequência, a “espera” a que se refere o crítico é lembrada para identificar, de acordo com uma certa acepção de cinema moderno, o transcorrer de um tempo entendido menos como uma cronologia dos avanços narrativos da ficção e mais como uma duração ligada à tomada, fazendo ela mais sensível e atenta aos ritmos que regem os pequenos gestos cotidianos. A “instância” definida por Bergala, no entanto, não é caracterizada apenas pela espera, mas também pelo olhar. Se este aguarda um acontecimento, faz sentido que ele quase sempre se encontre um pouco à espreita, portanto mais propenso a capturar o acidental e o imprevisto. Isso torna esse olhar mais distante, frio e desengajado, menos convocado para ser “portador de emoções e símbolos” (Bonitzer) que azeitam os códigos da continuidade. Os filmes de Rossellini

¹⁰³ L. Mulvey, *op. cit.* p. 97.

¹⁰⁴ A. Bergala, Trad. Letícia Weber Jarek. *Ibid.*

representam algumas das manifestações mais fortes e influentes, ainda que muito peculiares, de um cinema apoiado nessas premissas.

Ao falar delas, tentando explicar seu método, Rossellini adotava uma metáfora simples (embora um pouco perigosa¹⁰⁵): o diretor de filmes é uma espécie de caçador¹⁰⁶ vigilante que observa o mundo e aguarda o momento oportuno para realizar o disparo. A câmera, centro dessa tocha do olhar, efetua captura da “caça” na duração da tomada – a tal caça não é outra coisa senão a própria *verdade* do acontecimento registrado pelo cinema.¹⁰⁷ Um raciocínio como esse aproxima o olhar da câmera a uma visada fria da máquina, mais distante de um paradigma de observação intrinsecamente humano, subjetivo. Isso seria, nessa linha de interpretação otimista, uma grande vantagem porque a natureza do cinema-máquina propicia ao observar aquilo que escapa ao olhar habitual ou “natural” do homem. Também por isso, André Bazin dirá que Rossellini “dirige fatos” já que, menos que uma linguagem realizada por justaposições de imagens, a vocação do cinema reside precisamente na coincidência fortuita entre o olhar mediado da máquina e de certas ocorrências da realidade.

Há aí duas atitudes básicas, usualmente conjugadas. O “caçador-cineasta” pode fazer da paciência a sua principal estratégia e aguardar o acontecimento, ou, por outro lado, ele pode ser mais incisivo no ato da filmagem e provocar situações que desencadeiem eventos, quase sempre imprevisíveis. Nos dois casos, o importante é abrir uma via de acesso a uma parcela oculta da realidade; a fatura do cineasta é tornar essa parte encoberta visível, ou seja, visível para a câmera, que inscreve o evento no celuloide. A película torna-se portadora da verdade agora revelada que, no instante mesmo do registro, passa a ser congênita à imagem. O argumento é aqui muito próximo da ontologia baziniana e do seu elogio da duração da tomada. Não é surpresa que a figura cinematográfica para elogiar aquele disparo do caçador, o olhar que conecta a

¹⁰⁵ Cf. citação de A. Ayfre na nota 107 deste capítulo.

¹⁰⁶ Cf. depoimento de Rossellini em *Rice University* (1973).

¹⁰⁷ “Quando a câmera de Rossellini confronta realidade, ela se esforça para revelar tudo o que é possível. Ela anda por aí incansavelmente, e quando se trata de um ser humano, ela teimosamente adere aos seus passos para tentar *surpreender* o segredo. Não é uma caçada - não tentamos abater presas - mas sim um esforço de comunicação e encontro. Sabe-se que os seres só se entregam ao amor. E é por isso que esse realismo que propus, há muito tempo, chamar de “fenomenológico” na medida em que se esforça para entregar a totalidade do ser através da globalidade das aparências. Difere profundamente de um documentarismo falsamente objetivo, de um naturalismo para o qual tudo é uma questão de glândulas e clima, e de um realismo socialista que é apenas o último avatar de um verismo ingenuamente explicativo em que a história substitui o motivo”. Amédée Ayfre. “L’univers de Rossellini”. In: *Conversaion aux images*. Paris: Les éditions du Cerf, p. 69. Tradução minha.

coincidência temporal entre a câmera ligada e o evento da realidade, é o plano-sequência.

O tipo de verdade desbravada pelo cinema moderno, que possui em Rossellini uma referência capital, surtiu inúmeros e longevos desdobramentos. Aleatoriamente, como exemplo de uma realidade “provocada”, lembro uma cena de *A nous amours* (1983) em que o “diretor-caçador” Maurice Pialat se camuflou no espaço dramático da cena.¹⁰⁸ O cineasta assumiu o personagem do pai de uma adolescente interpretada por Sandrine Bonnaire por acreditar que delegar esse papel a um ator comprometeria a direção da cena. A exigência não representava uma obsessão pelo controle, nem ambição pelos holofotes, mas garantia a Pialat uma possibilidade de intervenção na tomada, surpreendendo-a no momento decisivo. Assim, durante uma briga, em meio à discussão entre pai e filha, Pialat-ator repentinamente desvia do texto e força sua mão de diretor: Bonnaire esperava ouvir a frase escrita, decorada, quando o pai sorri e desvia do roteiro, alterando a fala. A reação da atriz é, nas palavras de José Luis Guerin, “um momento belo e de real perplexidade. A máscara da atriz e sua atuação quebram, caem”¹⁰⁹.

A artimanha de Pialat é um tipo de estratégia adotada em busca dessa “real perplexidade” de que fala Guerin – outra maneira de dizer verdade. Nesse caso, ela é tirada um pouco à força, como se a realidade pudesse expelir ou soltar uma parte da verdade escondida sob uma crosta. O instante da revelação, a faísca que faz “cair a máscara”, é também uma invocação do acaso que liberta o cineasta do controle total de uma representação de mundo recriado *in vitro*, no estúdio. Anos antes, Rossellini tentava, de todas as formas, especialmente em *Stromboli*, *Viagem à Itália* e *Europa 51*, fazer cair a máscara – muito profissional, bem treinada, famosa e hollywoodiana – de Ingrid Bergman. Só que o cineasta italiano não chamava o que buscava de “real perplexidade”, como Guerin, mas de um “a mais da verdade”¹¹⁰. Valia tudo, dentro de fora do set: esconder o roteiro, escrever as falas em caixas de fósforo pouco antes de rodar as cenas, alongar as tomadas para além da duração dos diálogos... em *Stromboli*, o relacionamento amoroso que Rossellini tivera com Bergman tornou-se indissociável do filme. Assim como a protagonista, uma refugiada de guerra estoniana que se casa

¹⁰⁸ Ver José Luis Guerin. “Work in progress”, in. *Rouge* n.4, 2004. Disponível em http://www.rouge.com.au/4/work_progress.html Acesso em 20 fev. 2017.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

com um italiano e se muda para uma rústica ilha vulcânica, Bergman, atriz de origem sueca e ícone do cinema de estúdio americano, trocava o conforto da sua vida na Califórnia pela rudeza da ilha siciliana de Stromboli.¹¹¹

A busca pela verdade não está restrita, evidentemente, à direção de atores. No caso rosselliniano, ela também remete à seletividade intrínseca ao enquadramento que se dá no movimento de acompanhamento da personagem. Quando a duração da tomada se estende e o filme “espera”, o plano não faz apenas o papel de receptáculo passivo, mas segue e centraliza a figura, seja no plano aberto ou no close-up. O ponto de vista torna-se assim um instrumento de incisão e engajamento emotivo, um recurso de intencionalidade e direção da atenção, que circunscreve pelo movimento o elemento do campo a ser escrutinado (a intensidade maior ou menor na aplicação faz a principal diferença entre a individuação intensa da protagonista no epílogo de *Stromboli* e o relativo distanciamento do casal nos planos de conjunto em *Viagem à Itália*)¹¹².

A palavra *microscópio* era usada por Rossellini, em sua retórica muito clínica e científica, para descrever tal “procedimento”, apelando para a frieza maquínica do cinema. Seus objetivos, porém, não estavam no nível atômico da matéria invisível, mas pertenciam ao reino do romance e da poesia, residindo na profundidade da emoção e do sentimento, noções impalpáveis e abstratas que afligem o coração¹¹³. Como vimos na análise de *Viagem à Itália*, para filmar o sensível-invisível, os “pensamentos mais secretos, aqueles de que [as personagens] nem tem consciência”¹¹⁴, será preciso forçar

¹¹¹ Cf. Tag Gallagher, “Rossellini: Ingrid Bergman, Hollywood e Stromboli”, in *Roberto Rossellini e o cinema revelador*, *id. op. cit.* pp. 258-329.

¹¹² Adriano Aprà. *On Journey to Italy*. Nova Iorque: Criterion Collection, 2013. DVD.

¹¹³ Lunetas, telescópios e outros dispositivos óticos são comuns como analogias argumentativas ou literárias. Marcel Proust, por exemplo, falava da *recherche* nos termos da “lente de aumento” e da “máquina” que, dirigindo-se ao mundo, permitiam “ver a si mesmo”: “Eles não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, meu livro não passando de uma espécie de lente de aumento, como os que oferecia a um freguês o dono da loja de instrumentos ópticos em Coimbra, o livro graças ao qual eu lhes forneceria meios de se ler. [...] E não apenas um instrumento: a *recherche* é uma máquina. A obra de arte moderna é tudo o que se quiser, isto, aquilo ou aquilo outro; é mesmo de sua natureza ser tudo que se quiser, ter a sobredeterminação que se quiser, desde que funcione: a obra de arte moderna é uma máquina e funciona como tal”. Marcel Proust *apud*. Gilles Deleuze. In Proust e os signos. 2ªed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2003.

¹¹⁴ “O cinema é também um microscópio, disso não há dúvida. O cinema pode pegar-nos pela mão e levar-nos a descobrir coisas que os olhos não captam (seja nos grandes planos, nos detalhes, etc...). É nisso que o cinema é um microscópio. Mais do que qualquer outro tema, *Una voce umana* dava-me a oportunidade de usar a câmera microscópica. Tanto mais que o fenômeno a observar se chamava Anna Magnani. Somente o romance, a poesia e o cinema nos permitem aprofundar as personagens desvendando as suas reações e aquilo que as faz agir. Essa experiência, levada ao limite em *Una voce umana*, foi-me útil a seguir, em todos os outros filmes, já que num momento ou outro das filmagens, sinto a necessidade de pôr de lado o

os limites da continuidade espaço-temporal, primeiramente na duração móvel do enquadramento, e, especialmente, na montagem. O cinema se tornará portador das tormentas da alma, repercutidas pela teoria e crítica do “realismo metafísico”, cuja maior fraqueza residiu no excessivo otimismo depositado nos poderes do plano e da tomada, relegando, no caso específico de Rossellini, a importância da montagem.

A formulação primeira e mais clara dessa problemática encontra-se nos dois episódios que compõem *L Amore* (1948)¹¹⁵, em que mixagem sonora e a ambiguidade na incisão do corte prefazem as soluções formais que analisei em *Viagem à Itália*. No primeiro segmento do filme, intitulado *Una voce umana*, o extenso monólogo de Jean Cocteau¹¹⁶ é suporte para a virtuosa atuação de Anna Magnani. O filme gira justamente em torno da espera: isolada em seu apartamento, a protagonista inominada aguarda o telefonema do homem que ama. Depois que eles conversam e quando a ligação cai, no minuto 17, o discurso – o texto – acaba, mas o sentimento de amor não correspondido continua. Magnani perambula pelo quarto, olha-se no espelho duas vezes e deita na cama. A trilha sonora termina para dar vez aos sons que cercam o apartamento: uma festa com música animada, um bebê que chora, um cão que late. A personagem observa o teto enquanto bate o braço contra a testa. Numa inserção, vemos o canto superior da sala (fig. 13). Seria esse um plano-olhar de Magnani? A correspondência espacial aqui, como sempre em Rossellini, não é perfeita e abre uma fissura.



Fig. 39



Fig. 40



Fig 41

guião para acompanhar a personagem nos seus pensamentos mais secretos, aqueles de que nem tem consciência. É também esse ‘lado microscópico’ do cinema que constitui o neorealismo: uma aproximação moral que se torna um fato estético.” Roberto Rossellini, “Dez anos de cinema 2”, in *Roberto Rossellini e o cinema revelador. id. op. cit.* p. 143.

¹¹⁵ As gravações de *Una voce umana* ocorreram em maio de 1947 em Paris, seguidas das filmagens de *Alemanha, ano zero* em agosto e setembro do mesmo ano, em Berlim. *Il miracolo* foi rodado em Maiori em abril de 1948.

¹¹⁶ De acordo com Adriano Aprà, há cortes e pequenas modificações na tradução realizada por Basilio Franchina do texto original de Cocteau de 1930 (*La voix humaine*). Nota in Rudolph Thome, “Filmografia comentada” in *Roberto Rossellini e o cinema revelador. id. op. cit.* p. 539.

No cinema psiconarrativo clássico, a subjetivação do ponto de vista geralmente introduz uma informação representável, algum motivo ou signo que ativa a ação ou a emoção. Nesse caso, tal serventia narrativa ou simbólica é difícil de auferir. Não na imagem, mas no som correspondente do mundo exterior ao apartamento, os sinais de vida escorregam para dentro da cena como elemento significante. Enquanto a protagonista espera, a trilha sonora diegética do drama se esvai, remanescendo apenas os barulhos dos acontecimentos corriqueiros – um rádio ligado, os passos de uma pessoa no corredor, o choro de um bebê. A vida da protagonista, confinada, definha em direção à morte, culminando no gesto do braço que faz da corda do telefone uma forca ao redor do pescoço¹¹⁷. Enquanto isso, lá fora, a vida prossegue indiferente ao seu sofrimento pessoal. A separação, abismal, é obtida na justaposição imagem-som: sem o drama (música diegética), a duração da cena pode ser impregnada pelos indícios sonoros de um universo que existe alheio aos sentimentos e apegos obsessivos do sujeito.

Em *Il Miracolo*, segundo episódio de *L'Amore*, o efeito anteriormente produzido na relação entre a imagem e o som será transferido para a montagem e a composição dos planos. A ruptura entre o indivíduo e o mundo deposita-se na ambivalência entre santidade e loucura da protagonista Nannina (antecipando a personagem Irene de *Europa 51*). Num passeio pela costa rochosa de Amalfi, acompanhada pelas cabras, debaixo da luz escaldante do sol, ela identifica num homem comum a presença de São José. Depois de alguns goles de bebida, ela recosta na grama, olhando fixamente o homem (um pouco como Karin faria com o padre em *Stromboli*¹¹⁸). Semanas depois, quando descobre a gravidez, sem consciência ou memória do ato sexual, acredita ser a nova Maria, mãe de Jesus. Logo, ela recebe o escárnio da comunidade e é expulsa da vila, toma a decisão de não retornar, e embarca numa longa caminhada por um rochedo (jornada de ascensão parecida com aquela de Karin no vulcão em *Stromboli*).

Sozinha e desamparada, Nannina agoniza e suplica quando uma cabra surge para acompanhá-la; diante da garrafa vazia, sem bebida, a montanha despeja pingos de água sobre uma pedra. Aqui, os fenômenos naturais e todo o ambiente do penhasco substituem a vida social da aldeia litorânea que antagonizava e negava a “loucura” de Nannina. Em

¹¹⁷ O gesto será repetido pelo filho de Irene em *Europa 51*, pouco antes do suicídio.

¹¹⁸ Jacques Rancière. “A queda dos corpos: física de Rossellini”. In: *id.*, *A Fábula Cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013, p. 129-146.

Una voce umana, os sons dos passos de uma pessoa qualquer no corredor indicavam, no delírio interpretativo da protagonista, a iminente chegada do homem desejado. Do mesmo modo, em *Il Miracolo*, os acontecimentos mais ordinários do mundo serão indícios da esperança e da beleza que afirmam a fé e o sagrado. Seriam a água que goteja da rocha ou a aparição da cabra sinais da providência divina? Na parábola de Nannina, o espaço é real e contingente, mas também mítico e absoluto. A caminhada da protagonista pode tanto ser um vaguear tolo de uma louca quanto a genuína *via crucis* da mãe de Cristo. No final, o filho nasce: lembrando as palavras de Kafka, no plano da realidade Nannina perde, mas ganha no da metáfora, porque o plano simbólico e o plano da realidade correm em sentidos opostos¹¹⁹.

A ambiguidade surgida aqui não é aquela do acontecimento preservado na duração do plano, mas a da imagem e do ponto de vista auxiliados pela montagem. Depois de uma hora e 14 minutos de filme, a protagonista sai de quadro e o plano, num movimento independente daquele empreendido pela personagem, desloca-se para cima e para a direita, contemplando o penhasco e a luz acachapante provinda do céu. Defrontado com a formação rochosa, é como se o plano perdesse a força de centralização do visível e se dissipasse na superfície da imagem. O relevo informe do penhasco é dificilmente legível como símbolo porque carrega consigo um tipo de significação mais profunda, geológica, ligada a um tempo abismal que, como a luz estelar do Sol, remonta à criação. A figura humana é muito pequena porque os matos, pastos, árvores e cachoeiras, mais que uma escala física, remetem ao universal e ao eterno do mundo. Como na pintura romântica, a paisagem ao longo de *Il Miracolo* permitirá a convivência entre a mimese das aparências e uma sensibilidade mística e espiritual, atenta às circunstâncias fenomênicas excluídas pelo racionalismo dos modelos mais antigos da representação perspectiva¹²⁰.

¹¹⁹ S. Bernardi. *op. cit.* p. 186.

¹²⁰ Jacques Rancière constata que para Rossellini não se trata de duas naturezas distintas, uma do sagrado e outra do real, mas da afirmação de ambas numa mesma imagem. *Id. op. cit.* p. 141.



Fig. 42



Fig. 43

Depois da panorâmica descrita acima, uma fusão introduz a imagem distante de um monastério no topo de um elevado; numa cena anterior, a mesma imagem do monastério fora cortada num *raccord* de olhar com o rosto de Nannina e, da maneira semelhante, um plano da cabra era inserido logo antes da aparição das gotas de água. A montagem opera nesses exemplos a favor da ambivalência entre realidade e loucura, ou, como descreve Adriano Aprà, entre as imagens como portadoras ora da realidade, ora das ideias. Não há congruência espacial para ligar a protagonista ao monastério que, afinal, pode não ser um lugar físico, mas projeção “de um delírio, um sonho, uma aspiração que se realiza e torna-se verdade no final do filme”¹²¹. O plano ponto de vista não corresponde à narração subjetivada e interiorizada à personagem, desencadeando os processos tradicionais de identificação. Por isso a ambivalência, nos movimentos do plano e na montagem, não acessa a loucura psicológica *da* Nannina, mas faz da dúvida lançada ao observador um instrumento de analogia desse delírio. Como constata Sandro Bernardi, “também nós poderíamos perder a razão...”¹²²

A força dramática desses recursos manifestava-se um ano antes, nos escuros cortiços mostrados no final do episódio de Nápoles em *Paisá* (1946). Como em *Il Miracolo*, os planos da miséria napolitana não eram olhares subjetivos do soldado que olha e vê, mas imagens de universos totalmente distintos que colidem no corte para criar o choque¹²³. Com a diferença de que em *Paisá* o abismo entre o americano negro e a penúria das grutas era cultural e social, enquanto em *Il Miracolo* a confrontação se dá entre o indivíduo e a dimensão sublime da natureza. Daí resulta a incompreensão que Rossellini sofria após a fase neorrealista, porque agora tratava-se de colocar o homem

¹²¹ Adriano Aprà. *Dibattito su Rossellini*. Reggio Emilia: Diabasis, 2009. p.43.

¹²² S. Bernardi. *op. cit. loc. cit.*

¹²³ A. Aprà, *op. cit.* p. 44.

não somente defronte à realidade material e social, mas de enxergar nesta a imagem (espelhada) as aflições interiores aos indivíduos.

Se o sujeito é visado no âmbito mais particular da existência, ele é inseparável de um fenótipo específico e único. Ao longo dos dois episódios de *L'amore*, o *close-up* defronta-se invariavelmente com a complexidade expressiva do rosto, ou melhor, de *um* rosto – o de Anna Magnani. O elogio aqui poderia ser feito nos termos da fisionomia de Balázs¹²⁴, mas trata-se, no fundo, de uma dívida direta ao cinema americano, Griffith em particular, para quem a proximidade do *close-up* não era descoberta de um “tamanho” da imagem (como muitas vezes se ensinou), mas via de acesso a um tipo novo de atuação. Se o plano é fechado, podemos ver o rosto nos detalhes mínimos e inimitáveis, no modo específico com que se esboça um sorriso e como ele se conjuga às direções do olhar. Esse elogio, até então compatível com a fisionomia, irá tornar-se peça indispensável para a emergência do *star-system* americano que combinou, em sua primeira época, um alto grau de codificação gestual da atuação com as características físicas inerentes ao ator.¹²⁵ Na sequência final de *Lírio partido* (1919), por exemplo, Griffith fecha o plano na personagem interpretada por Lillian Gish. Trancada num armário, desesperada e isolada da ação, ela só pode aguardar em agonia a resolução do seu destino. Como em *Una voce umana*, o isolamento físico é conjugado à expressividade fisionômica que se perpetua numa distensão do drama. Mesmo quando o uso narrativo já foi esgotado, quando tudo que era necessário já foi comunicado, o plano persiste em sua duração. Essa tortura é um vórtice para o sentimento da personagem.

A abordagem de Rossellini é mais radical. Em *L'amore* a rusticidade não engata os jogos do suspense dramático e do paralelismo da ação: todo o filme estrutura-se em função do plano longo, que duplamente dilui a narração e atribui o critério ético à representação¹²⁶. Trata-se, novamente, numa aposta pelo cinema no seu lado máquina

Ainda sobre o *close-up*, vale lembrar da cartela que tributa *Il Miracolo* à arte dramática de Anna Magnani. É uma espécie de despedida porque no filme seguinte,

¹²⁴ “Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo que pudesse ser dito fosse dito.” Béla Balázs. “O Homem visível”, in. *A experiência do cinema*, Ismail Xavier (Org.), Rio de Janeiro: Graal, 1983.

¹²⁵ Tag Gallagher discute a influência de King Vidor em *The Adventures of Roberto Rossellini*, p. 37.

¹²⁶ Éric Rohmer: “[Rossellini] não observa apenas as coisas como elas são, mas também o tempo que é exato, uma duração indiferenciada que se relaciona com essa observação. A busca pela “continuidade” que para alguns é apenas uma escolha estética, é por ele avançada numa escolha ética”. “L’Amore,” in *Cahiers du Cinéma* n° 59, maio de 1956, pp. 38-39.

Alemanha, ano zero, o protagonista será um garoto de 12 anos e a retórica do gesto será dispensada para que o grosso da força expressiva se desloque para a cenografia e a encenação (para os efeitos dramáticos claro-escuro das internas e na luminescência lunar da paisagem berlinense). O confinamento de Edmund Moeschke (Edmund Köhler) não precisa de um apartamento para isolá-lo porque seu corpo já cumpre esse papel. Ele é um alienígena que se relaciona ao mundo não pelo gesto, mas através do olhar: na justaposição da montagem, as imagens provocam “feridas no olho” fazendo da jornada de Edmund um regresso espectral ao fim e ao começo do mundo: seu suicídio é como a aparição do bebê no final de *2001 Uma odisseia no espaço*¹²⁷. Anna Magnani e Edmund Köhler encerram dois modos de atuação recorrentes na obra de Rossellini, ganhando a metáfora perfeita no enfrentamento do tirano Nicolaio (Aldo Fabrizi) e do discípulo Ginepro (Severino Pisacane) em *Francisco arauto de deus* (1950). Uma vez que o primeiro literalmente perde a sua máscara, desfazendo-se dos apetrechos da armadura, o cavaleiro interpretado pelo ator profissional Fabrizi se desdobra em um sem-número de expressões faciais até ser derrotado pela humildade irreduzível do olhar fixo, inexpressivo – e por isso insuportável – de Ginepro (fig. 44 – 46).



Fig. 44

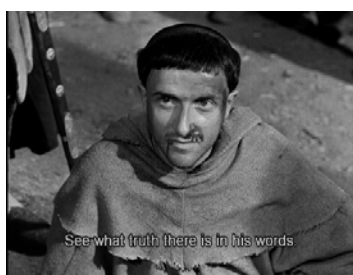


Fig. 45



Fig. 46

Sob o olho da câmera, no desenvolvimento do personagem de Köhler, esboça-se o princípio da acumulação e da precipitação que encontrará aplicação derradeira em *Viagem à Itália*. Tanto o jovem alemão quanto o casal britânico veem o mundo e dele colhem imagens de fenômenos misteriosos e cifrados. Incapazes de estabelecer os laços de pertencimento, que pacifiquem sua relação com os respectivos contextos, as personagens acumulam as experiências mediadas pelo olhar (pela incisão do *raccord* a

¹²⁷ A. Aprà, *op. cit.*, p. 43.

que Aprà dará o sugestivo nome de *eyecuts*). A causalidade, nesse caso, não é tanto aquela da horizontalidade narrativa, mas uma outra, mais alusiva, remetendo às forças subterrâneas que se desenvolvem ao lado do relato e se acumulam na personagem até o inevitável instante de ruptura. No meio tempo, a tormenta e a dúvida que se avolumam não permitem repouso. Em *L'amore, Alemanha ano zero, Stromboli, Viagem à Itália e Europa 51*, os protagonistas não deliberam em contemplação, mas estão confusos e debatem-se nos pensamentos que se materializam em gestos irrequietos, mãos levadas ao rosto, caminhadas a esmo, olhares lançados para todas as direções. Essa é a medida da emoção rosselliniana: um movimento interior e informe, como a ebulição da lava, precisando desbravar o não-codificado da atuação para se exprimir. O gesto deve ser expressivo e grande, mas precisa ser cru, de preferência inventado no instante. As estratégias para atingi-lo serão aquelas torturas e manipulações da realidade que já comentamos a respeito da relação Rossellini-Bergman.

Mas a acumulação não basta para que ocorra o trasbordamento: nesses filmes o impulso, herdado daquele plano em que Magnani corre rua abaixo em *Roma, cidade aberta*, manifesta-se no âmbito do instante. O absoluto ronda e se transfere para a realidade como um movimento do corpo. Ele ocorre quando a personagem atinge a contradição, como aquela de Edmund, em que o princípio do amor absoluto se choca com o da morte¹²⁸, fazendo do menino o anjo caído para um mundo *tabula rasa*. O mesmo passava-se com os heróis caídos de *Paisá*. Basta lembrar de Carmela no episódio da Sicília, ou da solidariedade entre os soldados aliados no rio Po, em que a alteridade atravessada pelo amor, a comunhão e o sacrificio reúnem-se numa coisa só, por impulso¹²⁹. Para o soldado Joe em Nápoles, o impulso é o gesto da fuga: ele sai do quadro para a esquerda e um corte nos leva ao jipe que vai embora. Nessa elipse, que não articula a travessia do personagem e dispensa o espaço implicado, rompem-se as finezas da decupagem. A força do choque e a descarga das emoções reunidas no instante é tamanha que a linguagem não comporta e impõe uma ruptura. Como constatou Bernardi, “é como se faltassem palavras”. A acumulação da visão terá o efeito inverso em *Il Miracolo e Stromboli*, em que as personagens se tornam um receptáculo vazio a ser preenchido pelo devir da graça.

¹²⁸ T. Gallagher *op. cit.* p. 204.

¹²⁹ *Id. op. cit.*, p. 187.

Em todos esses filmes, a mobilidade do plano não produzirá nada nem remotamente próximo à antiga “janela” renascentista, marcada pela ordem e pela hierarquia precisa, ideal e sintética entre os elementos de composição. As visões serão decisivamente parciais e, numa recorrência quase obstinada em Rossellini, começarão no menor dos fragmentos. Se emerge uma totalidade na junção ou no acúmulo das vistas parciais, ela não é da ordem do visível, mas da consciência defrontada com o abismo da existência. Por isso Sandro Bernardi afirma que *tudo* no itinerário napolitano de *Viagem à Itália* é simbólico¹³⁰. Tais símbolos, porém, não podem ser lidos pelos personagens, nem pelos espectadores. Como uma língua obsoleta, seu sentido foi esquecido e está soterrado pelas camadas de outras culturas, inclusive a nossa, que não sabe decifrá-los (como nos filmes de Huillet-Straub ou Pedro Costa, cinema será instrumento de fazer emergir as verdades antigas, esquecidas). O que podem significar os vapores das grutas, os ventos e fumaças do vulcão de Stromboli, as poeiras do Vesúvio, as vozes que ecoam na Sibila de Cumas? Não sabemos ler esses símbolos que, afinal, nem poderiam ter algo a ver com aqueles racionalizados na perspectiva da forma simbólica panofskiana. Seu funcionamento é, na verdade, indicial, e opera como marca no visível de um evento pregresso. Defrontar-se com essas marcas é atizar o âmago dos seres, retornar ao grau primeiro, originário, da existência primitiva. Presenciar a violência do mundo é catalisar esse retorno à origem quase mítica do humano, ao seu mistério máximo.



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

¹³⁰ S. Bernardi, op. cit., p. 182.

Por isso a montagem da cena de pesca dos atuns em *Stromboli* não poderia, ao contrário do que ironicamente sugeria Bonitzer em *O Campo cego*¹³¹, funcionar “à la Kulechov”. Nesse princípio de montagem, a formação de sentido, e de forma ainda mais depurada com Eisenstein, depende de uma imagem legível – tão legível a ponto de reduzir a totalidade do plano ao símbolo. A expressão facial de Mojuskine é inexpressiva de modo a potencializar justamente o seu olhar, que passa a fitar e se imbuí de sentido na junção à imagem seguinte. Sabe-se o poder que Hitchcock tirou desse jogo quando fez do olhar intencionado uma projeção do desejo sobre uma perturbação da aparência, o *unheimlich* freudiano¹³². Mas em *Stromboli* não se trata de um olhar que mira¹³³ projetando-se sobre um mundo de aparências ordenadas, mas um olho ferido¹³⁴, que vê demais, diante da crise individual frente à imanência dos fenômenos. Como destacamos acima, com Edmund, Karin, Katherine, as imagens do real em Rossellini são brutas demais ou totalmente ilegíveis mesmo quando adquirem forma, causam feridas nos olhos, disparam emoções aterradoras, que retornam na expressividade dos gestos e das faces. Em última instância, a visão terá que ser desviada ou bloqueada pelas personagens, que veem demais.



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

Para resumir, embora possamos encontrar um precedente em *Desiderio* (1946), *Una voce umana* é o filme que inaugura o chamado *microscópio*, que se traduz na mobilidade do ponto de vista e que será amplificado pelos deslocamentos de trilho a partir de *Alemanha ano zero*. Paralelamente, a montagem torna-se incisiva, sobretudo na justaposição dos *raccords* de olhar, de onde surgem as inovações formais que

¹³¹ Pascal Bonitzer. *Le champ aveugle: Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999. p. 90.

¹³² Cf. P. Bonitzer. In. *Ibid.*, p. 7.

¹³³ Uma comparação entre Hitchcock e Rossellini é traçada por Luiz Carlos Oliveira Jr. em *Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013. p. 189-194.

¹³⁴ A. Aprà, *op. cit.*, p. 64.

caracterizam a obra rosselliniana dos anos 50. A mobilidade da câmera dirige-se para a expressividade da atuação, tentando acessar a interioridade da personagem ao contrapô-la, pela montagem, à paisagem ou à realidade. É uma forma encontrada por Rossellini em busca da parcela evanescente dos fenômenos cuja ocorrência assinala, no mundo, uma dimensão estranha à personagem e ao enredo. Como a última grua de *Viagem à Itália*, desde *Paisá* os planos derradeiros tentam acomodar esse caráter transbordante do mundo: nas águas do Po, em que os corpos mortos dos soldados haviam caído, no movimento para cima na última tomada de *Alemanha, ano zero*, no rochedo de *L'amore* (aqui analisado em detalhe), nos planos do céu que iniciam e fecham *Francisco, arauto de Deus*. Em *Viagem à Itália*, na cena do Museu Arqueológico, o plano se articula como um enxerto que dissolve o andamento narrativo, na esteira de soluções formais presentes desde *L'amore*. Paralelamente, a redefinição do *raccord* como recurso da continuidade confrontará a realidade fenomênica ao *microscópio* que se debruça sobre a personagem. Alain Bergala notou que em *Beaubourg* não há personagens, o que faria do filme o testemunho da curiosidade rosselliniana diante da realidade.

É tentador afirmar que *Viagem à Itália*, desprovido de todo o seu enredo e ficção, não seria outro filme se não *Beaubourg*: um encadeamento de planos longos que se deixam seduzir pelas forças imanentes do real e da arte. Com efeito, Steven Jacobs irá longe demais afirmando precisamente que a mobilidade dos planos no Museu Arqueológico e em *Beaubourg* é uma *mesma* mobilidade. No entanto, como mostrarei no capítulo seguinte, o desenvolvimento do cinema pedagógico de Rossellini descobrira um novo recurso importante de hierarquização da informação visual.

CAPÍTULO 3

O *zoom* e os espelhos

3.1 Folhas ao vento

Rossellini confessou em uma entrevista, quase como um *mea culpa*, a sua inabilidade com os preparativos do set e os trabalhos de decupagem¹³⁵. Seu entusiasmo vinha apenas quando “algo essencial” precisava ser registrado. Então tudo ficava simples e o trabalho fluía. Constatando sua inaptidão em realizar os planos que considerava desimportantes, Rossellini deixava fora de alcance justamente aqueles pedaços de filme que articulam a retórica da linguagem cinematográfica. Foi através das lacunas deixadas por essa *desatenção* do diretor, nas marcas criadas por ela na superfície do filme, que pôde emergir uma definição autoral do cinema como “arte do esboço”¹³⁶.

O *essencial* de Rossellini, o objetivo maior da sua arte, não residia obrigatoriamente na realidade da matéria, mas poderia ser algo abstrato e incorpóreo que o cinema seria forçado a transportar, lançando mão de qualquer recurso econômico, técnico ou formal que estivesse à disposição. Determinar o que é *essencial*, porém, é um problema que só pode ser solucionado na escolha: separar o importante do desimportante é um julgamento de valor, uma arbitragem necessariamente realizada por uma consciência. O cotejo entre o processo mental dessa consciência e a visão, na justeza implícita dessa relação, é a medida moral do cinema rosselliniano reunida numa imagem (ou no processo tortuoso de busca dessa imagem).

Encontrar o essencial, para o cineasta italiano, não se resumia à prospecção do roteiro, mas se realizava (também e principalmente) durante a corrida, no trabalho da

¹³⁵ “Eu admito, essa é uma das minhas limitações: a incompletude da minha linguagem. Preferiria, francamente, rodar apenas episódios [...] Quando percebo que um plano é necessário para a organização lógica da narração, mas não é diretamente ligado àquilo que realmente preciso afirmar, sinto a minha impotência: fico sem saber o que fazer. Quando, por outro lado, a cena é importante, essencial, então tudo se torna fácil e simples...” Roberto Rossellini, *apud.* Adriano Aprà (org.). *Il mio metodo: Scritti e interviste*. Veneza: Marsilio, 1987. p. 91.

¹³⁶ Jacques Rivette. “Lettre sur Rossellini”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 23, p. 14-24. abr. 1955.

atenção provocada no ato da filmagem, procurando encontrar no momento circunstancial o movimento da emoção que revelasse a verdade daquele instante. Em outras palavras, a *desatenção* de Rossellini com a linguagem é congruente, na verdade, com um certo regime da *atenção* – e uma bem conhecida dos primórdios do cinema. Penso na famosa frase dita por Georges Méliès: “au cinema, les feuilles bougent” – no cinema, as folhas se movem. Logo diante das primeiras imagens projetadas do cinematógrafo surgiu esse espectador que, como Méliès, era sensível à imagem em movimento como impressão portadora de algo além (ou aquém) da *cena*, ou seja, um espectador atento a algo distante da parcela dramática e narrativa da ação¹³⁷.

Como é amplamente sabido, durante a projeção de *O lanche do bebê* (1895), um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, Méliès não se encantou com o retrato de costumes da família burguesa que se engaja no ritual de alimentação da criança. A atenção de Méliès voltava-se para a zona periférica da imagem que registrava o balançar das folhas de uma copa de árvore. Sob a força do vento, a natureza afirmava sua presença e seu movimento. O espaço cênico do teatro jamais poderia propiciar a graça do acaso de uma lufada aleatória que agita as folhas de uma árvore; o pano de fundo do palco poderia, no máximo, ser evocativo de uma ambiência, mas nunca seria capaz de registrar o bater das folhas, um acontecimento alheio ao drama, desligado da relação causal, singular em sua presença e livre de qualquer função simbólica ou imputação transcendente¹³⁸.

Essa sensibilidade é condizente, em sua origem, com um entendimento cético das capacidades da visão humana que, constricta pelos limites do corpo, recorria a instrumentos terceiros capazes de transpor as barreiras físicas e acessar uma verdade previamente impenetrável do mundo. Sob diferentes formas, algumas variações dessa concepção geral encontram-se no otimismo teórico dos anos 1920, no auge do modernismo, quando Epstein, Vertov, Balázs e Kracauer debatiam o cinema num contexto em que ele ainda não era plenamente legitimado enquanto arte.¹³⁹ Apelar ao poder revelatório do cinema era lutar contra sua insistente contaminação pelo teatro e pela literatura, com base no postulado da especificidade dos meios. Tratava-se também de realçar um aspecto moral do cinema ao lhe delegar o poder de fazer emergir uma verdade

¹³⁷ Ismail Xavier. “Maquinações do Olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência”, in: Ana Sílvia Lopes Davi, *et. al. Imagem, visibilidade e cultura midiática - Livro da XV Compós*. Porto Alegre Sulina, 2007. p. 21-46.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Malcom Turvey. *Doubting Vision – The Film and the Revelationist Theory*. New York: Oxford University Press, 2008. p. 109.

importante da realidade, mas que os seres humanos, sozinhos, não conseguiam ver nem conhecer.

Nessa linha, Dziga Vertov descreve o “olho do microscópio” que “penetra onde não penetra o olho da minha câmera, pois o olho do telescópio alcança universos longínquos, inacessíveis ao meu olho nu.”¹⁴⁰ Jean Epstein¹⁴¹ refere-se ao cinema como um “instrumento” que, assim como os microscópios e as lunetas, que multiplicavam o poder de penetração da visão para transformar as ciências e a filosofia, oferecia aos homens a representação do aspecto obliterado da realidade, capturando o lado mais irracional das coisas, que ele chamava de “demonismo primordial da fotogenia do movimento”¹⁴². Em termos parecidos, Roberto Rossellini escrevia, em 1977, que “durante séculos, a religião, mas também a filosofia, intencionalmente puseram esta zona de sombra entre parênteses e a exorcizavam, chamando-a, segundo o caso, de diabólica ou bestial, mas não corriam o risco de ir observá-la de muito perto”¹⁴³.

3.2 A câmara obscura de Alberti em *O Renascimento*

A câmera de Rossellini, como sugeri no capítulo anterior, era o meio de observação da parte instintiva, ávida e animal da natureza que o homem não conseguia dominar ou explicar. O regime da atenção de Rossellini, de certa maneira, aproxima-se daquele expresso na declaração de Méliès sobre as folhas que se movem: no vasculhar curioso pelos eventos fenomênicos dos vapores esvoaçantes, das explosões de lava, dos turbilhões da água e outros acontecimentos que diluíam o programa estritamente narrativo do cinema. Curiosamente, é no seio da Renascença italiana, no momento histórico da formulação das leis geométricas que deveriam guiar e possibilitar a visão, que uma alusão à percepção humana e à volubilidade do acontecimento na natureza foi recuperada por Rossellini. No minuto 14 do terceiro episódio de *O Renascimento* (1973), na série dedicada à era dos Médici¹⁴⁴, uma citação direta é feita àquela frase de Meliès.

¹⁴⁰ Dziga Vertov. “Nascimento do Cine-olho”. In. *A experiência do cinema*. Ismail Xavier (Org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

¹⁴¹ Jean Epstein. *A inteligência de uma máquina*, in. *id., ibid.* p. 286.

¹⁴² *Id. O cinema do diabo*, in. *id., ibid.* p. 295.

¹⁴³ R. Rossellini. *op. cit.* p. 11.

¹⁴⁴ A série é composta por *O exílio de Cosimo*, *O poder de Cosimo* e *Leon Battista Alberti, o humanista*.

Na cena em questão, Leon Battista Alberti (Virginio Gazzolo) demonstra para um comerciante o novo dispositivo ótico, uma espécie de câmara obscura preenchida por um elaborado sistema de espelhos. Inserindo e movimentando com a mão diferentes placas com paisagens pintadas, e com o efeito de refração da luz, uma ilusão (“truque de perspectiva”) era demonstrado para deleite e fascínio do curioso observador que mirava através de um furo. O visitante do ateliê de Alberti reage à experiência dizendo as seguintes frases:

Vejo uma paisagem com colinas e árvores que se balançam ao vento. É maravilhoso, mas como isso é possível? É incrível. Nunca vi algo assim.

[...] Vejo o mar e alguns navios que se aproximam da praia. O que é essa mágica?

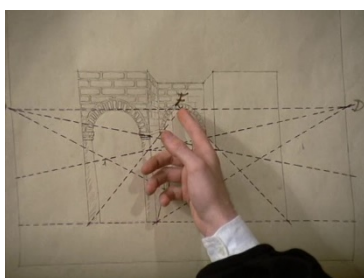


Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55

Da biografia anônima citada por Vasari, especula-se que Alberti tenha realizado “pinturas maravilhosas que eram exibidas num tipo de caixa fechada e observadas por um furo pequeno”¹⁴⁵. De acordo com o relato, “essas imagens demonstravam impressionante verossimilhança: uma imagem era noturna, descrevendo a lua e as estrelas, e a outra era diurna, mostrando uma cena do dia”¹⁴⁶. Foi de Rossellini a liberdade de fazer dessas placas de Alberti referências diretas a um tipo de deslumbre que quatro séculos mais tarde seria provocado pelo cinematógrafo. A câmara obscura empregada por Alberti já era, na pedagogia rosselliniana, a premonição e a semente da câmera de cinema. A essa altura, satisfeito e seduzido pela “mágica” que havia presenciado sem saber explica-lá, o comerciante sai de cena. À tentativa do visitante de descrever o aparelho nos

¹⁴⁵ Eric Renner. *Pinhole Photography*. 4ª ed. Nova Iorque: Routledge - Focal press, 2008.

¹⁴⁶ *Id. Ibid.*

termos de uma “magia”, ou seja, apelando a algo fora do domínio da razão, Alberti responde, dirigindo-se ao parceiro de cúria, Ciriaco:

“Olhe. Não há nada mágico nisso. Na caixa existe apenas um sistema de espelhos. Ao movê-los eu provooco o movimento da imagem de certas figuras escondidas da visão direta do olho. Essa imagem é refletida múltiplas vezes pelos espelhos que são colocados no fundo e nos lados da caixa.”

Ciriaco, que não pensava que o ocorrido fosse um encantamento incompreensível, oferece uma explicação alternativa. Ela será igualmente contestada por Alberti:

“É quase um jogo.” (Ciriaco)

“Não. É uma forma de descobrir a verdade das imagens da natureza, de avaliar a habilidade do olho em ver e ao mesmo tempo ser enganado, com o objetivo de estabelecer a maneira para melhor guiar a mão quando ela precisa retratar a natureza e capturar os seus movimentos, suas cores.”

A sugestão da experiência óptica como um jogo, ainda que não totalmente precisa e direta, remete aos diversos aparelhos desenvolvidos na primeira metade do século 19 quando, como constatou Jonathan Crary, ocorria uma profunda mudança cultural no modelo epistêmico da visão¹⁴⁷. Naquele período, uma série de instrumentos como fenacitoscópio e estereoscópio propiciavam ao sujeito, em vez de uma posição passiva e unívoca de observação da imagem, a condição ativa, de produção do visível por meio da intervenção direta. Resultava uma espécie de jogo lúdico em que os efeitos de ilusão que cativavam o olhar eram conseguidos na interação física do observador com o instrumento. Essa, no entanto, não é a analogia ilustrada pela cena de Rossellini, porque o comerciante não tem acesso à manipulação das placas; ele sequer tem qualquer consciência a respeito do funcionamento da caixa. A ele cabe o papel passivo de observador, enquanto a parcela relativa ao “jogo” é aquela que compete a Alberti. A metáfora é, nesse caso, aquela do microscópio em que o grande teórico da Renascença torna-se o alter-ego de Rossellini. É Alberti quem faz ver com sua caixa e seu “truque da perspectiva”, não o comerciante. Todo o empreendimento pedagógico rosselliniano, no princípio da “visão direta”

¹⁴⁷ Cf. Jonathan Crary. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século 19*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

inspirada em Comenius, assim como a máxima da “realidade que está aí, para que manipulá-la?” (expressão daquele realismo anterior do cineasta) compartilha a mesma vocação, um tanto iluminista, na imputação do artista como agente do jogo e da máquina, o operador que tornará possível o ver - ver as coisas como elas são, ver “o mais da verdade”, ver diretamente, etc.

O aspecto curioso, no entanto, reside na natureza da situação, fazendo de Alberti um personagem que anteviu os problemas de que os artistas e cientistas se ocupariam séculos depois. A câmara obscura com os espelhos permite “avaliar a habilidade do olho em ver e ser enganado, com objetivo de melhor guiar a mão quando ela precisa retratar a natureza e capturar os seus movimentos, suas cores”. Momentos antes, o personagem comunicava-se em termos um pouco diferentes: no plano que inicia a sequência, um esquema simples desenhado num papel demonstrava as principais características do sistema linear de representação em perspectiva. Alberti explicava, apontando com o dedo, onde se encontrava o ponto que “dirige o olho para o infinito” (o ponto de fuga) e como a linha horizontal que atravessa tal ponto serve de parâmetro para todos os elementos posicionados no espaço do quadro. Logo depois, ele exaltava a comunhão da arte e da ciência, afirmando que para ser um artista era necessário também ser um zoófilo, geômetra e arquiteto, buscando sempre a harmonia perfeita e uma que, nesse raciocínio neoplatônico, descobria na natureza o seu modelo.

Nessa passagem, é a lembrança ao arquiteto que me parece importante: o sistema geométrico de representação encontrou nas paisagens urbanas e nas plantas de edifícios algumas de suas primeiras e derradeiras aplicações. Apesar de seu talento com desenho, Alberti pintava pouco. Foi à arquitetura que ele dedicou os últimos 20 anos de sua vida e é esse o seu talento elogiado por Giorgio Vasari (e não o da pintura, à época considerada medíocre)¹⁴⁸. Como lembra Roger McNiven, não foi para capturar o movimento das folhas, mas para representar a cidade, que o esquema perspectivo ganhou maior utilidade¹⁴⁹. A profundidade do espaço geométrico e o corpo físico, terreno, de Cristo na *Santa Trindade* de Masaccio pertencem, afinal, a um afresco sustentado pela estrutura

¹⁴⁸ Jean-Michel Durafour. “Rossellini et Alberti. La perspectiva televisualis, ou le cinéma dépi(c)té.”. In Colóquio *Les Peintres à l'écran*. Rennes: 2011, p. 163-180.

¹⁴⁹ Roger McNiven. “Rossellini’s Alberti: Architecture and the Perspective System Versus Invention of the Cinema”, in. *Iris*. n° 12, dez. 1991.

arquitetônica da Santa Maria Novella. Tanto Filippo Brunelleschi¹⁵⁰ quanto Alberti eram, sobretudo, arquitetos, e todo o discurso do último visava a comunhão dos saberes e o convívio harmônico entre as artes e as ciências.

Isso é novamente demonstrado na penúltima cena do filme, em que o diagrama de papel, descrito acima, retorna na forma de um tríptico de imagens pintadas. Alberti, idoso, convida seus alunos para contemplar uma obra recente, e os jovens aprendizes, um por um, se sucedem em fila para ficar em pé de frente ao furo que representa o ponto correto para visualização da harmonia da composição e da convergência das linhas ortogonais. “Pintura é ciência”, diz Alberti. “É na ciência da visão perspectiva que o trabalho do pintor é baseado. O pintor deve conhecer a intersecção das linhas da pirâmide visual e saber avaliar a superfície e a posição das figuras de forma a recriar a verdade do espaço real”, afirma. No filme, o plano é sobreposto por uma máscara que circunscreve uma íris, movendo-se horizontalmente para mostrar o tríptico conformado às regras da perspectiva.



Fig. 56

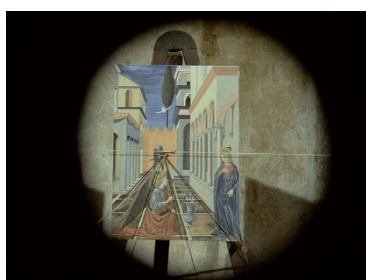


Fig. 57

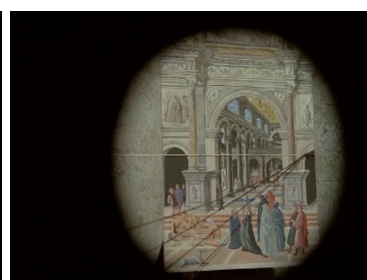


Fig. 58

Nessas imagens, produzidas especificamente para o filme, a lógica composicional é parecida com aquela encontrada, por exemplo, nos famosos painéis de Urbino¹⁵¹ (representações de cidades ideais que por muito tempo foram creditadas a Piero della Francesca). Em comum, elas partilham a força unívoca do ponto de vista como elemento organizador absoluto do espaço e do tempo. Os elementos assentam-se sobre uma grade ladrilhada que, conforme a *costruzione legitima*, administra a posição mútua entre os

¹⁵⁰ Filippo Brunelleschi (1377-1446) não produziu tratados como Alberti, mas apresentou o protótipo da perspectiva como uma experiência de campo. Ele realizou um painel com a imagem do Batistério de São João, em Florença, e fez um furo na linha do horizonte; aos observadores da rua posicionados em um ponto exato, de costas ao Batistério, ele pedia que olhassem através do orifício alinhando o rosto com a parte de trás do quadro. Segurando diante de si um espelho, os observadores nele viam, através do furo, a imagem refletida cujas linhas coincidiam os contornos do Batistério.

¹⁵¹ *Cidade Ideal*, c. 1470. Painel, (59,69 x 200,01 cm). Palazzo Ducale, Urbino, Itália.

elementos da representação e rege a reciprocidade entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade.¹⁵² Embora não seja desprovida de figuras humanas como o painel de Urbino¹⁵³, a cidade de Alberti é igualmente ideal na alusão, ilustrada de forma rudimentar pela cenografia do filme, das proporções corretas, do equilíbrio de formas e da ausência de sombras graças a uma luminescência onipresente (e, por isso, eterna).

Remetendo ao trabalho de Masaccio, mostrado numa cena anterior de *O Renascimento*, a pintura de Alberti não se restringia mais à arquitetura e impunha a borda do quadro e sua reciprocidade com o ponto de vista como critérios de composição. O tempo, como observei, é absoluto e pouco tem a ver com o objetivo declarado pelo discurso – “guiar a mão quando ela precisa retratar a natureza e capturar os seus movimentos, suas cores”. O Alberti rosseliniano é contraditório porque realiza uma arte distinta daquela por ele professada (uma contradição que retornará mais adiante, de outra forma). A preocupação com movimentos e cores parece antecipar o artista que busca as figuras diretamente na natureza, mas sem abdicar da mediação de um instrumento, porque os objetos da realidade estão “escondidos da visão direta do olho”.

Com efeito, os princípios da câmera obscura, conhecidos desde a antiguidade, passaram a ser aplicados a caixas portáteis no século 18, permitindo aos artistas projetar imagens no papel ou no vidro para auxiliar a representação visual¹⁵⁴. De acordo com Peter Galassi (inspirado na tradição crítica que faz da história da arte uma história da visão, como em Riegl ou Wölfflin¹⁵⁵) essa mobilidade cria uma mudança importante porque a composição da imagem não irá mais formar um espaço total a ser racionalmente escrutinado em torno do ponto de observação ideal. Fora do ateliê, a realidade é, de acordo com Galassi, “um campo ininterrupto de imagens potenciais” e o ponto de vista será escolhido quando “o artista realiza a varredura do campo com a pirâmide visual, formando sua imagem ao escolher onde e quando parar”¹⁵⁶.

¹⁵² Peter Galassi. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1982.

¹⁵³ Peter Galassi credita a obra, como foi feito por muito tempo, a Piero della Francesca. No entanto, sua autoria é hoje considerada incerta. Hubert Damisch desenvolve um estudo detalhado no seu livro dedicado à gênese da perspectiva. Ver Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*. Cambridge: MIT Press, 1994.

¹⁵⁴ P. Galassi, *op. cit.* p. 11.

¹⁵⁵ Um resumo encontra-se no artigo de Meyer Schapiro, “On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs”, in: *Simiolus – Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 6, nº 1 (1972 - 1973), pp. 9-19. Utilizo como referência também o capítulo 9, “Análise da visão na arte”, em Ernst Gombrich *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

¹⁵⁶ P. Galassi, *op. cit.* p. 16.

Não é difícil deduzir como as sucessivas mudanças no sistema representativo farão do tempo casual um critério de composição pictórica cada vez mais pronunciado. A pirâmide visual deixará progressivamente, na lógica um pouco tautológica dessa história das formas, de ser um recipiente estático e neutro que abriga e organiza os elementos do quadro, passando a incorporar obstruções ao ponto de vista, recortando abruptamente o campo e provocando jogos de assimetria que incluem e excluem porções do espaço. Lá onde se juntavam partes para encontrar o todo (síntese), secciona-se o todo (o campo) para reter dele apenas uma parte (análise). Esses antagonismos são uma variação daquela distinção familiar aos estudos de cinema, proposta por André Bazin, que separa o quadro fílmico e o quadro pictórico¹⁵⁷.

Para o teórico francês, a tela de cinema era centrífuga, uma “máscara” que leva o olhar para longe do centro, “para além de suas bordas, remetendo inelutavelmente ao fora de campo, potencializando a ficção e o não-visto”¹⁵⁸. A pintura possuía natureza centrípeta, “fechando-se sobre o espaço de sua própria matéria e sua composição”, obrigando o olhar a voltar-se para esse interior. O problema da argumentação, como já foi constatado por Jacques Aumont (a partir do mesmo estudo de Peter Galassi a que me refiro aqui¹⁵⁹), é que a pintura já havia conquistado as qualidades que Bazin reivindicava para a tela de cinema. Mas o raciocínio não é de todo incorreto: como ressaltado por Aumont, a não ser pelo “erro ontológico-genético”¹⁶⁰, Bazin descreve as funções universais do *quadro* (entendido como borda da imagem) que se aplica igualmente ao cinema e à pintura. Sem o essencialismo, Aumont retoma a mesma polaridade propondo a terminologia do *quadro-limite* e do *quadro-janela* como dois extremos associáveis e reversíveis na análise das artes figurativas. Tanto Bazin, quando alude à tela de cinema como “janela aberta ao mundo” (deslocando um pouco o *finestra aperta* de Alberti)

¹⁵⁷ André Bazin. “Teatro e cinema”, in: *O Cinema*. op. cit. p. 148.

¹⁵⁸ J. Aumont. op. cit. p. 123.

¹⁵⁹ Para Galassi, a fotografia não é uma “bastarda abandonada pela ciência na soleira da arte, mas uma filha legítima da tradição pictórica ocidental”. Essa filiação foi mote da exposição *Before photography* realizada do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1981. Tal contexto de legitimação artística e institucional ia na contramão da historiografia de autores como Allan Sekula ou Rosalind Krauss, que apontaram para necessidade de critérios discursivos, ou seja, externos à análise formal, para endereçar os problemas estéticos em questão. Galassi, no entanto, estabelece conclusões importantes que constituirão, poucos anos depois, a pedra de toque da relação pintura-cinema analisada por Jacques Aumont em *O olho interminável*. Lá onde Aumont opõe o *Castelo de Warwick* (1751) de Canaletto ao *Bosque de Hampstead* (1822) de John Constable, para afirmar que o pré-impressionismo do segundo era mais próximo ao cinema que o método da *camara obscura* do primeiro, Galassi desenvolve uma longa análise comparatista do sistema perspectivo, remontando a Piero della Francesca e estendendo-se às fotografias de William J. Stillman realizadas no final do séc. 19.

¹⁶⁰ J. Aumont. op. cit. p. 119.

quanto Aumont, quando descreve a função do *quadro-janela* como aquela que dá acesso à realidade “por trás da imagem”, pensam, primordialmente, no cinema em seu potencial de ilusão e ficção, base da diegese, da narração e da psicologização.

3.3 O quadro e o contingente

Aquelas imagens vistas através do orifício da câmara obscura de Alberti, fazendo o comerciante ter a mesma reação que Méliès diante do cinema, são duas paisagens com temas típicos da pintura dos séculos 18 e 19. As duas placas são bastante rudimentares e não apresentam, no filme, qualquer movimento. De mesma forma simplificada, como o desenho em perspectiva da sequência posterior, essas imagens estão voltadas ao efêmero da natureza, descrevendo os navios no mar agitado e uma formação de árvores numa paisagem. Pouco interesse foi concedido ao espaço contíguo às bordas, até porque, para ilustrar didaticamente que o observador olha através de um furo, outra vez a máscara foi aplicada, criando uma circunferência, para delimitar o campo visual.

As imagens se reduzem ao aspecto mais elementar que interessa à cena, característica reforçada pela brevidade da aparição, de menos de dois segundos, que impossibilita análise mais detida. Da aparição das placas, é importante reter o caráter retroativo, que as distingue claramente das imagens anteriormente mostradas – a Santa Trindade na Santa Maria Novella e o papel com esquema perspectivo mostrado no início da cena (elas distinguem-se também dos três painéis de Alberti mostrados no final, aqui já mencionados).

Sem uma referência clara às grades lineares da teoria perspectiva, as imagens que Alberti coloca na câmara obscura sugerem uma representação voltada para a dimensão mais instável e efêmera da natureza, cativada pelo balançar da água do mar e pelo agitar das folhas das árvores. Em sua fala, Alberti menciona como um dos objetivos de seu dispositivo ótico a necessidade de dar conta dos “movimentos e cores”, dois problemas intrínsecos a um momento histórico muito posterior, quando a cultura, a ciência e as artes aprendiam a lidar, justamente, com o problema do tempo contingente.

A atenção da pintura, de fins do século 18 aos inícios do 19, a objetos como arco-íris, nuvem e pôr do sol, nos trabalhos de Constable, Turner, Cotmann ou Parkes¹⁶¹ não demonstrava apenas o interesse pelo tempo, mas também a perda da transparência do espaço que separa a posição do observador daquela do objeto. Outrora límpida e organizada pela racionalidade, essa distância transformava-se numa zona espessa da ambiência que acomodava os fenômenos mais volúveis da natureza. Esta não poderia mais ser simplesmente ordenada pelas leis do belo porque a realidade do mundo passava a ser percebida como um receptáculo de ocorrências acidentais e passageiras, quase intangíveis, que comovem os sentidos. Se o artista, como apontava Galassi, realiza com seu olhar uma varredura do campo “formando sua imagem ao escolher onde e quando parar”, este ponto de parada coincide com eventos impalpáveis e voláteis, obviamente incompatíveis com a velha aspiração ao *instante pregnante* em sua busca obstinada da pose significante no evento dramático.

Mais que o apoio racional na geometria euclidiana, a composição exigia a atenção redobrada dos sentidos no momento da própria ocorrência do fenômeno, transformando o ofício do artista num exercício de exploração, descoberta e conhecimento pela visão. A tradição do pitoresco, sem abandono dos princípios perspectivais, reconduziu o interesse pela natureza redefinindo os paradigmas de realismo e, pouco depois, no exemplo maior de Turner, o pictórico seria tomado pela ruptura total dos modelos de espaço baseados na câmara obscura¹⁶². Mediante esses processos, a natureza não era mais uma exterioridade codificável, passível de ser lida, mas um universo de fenômenos reunidos no *continuum* de “imagens potenciais”¹⁶³ que serão vasculhadas pelo artista. Daí decorre a carência de tema que fez da pintura paisagística, que havia sido o principal veículo artístico dessas mudanças, um gênero menor por conta do pouco referencial simbólico e da ausência de retórica histórica legitimadora¹⁶⁴. Mas, também, aí encontrava-se implícita uma forma de “pedagogia” porque ela tornava visível aquilo que não sucumbia à velha racionalização¹⁶⁵. O espectador poderia fazer da arte um instrumento de conhecimento para reencontrar imediatamente na sua própria visão do mundo natural aquilo que fora

¹⁶¹ Refiro-me aos trabalhos há pouco tempo exibidos na mostra *Paisagem na arte: 1690-1998 - Artistas britânicos na coleção da Tate* na Pinacoteca de São Paulo (18 jul. a 18 out. de 2015).

¹⁶² J. Crary. *op. cit.* p. 136.

¹⁶³ P. Galassi. *op. cit., loc. cit.*

¹⁶⁴ Giulio Carlo Argan. *A arte moderna na Europa - De Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 93.

¹⁶⁵ J. Aumont. *op. cit.* p. 49.

ruminado pelo trabalho do artista. Este fazia da visão, portanto, não apenas uma transposição literal do visível, mas uma atividade mental que poderia projetar a subjetividade na distância, então obnubilada, entre o observador e o objeto. É o que Charles Baudelaire chamava de *imaginação* nas suas críticas às tentativas mais estreitas de uma imitação objetiva da natureza e é por essa fenda que o romantismo pôde infundir suas cargas de lirismo poético¹⁶⁶.

O advento da fotografia havia, no final do século 19, suplantado as alternativas tecnológicas concorrentes de representação ótica (como aquela do estereoscópio) e recuperado o paradigma da câmara obscura, agora selada junto ao observador num único ponto de vista¹⁶⁷, o que a tornou, décadas depois, uma portadora suspeita da ideologia burguesa¹⁶⁸. As imagens fotográficas, plenamente capazes de registrar o efêmero, esbarraram em resistência justamente porque viu-se nelas uma transposição por demais literal das aparências. Afinal, se a mimese é perfeita, onde residiria o trabalho do artista? Ora, nas escolhas do ponto de vista e do quadro: a fotografia contava de saída com a contingência do momento como critério de composição, o que era igualmente buscado (e conquistado a duras penas) pela pintura. À época, esta parecia ser concebida no olho em vez da mente, porque queria escapar à ordem expositiva da composição tradicional, que se colocava como um obstáculo ao espírito de imediatismo buscado pelos artistas. Porém, não se tratava somente de uma arte do olho: nas condições da mediação perceptiva, nos recortes do quadro, acidentes da luz e variação do ponto de vista, pintores como John Constable afirmavam a pintura como resultado de suas escolhas, transformando o cotidiano insignificante num tema pictórico imbuído de sentimento. De modo parecido, os primeiros fotógrafos serão os fotógrafos dos “erros” porque, mesmo munidos de um aparelho que inscrevia uma perspectiva perfeita, eles sentiam-se impotentes diante da realidade, que não oferecia uma ordem para a composição: esta somente poderia ser tirada, à força, no ato do clique¹⁶⁹. As imagens parciais cujas bordas potencializavam o extracampo serão herdadas pelo cinematógrafo, criando nos primeiros filmes dos irmãos Lumière aquela imagem repleta e transbordante descrita na análise de Jacques Aumont.

¹⁶⁶ Charles Baudelaire. “O público moderno e a fotografia”, in *Revista Facom*, n. 17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007, pp. 10-14.

¹⁶⁷ J. Crary. *op. cit.* p. 113.

¹⁶⁸ Jean-Louis Comolli. “Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field”. Trad. Diana Matias, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Philip Rosen (ed.), pp. 421-43. Nova Iorque: Columbia University Press, 1977.

¹⁶⁹ P. Galassi. *op. cit.* p. 29.

3.4 Os espelhos e as imagens híbridas

A caixa de Alberti, como descrita na cena, é um intermediário indispensável para viabilizar um novo conhecimento do mundo. O olhar proporcionado por esse instrumento ótico, porém, não está a serviço da nomeação das coisas para dispô-las em ordem, mas presta-se à procura das cores e movimentos, acessando aquela parte demoníaca da realidade tornada visível, séculos mais tarde, pela invenção dos Lumière. Se o personagem de Alberti pode ser um alterego de Rossellini, na medida em que assume para si a operação dos artifícios de seu truque, como mencionei pouco acima, a sua câmera obscura torna-se a metáfora perfeita do cinematógrafo – e não um cinematógrafo qualquer, mas explicitamente aquele usado no cinema histórico-pedagógico de Rossellini. A representação visual desenvolvida pelo cineasta italiano para avançar seu projeto de pedagogia funciona por um elaborado sistema de espelhos para criar imagens híbridas que agregam mais de um ponto de vista.

Tecnicamente, o recurso é uma derivação do chamado “processo Schüfftan” (levando o nome de seu criador, Eugen Schüfftan)¹⁷⁰ e consiste na utilização de um espelho colocado na diagonal do eixo da câmara para refletir uma maquete ou uma pintura¹⁷¹. Ao raspar parte desse espelho, a objetiva capta tanto o objeto refletido quanto o campo que se encontra atrás do vidro (agora totalmente transparente nas partes onde os sais reflexivos foram apagados). O efeito conseguido cria uma dialética entre a homogeneidade e a heterogeneidade da imagem final¹⁷². O caráter híbrido provoca a tensão entre o ilusionismo da junção e a opacidade da separação dos espaços agregados. Em outras palavras, o espaço da imagem é objeto de um tipo peculiar de intervenção em que o grau de acentuação dada ao truque pode seguir rumos variados, desde uma intenção de mascaramento, que oblitera as condições técnicas que fabricam a imagem, ou aquela que, no sentido contrário, faz um uso intrusivo e evidentemente anti-ilusionista.

¹⁷⁰ O método era extensivamente empregado desde a década de 1920. Um de seus notáveis usos encontra-se em *Metropolis* (1927), onde multidões se deslocam no espaço monumental criado pela perspectiva forçada.

¹⁷¹ Uma das inovações de Rossellini, com colaboração do diretor de fotografia Mario Fioretti, consistia no uso de vidros parcialmente espelhados. Originalmente, o processo Schüfftan empregava pinturas realizadas diretamente no vidro. Ver T. Gallagher, *op. cit.* p. 527.

¹⁷² Ressalto, a esse respeito, que o efeito não é obtido na pós-produção, como ocorre em outras técnicas de combinação de imagens, mas é realizado na tomada, no momento da exposição do negativo na câmera.

O emprego dessa técnica em *O Renascimento* descreve as intervenções realizadas por Alberti na fachada da igreja Santa Maria Novella. Quando ela é mostrada pela primeira vez, o arquiteto e Ciracio observam e comentam os trabalhos necessários para a conclusão do edifício. Nas falas, Alberti sublinha a necessidade de “sempre ajudar o que foi feito antes, sem estragá-lo com aquilo que ainda está por ser realizado”. O plano aberto da fachada é criado na junção de um espaço físico, do campo, impresso na imagem durante a tomada, e uma pintura da fachada, refletida no espelho. Na porção inferior, uma faixa difusa revela o lugar de sobreposição entre a imagem refletida e a impressão luminosa direta. Na contiguidade das duas zonas, é possível reparar na diferença dos tons de cor, sendo a pintura mais chapada, opaca.

O recurso aos espelhos obedece, primeiramente, a uma lógica da economia produtiva. Com baixos custos, a técnica tornava possível recriar paisagens perdidas da antiguidade, as cidades medievais ou os ambientes de época cuja representação, de outra forma, seria inconcebível. Rossellini havia experimentado esses truques nos efeitos especiais de *Giovanna d'Arco al rogo*, reelaborando a técnica em *Vanina vanini*, e depois utilizando-a continuamente nos filmes pedagógicos, notadamente nas cenas de construção do Palácio de Versalhes em *Ascensão ao poder de Luís XIV*, mas também na cenografia de época em *Atos de Apóstolos*, *Sócrates* e *Santo Agostinho*.¹⁷³

Em todos esses casos, com graus diferentes, o objetivo da periodização com o auxílio dos efeitos especiais era realizar uma síntese visual do conhecimento e da informação histórica para agregá-los aos demais elementos do filme. A lógica, portanto, não é a do espaço verossímil que visa acomodar uma ação dramática, mas a de uma representação forçosamente artificial e falseada que se achata, como num afresco medieval, buscando reduzir e hierarquizar. As imagens híbridas obtidas são claramente falseadas, “truques que se vêem”¹⁷⁴, como diz Adriano Aprà, e contribuem para o efeito generalizado de *disbelief* que prevalece no cinema histórico-pedagógico de Rossellini.

Existe, porém, um outro recurso conjugado a esse jogo de reflexos e espelhos: um lento movimento de eixo para baixo associado à mudança de distância focal. Desde o princípio, o plano diante da *Santa Maria Novella* não se acomoda para instaurar a visão integral e “verdadeira” daquele espaço. Qualquer ordem que pudesse ser imputada ao

¹⁷³ Para uma posição de Rossellini acerca do uso dos espelhos, ver as mesas-redondas organizadas por Pio Baldelli em *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005. pp. 207-211.

¹⁷⁴ Adriano Aprà. “Enciclopédia histórica de Rossellini”, in. *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. *Id. op. cit.* p. 441.

campo pelo ponto de vista é desequilibrada no movimento lábil do quadro-limite. A imagem é submetida à ação do *zoom*, fazendo do plano uma ampliação em movimento do campo visual híbrido obtido com os espelhos. O enquadramento pouco serve para *enquadrar*: ainda que ele se dirija à porta que será atravessada por Alberti e seu interlocutor, a operação lenta do *zoom* não centraliza essa ação de forma inequívoca. O campo é volúvel e se reconfigura a cada instante, na demora do *zoom*, sem servir muito à narração e tampouco à ação. Se o plano termina quando os personagens entram na igreja, durante a atividade distendida do olhar, na instabilidade do quadro móvel, a atenção se dissipa para os demais elementos da cena (o trabalho realizado pelos três figurantes, o aspecto de suas vestimentas, a natureza de suas ferramentas, as formas inacabadas da fachada, etc).

Por isso, no que é uma característica geral do cinema pedagógico de Rossellini, a imagem e o plano nunca serão uma “janela aberta”, certamente não no sentido daquela racionalização visada pela perspectiva “legítima”. Eles constituirão imagens parciais, recortes resultantes de um olhar que se deixa levar por uma exploração. Mas em vez da realidade natural ou urbana, como na pintura dos séculos 18 e 19, esse olhar se dirige a uma representação histórica altamente sintética e “construída”. É na concepção global do projeto e na pesquisa específica de cada filme que Rossellini se aproxima do ideal albertiano de uma “perspectiva” - não como imagem, mas no sentido de uma perspectiva da história e do conhecimento organizados na enciclopédia. A recriação de época não se interessa pelas “folhas ao vento”, mas instaura afrescos sólidos que hierarquizam a informação e depuram o conhecimento até delimitar o núcleo elementar, a *ideia essencial*.

A característica do enquadramento didático de Rossellini, segundo Aprà, é a frontalidade, com a câmera à altura do olhar que filma as personagens de corpo inteiro.¹⁷⁵ Os elementos bidimensionais prevalecem sobre os tridimensionais, e geralmente um ou mais atores estão em cena de frente para o público, mesmo que não olhando para ele, enquanto o ambiente que os cerca serve no mais das vezes como pano de fundo.

A superfície do enquadramento absorve o interesse da máquina de filmar e do espectador. Jogos de perspectiva e de profundidade de campo têm um papel insuficiente. Pode-se dizer que o modelo de Rossellini é a pintura medieval, não a de Masaccio e dos inventores da perspectiva. A “geometria” que lhe

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 439.

interessa não é a técnica ilusionista da representação visível, mas a ordem a ser imposta ao caos do mundo representável.¹⁷⁶

Os movimentos da câmera são empregados para “seguir as personagens nas suas deslocações” ou para garantir, em alguns casos, a continuidade do plano-sequência. São “movimentos invisíveis, ainda que por vezes refinados”, segundo Aprà.

3.5 O *zoom* e o ponto de vista

Assim como fazia com *Viagem à Itália*, quero fazer um acréscimo: o movimento do plano implicado na duração não serve *unicamente* para acompanhar os personagens e para garantir a continuidade.

A ação do *zoom* pode se dar somente no tempo; por isso ele torna-se também um acontecimento, uma ação do olhar agenciado pelo dispositivo, inscrevendo uma (arrisco dizer) narrativa própria ao filme. Se a narração no cinema pressupõe que existam acontecimentos¹⁷⁷, aqui eles não são somente aqueles do mundo representado, contido no campo, mas também aqueles empreendidos pelo trabalho de um olhar interessado e explorador. É importante ressaltar nesse ponto algumas características inerentes à imagem de cinema obtida pelo *zoom*. Se cada movimento de trilha, conhecido como *travelling*, é uma questão de moral (como dizia Luc Moullet)¹⁷⁸, derivada de uma relação direta entre a câmera e a realidade, o *zoom* seria, nas palavras de John Belton, uma “questão de epistemologia”¹⁷⁹ porque não traduz uma relação física do homem com o mundo, mas se reporta a uma “ideia ou consciência” desse mundo.¹⁸⁰ Embora um pouco forçada, porque a noção de proximidade e distância entre o objeto e sua representação depende de muitos outros fatores, a observação é interessante por sublinhar uma diferença fundamental entre o movimento de trilha e o *zoom*. O primeiro é atrelado a um corpo que se move pelo

¹⁷⁶ *Ibid. loc. cit.*

¹⁷⁷ J. Aumont. *Op. cit.* p. 139.

¹⁷⁸ Como é sabido, a frase de Luc Moullet, “a moral é uma questão de *travellings*”, será devolvida por Godard como “os *travellings* são uma questão de moral.” Ver Antoine de Baecque em *A moral é uma questão de travellings*, In: *Nouvelle vague*, Cinemateca Portuguesa, p. 301-302.

¹⁷⁹ John Belton. “The Bionic Eye: zoom esthetics”. In: *Cinéaste*, Nova Iorque, vol. 11, n. 1, p. 20-27, inv. 1980-1981.

¹⁸⁰ A inspiração clara para do artigo de Belton são as observações de Annette Michelson a respeito de *Wavelength* (1967) de Michael Snow. Ver “Em direção a Snow”, in *Catálogo da mostra Cinema Estrutural*. Patrícia Mourão e Theo Duarte (orgs.). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014. p. 178.

espaço tridimensional produzindo uma imagem bidimensional, criando efeitos de profundidade que, na variação de ângulo, são distintas do movimento realizado óticamente pela alteração contínua da distância focal da lente. Ainda que o *zoom*, assim como o movimento de trilho, preserve a sensação de um espaço ininterrupto numa temporalidade contínua, ele também, ao contrário do trilho, abstrai e deforma esse espaço ao achatá-lo ou distendê-lo na imagem. Para resumir, o *zoom* não é o movimento de câmera, mas o movimento “dentro” da câmera¹⁸¹; não há uma alteração do ponto de vista da imagem, mas um efeito de ampliação ou diminuição dos elementos do plano, convocando a borda-limite e ativando a relação entre o dentro e o fora – do campo ou da imagem?

Essa questão recai mais uma vez sobre o entendimento que temos do cinema e de suas unidades “de base”. Não pretendo aprofundar a discussão, mas ressaltar que o *zoom* parece levar, com mais frequência do que costuma ser reconhecido, a um trabalho plástico do plano como superfície, agindo sobre as noções de profundidade. As consequências para a diegese podem ser das mais diversas. Basta lembrar um dos mais famosos usos do *zoom* que se conhece, nas cenas da escadaria da torre da igreja em *Um corpo de cai*, em que o deslocamento da câmera numa direção era compensado pelo *zoom*, sem alteração no eixo, como forma de representar a vertigem do protagonista¹⁸². No mais, como repara Aumont, a operação tornou-se inúmeras vezes banalizada nas décadas de 60 e 70¹⁸³, com ampla difusão na teledramaturgia e nas transmissões esportivas ao vivo, a ponto de se transformar em sinônimo de atalho vagabundo, *cheap*.¹⁸⁴ Nos filmes de ação, era com frequência usado para instaurar um abalo repentino, entendido mais como um efeito especial para extração do detalhe ou uma firula estilística. Nas palavras de Fassbinder, era “o mais feio dos movimentos”¹⁸⁵. O primeiro uso do *zoom* por Rossellini ocorria em *Generale della rovere* (1959), na sequência do bombardeio em que o personagem interpretado por Vittorio de Sica suplicava pelos corredores da cadeia em que estava encarcerado. O tratamento dado ao Pancinor, o mecanismo de lentes usado por Rossellini,

¹⁸¹ Mélanie Donard. *Le zoom ou l'image d'une image*. Tese (doutorado). Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2012.

¹⁸² Cf. J. Belton, *op. cit.* p. e Luiz Carlos Oliveira Jr. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese (Doutorado). USP, São Paulo, 2015.

¹⁸³ Jacques Aumont. *Du visage au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma 1992. p. 132.

¹⁸⁴ M. Donard. *op. cit.* p. 8.

¹⁸⁵ M. Donard. *op. cit. loc. cit.*

é mais condizente nessa primeira tentativa com a tradição que via no recurso um instrumento extraordinário – um *efeito*.

Logo, porém, Rossellini se tornará o primeiro cineasta¹⁸⁶ a subverter o entendimento estreito do *zoom*, desenvolvendo um sistema próprio de manejo das lentes e usando-o para rodar *todos* os planos de um filme, em *Era uma noite a Roma* (1960). À época, Rossellini declarou:

A panconor é feito uma câmera suspensa no ar: é como ter a câmera na sua mão. O diretor pode colocar os acentos onde quer durante a rotação da cena. No mais, o aparelho elimina qualquer rigidez atrelada à montagem e acelera o ritmo porque as mudanças de ângulo também levam o seu próprio tempo. O *dolly* é usado especificamente para as mudanças de ângulo, enquanto as aproximações e afastamentos são com a Panconor. Montar restringe a atuação: o ator precisa interromper sempre o trabalho para assumir outras posições. Agora, no lugar, o diretor pode tirar as expressões dos atores sem que eles o percebam enquanto a performance continua.¹⁸⁷

A variação da distância focal da lente se estabelece na obra rosselliniana, portanto, como um recurso aliado ao princípio do microscópio descrito no capítulo anterior. Prevalece a lógica da espera, em que o *zoom* extrai e retira algo da cena, buscando um gesto ou expressão do ator, mas sem que ele se dê conta. Isso leva a um distanciamento maior da câmera, para que ela se torne mais livre em relação à cena, sem cumprir um esquema de posições fixas decididas de antemão, na decupagem. O *zoom*, enquanto movimento percebido na imagem, ocorre poucas vezes no filme, mas o ponto a ressaltar é a sua presença contínua diante da cena, à espreita, como uma carta na manga que permitiria ao cineasta surpreender a ação no momento adequado. Repare-se que Rossellini menciona um tempo trazido ao filme pelo próprio dispositivo, ou seja, uma nova ação que se coloca na cena através do ponto de vista que inscreve a imagem, como recurso de dinamização e ritmo (como já mencionei, a noção de ritmo na encenação rosselliniana é atrelada às emoções e à clareza mostrativa da narração).

¹⁸⁶Adriano Aprà. *Rossellini et la television: penser en images, penser les images*. Disponível em <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article332>. Acesso em 26 mar. 2016.

¹⁸⁷Declaração de Roberto Rossellini *apud*. José Luis Guarner, *Roberto Rossellini*. Londres: Studio Vista. p. 82.



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

A essa altura o cineasta já havia desenvolvido um controle remoto que lhe permitia alterar a distância focal diretamente, no momento da rodagem, sem a intervenção do operador de câmera. Com uma manivela fixada num tripé e conectada por cabos com a lente, Rossellini poderia manipular a imagem a qualquer instante, alheio a todas outras circunstâncias, fazendo um gesto combinado com os colegas, mas também apoiado no seu *feeling*. Não a câmera, mas o sistema ótico – o olho da câmera – encontrava-se literalmente sob o controle da mão, que tinha a liberdade de agir quando bem quisesse. Nisto, o procedimento rosselliniano faz pensar em Astruc, que atribuía ao cinema a vocação de uma arte do pensamento e dizia que “o autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta”¹⁸⁸; Jacques Rivette também o fazia na sua *Carta sobre Rossellini*¹⁸⁹.

Não havia, na época, o dispositivo hoje conhecido como *videoassist*. Quer dizer: Rossellini não via a imagem formada pelo obturador da câmera e mesmo mais tarde, e até o final da carreira, quando o *videoassist* já era disponível, ele sempre o recusou (considerava-o desnecessário, complicação técnica que atrapalhava o set). Independentemente dos motivos, trata-se de um dado importante porque remete, estranhamente, aos operadores dos cinematógrafos de Lumière que, não custa lembrar, tampouco dispunham de meios para enxergar através da objetiva quando filmavam. O

¹⁸⁸ “Nós dizíamos que o cinema está a caminho de encontrar uma forma onde ele se torne uma linguagem tão rigorosa que o pensamento possa ser escrito diretamente sobre a película, sem mesmo passar por aquelas pesadas associações de imagens que fizeram as delícias do cinema mudo.” Alexandre Astruc, *A caméra-stylo*. Disponível em <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> acesso em 4 abr. 2018.

¹⁸⁹ “[...] frase melódica, um arabesco contínuo, um único traço implacável que conduz firmemente os seres em direção àquilo que ainda ignoram, e delimita na sua trajetória um universo agitado e definitivo; seja num fragmento de *Paisá* (1946), num *fioretto* de *Francisco*, *Arauto de Deus* (Francesco, *Giullare di Dio*, 1950), num “passo” (do Calvário) de *Europa 51* (1952), ou no conjunto mesmo de seus filmes, na sinfonia em três movimentos de *Alemanha, ano zero* (*Germania Anno zero*, 1948), na linha ascendente obstinada de *O Milagre* (*Il Miracolo*, 1948) ou de *Stromboli* (1950) (as metáforas musicais surgem tão espontaneamente quanto as pictóricas) – o olhar incansável da câmera cumpre sempre o papel do lápis, um desenho temporal avança diante dos nossos olhos”. Jacques Rivette. “Carta sobre Rossellini” Trad. Maria Chiaretti e Mateus Araújo. Francis Vogner dos Reis et. al. (Org.). São Paulo: CCBB, 2013. p. 46.

contexto de Rossellini é, obviamente, muito diferente, mas em certos momentos ele compartilha com os pioneiros uma indeterminação parecida no enquadramento, verificável não mais no plano fixo, mas ao longo da ação, no movimento.

Se a câmera monocular demarca um único ponto de vista, o seu posicionamento diante do campo, para efeitos de enquadramento, é no sistema de Rossellini um trabalho invariavelmente associado de no mínimo duas pessoas. Evidentemente, não houve aqui uma busca incisiva do desenquadramento enquanto estratégia de rompimento drástico com os códigos de representação (como nos casos analisados por Pascal Bonitzer, ou aqueles conhecidos dos filmes de Huillet-Straub ou Nagisha Oshima). Na rotina do set, a filmagem é planejada e há um acordo mínimo entre o diretor e o operador de câmera sobre a ordem dos procedimentos. Mas durante a rodagem, nenhum deles pode reivindicar para si o controle absoluto da imagem. A ela resta, pelo contrário, certo tom de novidade e descoberta.

Eu tenho uma profunda unificação da cena. Recorrendo à montagem, eu posso cortar apenas no início e no final da tomada: todo o restante está conectado e amarrado, fixado e decidido no momento da rodagem. [...] Agora temos uma estratificação, amálgama desses elementos. Para obter essa estratificação durante a rodagem, naturalmente você precisa primeiro estabelecer os pontos, que tecem o discurso. Então você começa a pedalar, adiciona a cor, o ritmo, todos esses elementos decididos e encontrados durante a execução. Então meu operador e eu estabelecemos primeiramente as marcações, as linhas de base do discurso, e então, durante a filmagem da cena tentamos encontrar outras qualidades, pela maneira com que movemos a câmera e o Pancionor - a velocidade, a nitidez, e os ritmos.¹⁹⁰

Dito de outra forma, o sistema de Rossellini é profundamente determinado e planejado até atingir o momento da filmagem, quando se instaura, na circunstância da tomada, uma zona de imprevisibilidade e abdicação do controle. A produção da imagem, em seu cinema, obrigatoriamente convoca o *plural*, definindo-se na mistura de um trabalho de equipe, que além do operador de câmera e de Rossellini no *zoom*, também envolve o deslocamento do trilho, realizado por uma terceira pessoa. Um pouco como o cinema estrutural, trata-se de preestabelecer certas marcas e parâmetros para que diante delas o ato da filmagem se realize, não tanto como uma prova do método, mas como uma descoberta, fascinante em si mesma, criada no ato da rodagem. Por isso sempre remanesce

¹⁹⁰ T. Gallagher, *op. cit.* p. 647.

uma ordem do imprevisível e do suspenso, tanto nos filmes televisivos quanto em *Beaubourg*, como marca do tempo circunstancial. Não apenas a impressão do visível efêmero, mas também a descoberta de um olhar que se renova a cada instante e cria o único elo entre os diversos corpos e as máquinas. É um olhar supra-humano, portanto, que produz uma imagem que recua a posição do sujeito identificado com o ponto de vista antigo, “verdadeiro”.

Uma consequência dessas características, e que problematiza o uso estritamente diegético e narrativo do *zoom*, é a perda na imagem de um ponto de vista antropomorfizado. De acordo com Branigan, o antropomorfismo, enquanto categoria analítica, pode ser medido na proporção em que a câmera simula alguma faceta da corporeidade humana. Esse acordo pode ser dar na relação com o espaço diegético. “O lugar é compatível com um ponto de vista comum que um observador humano teria ao ver um objeto em particular?”¹⁹¹, pergunta-se Branigan. Ângulo e altura da câmera também são relevantes, assim como a distância focal da lente, o foco, a película e os filtros. Se a câmera se move, a velocidade, o ritmo e a aceleração corresponderão aos movimentos humanos, incluindo aqueles dos olhos ou do corpo.

O *zoom* é um “olho que se move sem se mover”¹⁹² e, contrariamente a um corpo que se desloca pelo espaço tridimensional (e que encontraria sua metáfora antropomórfica na câmera de filmagem), estabelece o ponto de vista de um “olho abstraído”, móvel e incorpóreo que reconfigura continuamente a relação com o visível. Uma forma de ressaltar a importância desses procedimentos é compará-los às imagens atualmente exequíveis com as gruas eletrônicas motorizadas e, indo mais longe, às “câmeras” virtuais, fisicamente inexistentes, que se deslocam em cenários criados por computador. A mudança é radical e parte do princípio, do próprio suporte, de que já não há mais nem película nem a câmera como recurso de inscrição da continuidade na imagem. Não apenas imagens eletrônicas, mas eletronicamente controladas: a diferença em relação a *Beaubourg* encontra-se parcialmente nessa perda de um inacabamento circunstancial, analógico, de uma qualidade que registra a expressão de um processo mental realizado na hora, *in loco*. Rossellini ainda depende da contingência, de uma coincidência temporal entre a ação que se passa no mundo visível e o trabalho da máquina que registra uma impressão luminosa. Nos espaços virtuais, a frieza do movimento abstraído não resulta

¹⁹¹ Edward Branigan. *Projecting a camera – language games in film theory*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

¹⁹² A. Aprà. *op. cit, loc. cit.*

na abdicação ao controle e na perda do corpo humano como paradigma do olhar, mas reside precisamente na instauração de um controle total que, desvinculado do mundo material, pode dispensar a *tomada* e somente seguir um cálculo - previsto antecipadamente e executado virtualmente. O seu é o tempo da *renderização*, que, incapaz de abertura ao acidental, só faz obedecer.

Não quero, evidentemente, exagerar na minha abordagem, e negar a existência da cena dramática, da narração e de um uso evidente dos meios técnicos para esses fins, mas sublinhar que aquilo descrito às vezes como falha e defeito é resultante de uma incompreensão do olhar do filme, da sua dimensão, na minha opinião, mais curiosa e fascinante. Enquanto era erroneamente acusado nos anos 70 de propagar um ilusionismo suspeito da “transparência não questionada”¹⁹³, Rossellini empreendia, na interpretação que proponho aqui, um tipo peculiar, se não do descentramento do olhar, certamente da sua problematização, tanto na hierarquia de produção da imagem quanto na imagem propriamente dita. Rossellini era avesso ao meio da arte e desconfiava, como sempre, da estética. Como acontecia aos *fioretti* no final de *São Francisco arauto de Deus*, Rossellini queria repartir seu projeto pedagógico e difundi-lo pelo planeta. Por isso, foi considerado louco e seu filmes do período passaram em branco, situação que anos depois seria revista, em tom de autocrítica no caso de Jean-Louis Comolli. Não apenas na natureza global do projeto, mas também na direção dos filmes – Renzo Rossellini encarregou-se de *La lotta* e de vários planos de *O Absolutismo* – rompia-se o lugar e o poder inequívoco do diretor como “centralizador” das imagens. Mesmo amigos e familiares do cineasta foram convocados para manejar o olho do “microscópio”¹⁹⁴ em *Atos de apóstolos*: sem fetiche pelo plano ideal, incorporando o erro, e tornando o filme mais uma vez, à sua maneira, também no cinema pedagógico, um “documentário de sua própria realização”. O poder jamais negado, no entanto, é o da necessidade da máquina, da câmera e da sua capacidade de fazer ver mais, além da cena e até mesmo da imagem, atingindo a abstração do pensamento importante e da ideia *essencial*.

¹⁹³ Martin Walsh. “Rome, Open City - The Rise to Power of Louis XIV: Re-evaluating Rossellini”, in *Jump Cut*, nº 15, 1977, pp. 13-15.

¹⁹⁴ R. McNiven. *op. cit.*



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64

No penúltimo plano de *O renascimento*, antes de convidar os alunos do ateliê a olharem o seu tríptico, Alberti fala, novamente, a respeito da comunhão entre as artes e as ciências. O plano começa fechado, mas logo, diante da abertura do *zoom*, outros figurantes e elementos do cenário entram no quadro. No instante da interrupção dessa abertura, a imagem formada é altamente hierarquizada, centralizando o protagonista, que detém a fala. Os alunos ouvintes, todos de costas, assumem poses fixas, estáticas, sem empreender qualquer movimento natural ou espontâneo. Como figuras de cera, eles são um adorno ilustrativo, auxílio da composição em torno do tema central. No entanto, quando o *tableaux* parece ter se firmado, o movimento recomeça no eixo, à direita, com um novo fechamento do *zoom*, desenquadrando o rosto de Alberti e percorrendo o fundo da sala (superfície plana, achatada) até encontrar o perfil de um jovem. Durante essa travessia vemos de perto os espelhos dispostos na cenografia. Com formas côncavas e convexas, eles refletem imagens deformadas das pessoas e dos objetos dentro da sala¹⁹⁵.

Novamente, uma ironia: se na primeira cena da câmara obscura Alberti demonstrava os princípios básicos da perspectiva, com seu aparelho invocando uma cultura visual que escapa a tal racionalização, agora são as imagens refletidas, suas linhas tortas, que criam um espaço desordenado e caótico. A “câmara obscura” representada por esse aposento é ordenada por espelhos que não produzem uma ilusão da realidade, um “truque da perspectiva”, mas se estilham criando um espaço heterogêneo de reflexos¹⁹⁶. Instaura-se assim uma contradição no espaço da cena, uma ambivalência que pode ser explorada pelo olhar. Pouco antes, diante da fachada concluída da Santa Maria Novella, o teórico da Renascença insistia que era necessário pesquisar sempre, mas que

¹⁹⁵ Jean-Michel Durafour. “Rossellini et Alberti. La ‘perspectiva televisualis’, ou le cinéma dépi(c)té”, in: *Les Peintres à l’écran*. Rennes: PUR, 2011, p. 163-180.

¹⁹⁶ Sem desenvolver uma nova linha de interpretação e análise, vale mencionar que a anamorfose dos espelhos refletidos, acomodados no atelier, lembra o crânio deformado de *Os Embaixadores* de Holbein, famoso exemplo empregado por Jacques Lacan na argumentação a propósito do *objeto a*.

invariavelmente cada homem e sua época esbarram em limites. No atelier, a cena dispõe os problemas óticos que transpassam as constrictões das teorias do personagem, como se antecipassem os problemas da anamorfose e da dióptrica de que se ocupariam os pensadores dos tempos vindouros.

3.6 Revisitando *Beaubourg*

À luz do percurso até aqui desenvolvido, é válido retornar a alguns pontos específicos de *Beaubourg*. A estrutura do filme de 1977 é bastante próxima àquela de *O Renascimento* na medida em que o plano-sequência (ou plano longo) circunscreve unidades narrativas e de duração bastante autônomas, embora não totalmente independentes. O tempo das cenas no filme de época é determinado pela exposição da informação, muitas vezes simplesmente lida pelos atores a partir das cartelas escondidas no cenário ou posicionadas atrás da câmera (aqui, a direção do olhar não se subordina a uma *mise en scène* do espaço, mas, pelo contrário, colabora para tornar a encenação opaca e artificial). Sem psicologia interior, os personagens agem como porta-vozes de um conhecimento já acabado e sintetizado, com os diálogos quase reduzidos a aforismos emendados. Não se trata de uma regra, como podemos ver na performance de Dominique Vincent como marquesa Suzanne, que antagoniza as ações de Luís XIV em *O Absolutismo*, mas também se opõe a ele na atuação. A frieza de Jean-Marie Patte (funcionário dos correios e ator de teatro amador nas horas vagas) no papel do autocrata é postíca nos movimentos, com a expressividade reduzida ao mínimo. A escalação de Rossellini sabota as expectativas porque faz dessa figura propensa ao “grande papel” um sujeito ordinário, assustado e não-reconhecível ao espectador (a tomada de poder por essa figura, de início insuspeita, é tanto mais surpreendente porque reside no culto da *mise en scène* de si mesmo). A atuação de Anne Caprile como Xantipa em *Sócrates* é, nesse sentido, muito mais excessiva, expansiva e destoa drasticamente da generalização que sugeri há pouco. O tempo da representação histórica é delegado ao pretérito, pois toda a ação já se passou, restando à reconstituição enunciar a síntese, o saber retido a partir das

experiências.¹⁹⁷ Não haverá exclamação da descoberta científica (Eureka), mas uma exposição serena que visa a clareza.¹⁹⁸

Em *Beaubourg*, ao contrário, não haverá um capítulo da pansofia enciclopédica a ser preenchido, mas uma realidade a ser explorada. Ela corresponde a uma instituição de cultura cuja atividade é um acontecimento do presente e, ademais, um meio de acesso ao conhecimento alternativo àquele da difusão televisiva. Diante dessa situação, Rossellini distancia seu olhar, configurado no plano mobilizado e instável, sempre analítico, seccionando as partes em busca do todo – uma totalidade que é ideia geral, do Centro Pompidou em sentido lato, como edifício, símbolo urbano, forma volumétrica, instituição pedagógica, etc. Em suma, como um fenômeno amplo da cultura. Aí reside o nó da discórdia em que, como sempre aconteceu com Rossellini, cruzam-se inúmeras interpretações. Por um lado, ele não faz endosso, nem propaganda: o público parece desconectado e perdido; ficamos na dúvida se a concepção lúdica do projeto arquitetônico realmente se realiza; os comentários dos visitantes ilustram estranhamento, quando não desgosto, desprezo e banalização da experiência estética; a acessibilidade às obras de arte não permite uma pedagogia, mas neutraliza a arte e a cultura. Por outro lado, como observa Claude Mollard¹⁹⁹, o filme também foi recebido como um documento que retrata a efetivação das intenções dos arquitetos, com uma biblioteca aberta para livre consulta do público, uma planta desobstruída aos visitantes, sem catracas ou cadastros, um campo aberto da arte e do conhecimento em que o indivíduo pode gozar de liberdade e curiosidade.

A abordagem de *Beaubourg* é cética ou, às vezes, irônica, um pouco como ocorria em *O Renascimento*. Lá, a contradição residia na cenografia, como nos espelhos deformados, ou nas experiências práticas, como o truque da câmara obscura que revelava algo ainda inalcançado pela teoria albertiana. A contradição é um convite à exploração, que não é rigorosamente dirigida pela montagem, nem pela hierarquia composicional do plano. Ela é submetida por um movimento que dilata o espaço, acolhendo uma variedade discrepante de objetos, temas e ações da realidade, mas sem resolver seus impasses, como no caso dos espelhos em *O Renascimento*. Não tanto um olhar ativo, mas um olhar em atividade, cujo poder vidente é dissipado por essa atividade, com alguma chance, mas

¹⁹⁷ A. Aprà. *op. cit.* p.437.

¹⁹⁸ *Id. Ibid.*

¹⁹⁹ Supervisor do departamento de comunicação do Centro Pompidou responsável pela encomenda do filme.

sem qualquer garantia de formação de sentido ou determinação causal. Em *Beaubourg* o campo de exploração é ainda mais aberto que nos filmes anteriores (comparável talvez ao *Messias*): a ideia, o conhecimento essencial, não foram reunidos e sintetizados nos preparativos²⁰⁰, como no cinema pedagógico, mas precisam ser encontradas na locação. Nesse sentido, *Beaubourg* é para Rossellini o retorno a uma realidade *in loco*, uma nova abertura ao inesperado e acidental. Mas na abordagem prevalece a ideia, que estipula sem muita premeditação os contornos gerais de cada plano, um mapa do território. O filme se transforma num exercício de observação suscitado por esse itinerário, fazendo a linha de um pensamento desenvolvido em torno do objeto. É a fidelidade a esse pensamento calcado na observação que Rossellini chama, na época, de “objetividade”. É a objetividade de uma consciência que encontra, talvez ainda nos termos dos antigos debates éticos, uma imagem justa – para a realidade, mas sobretudo para essa consciência, traduzida no próprio olhar do filme.

Em alguns casos a ideia parece ser a do contraste. É o que se vê no encadeamento dos planos 3 e 4 (ver quadro na página 30). A abrangência espacial é grande, porém claramente delimitada no plano para fazer convergir dois ambientes marcadamente diferentes. Um deles é o das antigas residências do bairro, e o outro fica no miolo urbano que acomoda a novíssima “usina de cultura”. O plano 3 desliza lateralmente para a direita, depois para a esquerda, acompanhando as linhas e ângulos formados pelos telhados. Na abertura do *zoom*, o quadro inclui dezenas de chaminés. É um motivo visual que, junto aos canos verticais no começo do plano 3, retornam na fachada do Centro Pompidou, cujo exoesqueleto fabril-pop é cheio de peças cilíndricas. Nos planos 6 e 7, temas figurativos parecidos são associados pela imagem, incluindo os guindastes cujas formas treliçadas ecoam no novo edifício mais que o ecletismo estilístico dos outros prédios.

Não se trata de jogos puramente formais: a realidade interessa e o movimento acomoda, no flunar lento do plano 7, a destruição das residências que dão lugar ao museu novo. É possível reparar um edifício semidemolido, cujas paredes internas, agora expostas, exibem as cores mais vivas desse lado antigo e escuro da cidade. São indícios das atividades e escolhas dos habitantes que, obviamente, não residem mais lá. Para construir, foi preciso destruir antes: a atenção de Rossellini em incluir o bairro e estabelecer com ele uma série de relações dá conta da gentrificação (bem antes que a

²⁰⁰ A indeterminação a que me referi anteriormente não deve ser confundida com improvisação, e nem a improvisação deveria ser confundida com desleixo.

palavra entrasse em voga e de forma muito diferente de Gordon Matta Clark, que intervinha na mesma região com as formas cavas do seu minimalismo). O plano é abrangente, mas também seletivo, costurando nós a cada mudança de eixo, como um pensamento da realidade, mas também uma construção da realidade fílmica. Como no período pedagógico, visa-se o mostrativo, a síntese da ideia (por mais que às vezes ela seja descoberta só no ato), evacuando qualquer incidência de uma retórica exterior discursiva ou demonstrativa.

A banda sonora é um componente importante. Na medida em que o espaço se reconfigura, os sons mixados aludem à interioridade das casas. Há vida doméstica nas residências, atrás das janelas e embaixo das inúmeras chaminés (dezenas), onde se escutam pássaros, sons da televisão e barulhos das rotinas cotidianas (portas batem, dobradiças rugem), incluindo o exercício melódico de uma aula de piano. O som das crianças correndo e brincando sugere a existência de um pátio entre os edifícios. Pássaros cantam (podemos distinguir quatro) e cães latem nos quintais. Não há correspondência na imagem para essas fontes sonoras, todas colhidas na locação e conjugadas na mixagem. Mesmo sem qualquer figura humana no plano, o espaço descreve um ambiente doméstico muito específico. Não se escutam, por exemplo, brigas de casal ou conversas dos moradores; notam-se apenas os sons cotidianos que se avolumam numa rica instalação sonora. O trabalho de Dominique Hennequin aproxima-se, à primeira vista, dos princípios do *soundscape*,²⁰¹ das descrições sonoras de lugares específicos, fechados, como igrejas, ou abertos, como bairros sob conservação histórica. Aqui, o processo é altamente depurado, reduzido, não para criar uma verossimilhança acústica, mas para codificar e notar, instaurando uma ambiência sonora que se conjuga com a imagem.

Nas externas, a presença do Centro Pompidou será sempre marcada, independentemente do ângulo da imagem, com o mesmo som de circulação dos dutos de ar condicionado. Não há, aliás, vento audível e tampouco folhas por ele agitadas: em *Beaubourg*, o ar vem encanado. Tampouco é usado o direto: todas as captações são feitas na locação, de forma assíncrona. A mixagem ganha um papel mais incisivo e disjuntivo na montagem. Escolher os sons, considerar o perfil espaço-acústico, modelar o volume, balizar as sobreposições são procedimentos que jogam com a atenção e o olhar. Jonathan

²⁰¹ O livro de Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, obra fundamental a respeito do conceito de paisagem sonora, foi publicado no mesmo ano de produção de *Beaubourg* (1977).

Rosenbaum demonstrou as minúcias de um processo parecido nos filmes de Jacques Tati, cineasta com uma desconfiança similar pelo moderno, em que diante de planos abertos e recheados por personagens, como em *Playtime*, a incidência de um som específico, amplificado e caricaturizado, pode fazer o olhar saltar para pontos bem precisos da imagem. A faixa sonora age como um elemento de retoque: depois que a imagem foi captada, ela pode ser “retocada” na intervenção sonora capaz de fixar o olhar num pormenor²⁰².

Em *Beaubourg*, porém, a ausência do direto é uma falta da correspondência que não será compensada na pista sonora para o benefício da precisão do olhar. Geralmente não é possível localizar com clareza as fontes sonoras do audível. A simultaneidade entre ouvir e olhar instaura uma incerteza, pois o ponto de escuta no espaço gera um som que deliberadamente não corresponde ao ponto de vista, de modo que, mesmo quando vemos um objeto específico - um carro, por exemplo - seu som retorna generalizado e difuso, como motor *de* carro (de um carro qualquer). A agitação urbana e os ruídos do centro da cidade são contrastados aos pássaros e crianças brincando com o uso de uivos distantes dos veículos de emergência que jamais se encontram na imagem. A realidade sonora do *Beaubourg* foi desfeita na captação, em centenas de fontes sonoras, e refeita na mesa de mixagem. Resultam reduções e sínteses, uma ética do som correto e justo, que caracteriza a imagem, mas sempre deixando uma defasagem impedindo o fechamento do sentido como um juízo de valor amparado em discurso. Muitas das intervenções da voz humana sequer são fonéticas e consistem em respiros, grunhidos, tosses, vogais soltas e outras marcas da oralidade que se misturam aos demais sons da mixagem.



Fig. 65

Fig. 66

²⁰² Jonathan Rosenbaum, “Jacques Tati: Composing in Sound and Image”. In *The Complete Jacques Tati Box set* (encarte). Nova Iorque: Criterion Collection, 2014.

Quando claramente ditos, captados com microfones escondidos, os comentários do público não correspondem às pessoas que vemos. Tanto a voz quanto a imagem relativizam a individuação e tendem à abstração, ao entendimento do público como instância geral. É o que pode ser observado no plano 41, que começa mostrando um casal jovem, fisgando a garota no meio do gesto, enquanto ela tira uma fotografia. Nem pelo movimento posterior do plano, nem pela montagem, saberemos qual foi o objeto desta foto. É uma ação abstrata, criada para o filme, que não se esforça em descrever no detalhe esses figurantes. Assim que sua ação termina, o casal sai rapidamente do quadro, à esquerda, para revelar a primeira pintura apresentada na sequência. Respectivamente, são mostrados:

1. *Três banhistas* (Paul Cézanne, 1876-77)
2. *O circo* (Georges Seurat, 1890-91)
3. *E o ouro de seus corpos* (Paul Gauguin, 1901)
4. *O Jardim em Auvers* (Van Gogh, 1890)
5. *Luxe I*, (Henri Matisse, 1907)
6. *O casamento* (Ferdinand Léger, 1911)

Na pista sonora, as seguintes falas podem ser ouvidas:

- ... e depois para o 4º andar e o restante do museu. Isso demonstra uma fórmula bem diferente daquela habitual nos museus tradicionais, que consiste em exibir por meio das salas - a sala Picasso, a sala Utrillo - agrupando as obras de um mesmo artista. Aqui, escolhemos a ordem cronológica para apresentar as obras. Você irá encontrar os mesmos artistas enquanto caminha pelo museu, mas integrados num conjunto diferente.

- É de Matisse?

- Matisse.

- Há uma orientação dos pintores que atuaram antes 1900, mas que deram sentido para futuras gerações de pintores e escultores.

- ... ajustáveis conforme a necessidade e ao lazer.

A primeira voz é onipresente, como se emitida pelo alto-falante: é o discurso institucional, o guia que explica o projeto curatorial. Duas pessoas conversam e registram a pintura que acabara de aparecer na tela: *Matisse?* – *Matisse*. Uma terceira voz comenta então a passagem de bastão entre as gerações de artistas, de um século para o outro. O

guia retorna para descrever a polivalência do espaço (depois do corte, no próximo plano, ele continua detalhando as paredes móveis e a planta aberta). No segundo 42, depois de passar por um Van Gogh, o estudo e a pintura terminada de *Luxe I* são revelados quando a parede acaba; a superfície branca, opaca, em que os quadros pareciam levitar, termina e introduz um outro plano mais fundo no espaço, em que se encontra a pintura de Matisse. Logo depois, um giro revela a nova ala, centralizando dois figurantes sentados que observam *O casamento* de Léger. Aqui, como ao longo de todo o segmento, o público é artifício de dinamização do plano, atribuindo fluência e servindo como marcação, geralmente acompanhando a direção do movimento de eixo, às vezes com entradas e saídas de quadro. São, nesse sentido, tipos genéricos e inexpressivos como os figurantes dos filmes pedagógicos, sem esboçar qualquer emoção nem se deter numa obra em particular. As reações do público estão no áudio e não serão sempre afirmativas e positivas como aqui: no plano 59, vozes de duas garotas jovens dialogam e uma delas comenta “hiper-realismo é insuportável” ao que outra emenda “Que merda, eu digo merda quando vejo isso! Sem brincadeira, sério”.

Mas todos esses elementos são relacionados ao olhar, que reina absoluto. Não há comentários ou eventos da realidade que reconduzam a direção do movimento. Não um olhar ativo, que mira, mas uma atividade do olhar que toma dos fenômenos do mundo a primazia do acontecimento, mobilizando-se num percurso dividido entre o determinado e o indeterminado, a expectativa e o suspense da percepção, uma espera em si mesma. Em busca da objetividade, Rossellini tenta encontrar a imagem condizente com sua consciência da realidade – é a ela que se pode ou não aderir e se identificar, mas sem ela o cinema torna-se, para Rossellini, inútil e fútil. Anteriormente, o microscópio isolava uma atriz e aguardava o instante da coincidência fortuita entre o “evento vivo” – o termo é de Anette Michelson²⁰³ – e a atividade impassível da câmera. Às vezes, ao plano era permitido explorar aqueles espectros inomináveis, como as rochas de *L' amore* ou o pó esvoaçante do pequeno Vesúvio. Mas agora, sem o falso contraplano no *raccord*, a imagem pode se deixar levar pelo espaço obedecendo unicamente aos contornos abstratos da ideia e instaurar, na sua configuração particular, aquela mesma distância outrora presente entre as personagens e a realidade. A ideia não está mais amparada num afresco hierarquizado, mas surge na hora, diante da locação, e é inscrita como esboço dos

²⁰³ *Id. Ibid.*

contornos gerais, das marcações do percurso visual a ser cumprido²⁰⁴. A lógica desse périplo, nem sempre previsível ou claro é, na maior parte das vezes, tão independente de uma “leitura” da realidade quanto aquele plano que circundava o *Suplício de Dirce*. Mas ao contrário de *Viagem à Itália*, em *Beaubourg* nenhum objeto individual é visado com especial interesse e o tempo não se deposita na contemplação. O olhar levita soltando-se do chão, o que é também uma perda do corpo e da fixidez do olhar humano (mas também daquele ponto de vista historicamente traduzido pela perspectiva de Alberti).

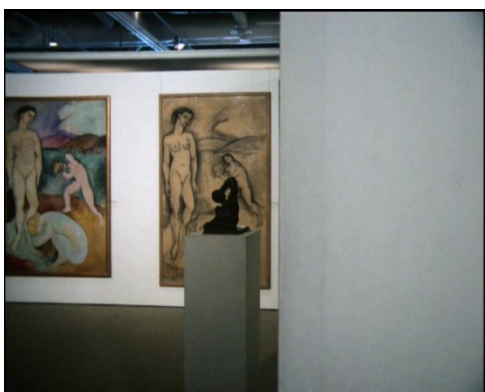


Fig. 67



Fig. 68

No plano 41 as pinturas parecem flutuar numa imagem cinematográfica chapada, sem profundidade, até o momento em que a parede acaba, saindo de quadro como uma linha em varredura horizontal. Uma nova configuração do espaço é então revelada refazendo as proporções do campo e as relações de profundidade. Não uma estátua, mas o espaço, simplesmente: Rossellini é sensível à geometria do museu, encanta-se com os ângulos e sobreposições das paredes e partições das galerias, com retângulos e triângulos da fachada. *Arquitetura em movimento*²⁰⁵. Nos momentos mais belos, recuperam-se aqueles abismos entre o eterno e o contingente, em que na duração o filme consegue contemplar o mundo presente e aludir ao seu lado evanescente.

Se ao mostrar o terraço externo, o plano 26 sugere um olhar seduzido com as formas intrincadas das vigas, os reflexos metálicos das juntas e as cores contrastantes das saídas de ar, ele também admite o céu ao fundo. Algo parecido se passa na primeira vez em que a fachada frontal do centro Pompidou é mostrada: em vez do plano geral óbvio,

²⁰⁴ É o que podemos comprovar nos rushes de Grandclaude: Rossellini observa o espaço, vira-se, e diz olhando para o fundo de uma galeria: “Isso aqui parece interessante”.

²⁰⁵ T. Gallagher. *op. cit. loc. cit.*

opta-se por um movimento orbital que começa numa rua e gira no fechamento e na abertura do *zoom* até encontrar o detalhe da fachada, que ocupa todo o espaço da imagem, rápida e repentinamente. É uma superfície estranha, desorientadora e opaca, um pouco como a parede da galeria que deixava de ser parede para tornar-se um fundo abstrato. Talvez um evento “da e na imagem”, um acontecimento da ordem do figural, que seduz para além da narração e da figura propriamente dita, fora da representação, e sem qualquer valor narrativo, como trabalho plástico da superfície²⁰⁶. Mas, numa linha autoral, prefiro interpretar e também constatar que Rossellini convoca no momento singular uma outra dimensão de um tempo transbordante, que não surge mais no desajuste entre a objetividade e a subjetividade do *raccord*, mas como olhar extemporâneo e não-antropomórfico da consciência. Tem razão Tag Gallagher ao dizer: “um filme sobre a vida e morte”. Dois extremos, opostos e inseparáveis, que se conectam com a filmografia pregressa do cineasta, que encontrou – na água do último episódio de *Paisá*, no rochedo e no sol de *L'amore*, na paisagem de Nápoles, nas nuvens de *Francisco, arauto de Deus*, nas ruínas de Berlim no plano final de *Alemanha ano zero* – não apenas uma realidade efêmera e uma superfície plástica, mas uma distância imposta a ela no quadro, na duração e na mobilidade da visão. *Mutatis mutandis*, as palavras de Rivette escritas em 1955 continuariam valendo para este filme bem posterior: “há filmes que retornam ao tempo como os rios ao mar; e que nos propõem ao final apenas as imagens mais banais: rios que correm, multidões, exércitos, sombras que passam, cortinas que caem ao infinito, uma menina que dança até o fim dos tempos”²⁰⁷.

²⁰⁶ Philippe Dubois. “Plasticidade e cinema: a questão figural”. In: Stéphane Huchet (org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012.

²⁰⁷ J. Rivette. *op. cit.* p. 46.

Considerações finais

Para terminar, o que falta ao Centro Pompidou é o caráter unitário da ideia e do pensamento que Rossellini transforma em cinema. É o antigo paradoxo de todos os realismos e revelacionismos: o aparelho na sua atividade desumana de máquina permite captar o intangível à percepção humana; o problema é que pouco mais de 20 anos depois de textos de Ayfre e Bazin, dos mais belos já escritos sobre cinema, Andy Warhol filmaria um pano-sequência de 8 horas de duração chamado *Empire* (1964). O que a realidade reivindica em si mesma num filme como esse? No que pode resultar a sua espera? Alguns cineastas americanos haviam levado longe demais os preceitos do microscópio, pensava Rossellini²⁰⁸. Afinal, eles redobravam a aposta na máquina, tentando se desfazer dessa intervenção estranha que faz a realidade falar por si mesma (como visto aqui, ela não é natural nem dada no mundo, mas apreendida por uma cultura visual anterior ao próprio cinema). Mas então, o que pode dar coesão aos inúmeros elementos do fenômeno Centro Pompidou? Qual conexão pode haver entre as obras que pululam, todas igualadas pelo olhar do filme, que jamais padece? Essa heterogeneidade estilizada é lançada ao público das galerias cuja liberdade poderia ser uma chance de emancipação, mas também a instauração de uma distância intransponível, numa sucessão de encontros ao acaso e sem sentido, em que nada se fecha.

O projeto histórico-pedagógico de Rossellini pretendia superar essa distância comunicando o saber integral da humanidade na difusão eletrônica da visão direta, da clareza e da instrução – jamais da imposição. O espectador ideal de Rossellini é aquele que aceita o convite ao saber. Por outro lado, o Centro Pompidou, enquanto instituição e projeto, é por demais fluido e aleatório: ele não forma uma comunidade harmônica de indivíduos guiada por uma concepção geral clara, por uma pansofia da humanidade. Pelo contrário, é uma modernidade em crise transformada em espetáculo e monumento pós-moderno, um lugar em que a arte se vê como produtos num supermercado. Nisso reside

²⁰⁸ R. Rossellini *apud*. T. Gallagher. *op. cit.* p. 290: “O underground americano levou isso ao limite da insanidade, filmando um homem dormindo por sete ou oito horas”. A referência é *Sleep* (Dir. Andy Warhol, 1963)

também o antagonismo direto com *Concerto de Michelangelo*. Na Capela Sistina as pessoas sabem ler a arte dos afrescos e estão, sob a asa da religião e da mitologia, providas de guias para estabelecer uma conexão com a obra de arte. No Pompidou, o público é largado à própria sorte, os indivíduos colidem entre eles (e também com as obras).

É disso que dão conta as partes 2 e 5, em que não há figurantes para cumprir itinerários predeterminados. Nos planos 69 e 70, uma mulher, destacando-se na imagem com sua manta vermelha, anda pela galeria enquanto seu olhar percorre o ambiente. Mas ela não é como a Katherine de *Viagem à Itália*. Sem guia, ela se desorienta entre o expositor de vidro, a escultura e os outros visitantes, tão sem rumo quanto ela, até ter o seu olho fisgado pela paisagem externa. Ela aproxima-se do vidro e olha para fora: o público será muitas vezes atraído pela janela, deixando-se tragar pelo panorama (espetacular) de Paris. Nada mais distante do recolhimento íntimo exigido para a apreciação de uma pintura *fauve*, por exemplo, ou da exigência de Adorno que, diante da neutralização da cultura operada pelos museus, sugeria escolher “dois ou três quadros e deter-se neles com gravidade e concentração”. Mas, como observado por Otília Arantes, a alternativa benjaminiana tampouco se concretiza. Na delimitação de uma coletividade, de um público massificado e desatento, surgia um horizonte positivo e potencialmente transformador. “Retrógrado diante de Picasso, ele se torna progressista diante Chaplin”, dizia Walter Benjamin. Ele se referia, como sabemos, ao cinema. Mas a abolição da distância estética e individuada, recolhida e íntima, resultava em espaços como o Centro Pompidou em outra ponta do processo descrito por Benjamin: “a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo”²⁰⁹.

²⁰⁹ O. Arantes. *op. cit.* p. 240.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

AMENGUAL, Barthélemy. “Rossellini, la Monarchie, le Néoréalisme: La prise du pouvoir par Louis XIV” In: *Les cahiers de la cinémathèque* n. 51-52 – Perpignan: L’Ancien Régime au cinema, 1989

APRÀ, Adriano. “Enciclopédia histórica de Rossellini”. In. OLIVEIRA, Luis Miguel (et.al.). *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2006.

_____. *Rossellini et la television: penser en images, penser les images*. Disponível em <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article332>. Acesso em 26 mar. 2016.

_____; MENON, Gianni. *Dibattito su Rossellini*. Reggio Emilia: Diabasis, 2009.

_____. *In viaggio con Rossellini*. Alessandria: Falsopiano, 2006.

_____. (ed). *My Method: writings and interviews*. Nova Iorque: Marsilio, 1995.

_____. *La modernità di Rossellini – Entrevista a Adriano Aprà*. Disponível em <http://www.cinecriticaweb.it/la-modernita-di-rossellini-intervista-a-adriano-apra/>. Acesso em 12 jun. 2016.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Os novos museus. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 31, p.164, out. 1991.

_____. *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*. 3. ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

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

ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception – a psychology of the creative eye*. 2ª ed. Los Angeles: University of California Press, 1974.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. 1ª ed. Campinas: Papirus, 2004.

_____. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *A estética do filme*. 5ª. Ed. Campinas: Papirus, 2007.

_____. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *Du visage au cinema*. Paris: Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma 1992.

BALDELLI, Pio. Rossellini e o cinema de Salò. In: *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007.

_____. *Roberto Rossellini*. Roma: Samona e Savelli, 1972.

BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. O relevo honorífico e o retrato. In ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da antiguidade a Duccio – V.1*. São Paulo: Cosac Noify. p. 194-208. 2003.

BANHAM, Reyner. A home is not a house. In: *Art in America*. Vol. 2. Nova Iorque: abr. 1965. p. 70-79.

_____. “Criticism by Reyner Banham”. In: *The Architectural Review*. mai 1977. Disponível em <https://www.architectural-review.com/buildings/may-1977->

pompidou-cannot-be-perceived-as-anything-but-a-monument/8627187.article.

Acesso em 14 mar. 2018.

_____. *Teoria e Projeto na primeira era da máquina*. Trad. A. M. Goldberger Coelho. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAECQUE, Antoine de. “La vie en villes: Cergy-Pontoise”, in: *Libération*, 29 mar. 2002. Disponível em https://next.liberation.fr/cinema/2002/03/29/architecture-fiction_398570, acesso em 12 mar. 2018.

_____. HERPE, Noël “The Rohmer of the Cities and the Rohmer of the Countryside”, in: *Éric Rohmer: a Biography*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.

_____. “A moral é uma questão de travellings” In: *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. pp. 243-318.

BERGALA, Alain (Org.). *Roberto Rossellini: le cinema révélé*. 2ª ed. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

_____. “Roberto Rossellini e a invenção do cinema moderno”. Trad. Barbara V. de A. in: *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007.

_____; NARBONI, Jean (Orgs.) *Roberto Rossellini*. Paris, Editions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1990.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.

- BELTON, John. The Bionic Eye: zoom esthetics. In: *Cinéaste*, Nova Iorque, vol. 11, n. 1, p. 20-27, inv. 1980-1981.
- BONAMY, Robert (Org.). *Itinéraires de Roberto Rossellini*. Grenoble: UGA Éditions, 2014.
- BONDANELLA, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____.; PACCHIONI, Federico. *History of Italian Cinema*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2017.
- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle: Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- BRENEZ, Nicole. “L’être humain dans son intégrité: le projet télévisuel de Roberto Rossellini” In: _____. *De la figure en general et du corps en particulier - L’invention figurative au cinéma*. Bruxelles: De Boeck e Larcier, 1998.
- _____. Um fotograma de Índia: Matri Bhumi, Roberto Rossellini, 1959. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 11. n. 2 p. 180-193 jul.-dez. 2014.
- BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- BRUNO, Edoardo. Senso (filmico) dell’intrascrivibile (Rossellini, Straub-Huillet, Antonioni). *Filmcritica*. Roma: n. 252, mar. de 1975; p. 80.
- CARDULLO, Bert (Ed.). *André Bazin and Italian Neorealism*. Nova Iorque: Continuum, 2011.
- CASSETTI, Francesco. *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. Indianapolis: Indiana University Press. 1998.

CERNTOLA, Neva (Org.). *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2006.

COHEN, Jean-Louis. Rumo a novas utopias. In: COHEN, Jean-Louis. *O Futuro da Arquitetura desde 1.889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 378-389.

COLLET, Jean; PHILLIPE, Claude Jean. "Roberto Rossellini: La prise du pouvoir par Louis XIV". In: *Cahiers du Cinema* n. 183, p. 16-19, out., 1966.

COMOLLI, Jean-Louis. *La dernière Utopie ou la télévision de Roberto Rossellini - Entretien avec Jean-Louis Comolli*. Disponível em <http://www.annebrunswic.fr/197-Entretien-avec-Jean-Louis-Comolli> acesso em 3 fev. 2018.

COSTA, João Bérnard. India Matri Bhumi. in: *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007.

COUCHOT, E. "Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração". In: *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Org. André Parente. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

CRAMER, Michael. "Rossellini's History Lessons". In: *New Left Review*. Londres: n.78 nov.-dec. 2012.

CRARY, Joanthan. *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1990.

DAGRADA, Elena – *Hollywood, Rossellini et le symptôme de Griffith*. Disponível em <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2002-v13-n1-2-cine616/007959ar/> Acesso em 25 out. 2017.

_____. *Limite(s) du montage*. Disponível em <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2002-v13-n1-2-cine616/> Acesso em 14 fev. 2017.

DONARD, Mélanie. *Le zoom ou l'image d'une image*, Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual). Études cinématographiques et audiovisuelles. e École doctorale Arts et médias, Paris 3, 2012.

DOTTORINI, Daniele. Sur la proximité du monde: mouvement, distance et croyance dans le regard filmique de Rossellini. In: *Itinéraires de Roberto Rossellini*. Grenoble: UGA Éditions, 2014.

DUBOIS, Phillippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. O ato fotográfico e outros ensaios 14^a ed. Campinas: Papirus, 2012.

DURAFOUR, Jean-Michel. Rossellini et Alberti. La "perspectiva televisualis", ou le cinéma dépi(c)té. In: *Les Peintres à l'écran*. Rennes: PUR, 2011, p. 163-180.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A fruição nos novos museus. In: *Especiaria – caderno de ciências humanas*, Ilhéus, vol. 11, n. 19, p. 245-268, jan.-jun. 2008.

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

FABRIS, Mariarosaria. “Rossellini, o cinema e a TV”. In: *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. Cultura, São Paulo, 02 nov. 2003. p. 1

_____. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1996.

FERREIRA, Pedro Henrique Villela de Souza. *Ver com os próprios olhos: o grande projeto de Roberto Rossellini*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

- FOSTER, Hal. *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988
- FORGACS, David. "Rossellini's Pictorial Histories" in *Film Quarterly*, nº 3, vol. 64, primavera de 2011, pp. 25-36.
- FIESCHI, Jean-André. "Dov'è Rossellini?". *Cahiers du Cinéma*, nº 131, mai 1962, p.22
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: a critical history*. 3. ed. Londres: Thames&Hudson, 2003.
- FRAPPART, Hélène Frappat. "Vers la television: Focus Roberto Rossellini". In: *Cahiers du Cinéma*. Hors Série - 30 - Le guide des 100 plus beaux DVD de l'année Novembro de 2002. pp. 64-65
- GALLAGHER, Tag. *Adventures of Roberto Rossellini*. Nova York: Da Capo Press, 1998.
- _____. "Roberto Rossellini and Historical Neorealism". In: *Artforum*, nº. 10, p. 40-48. Nova York: 1975.
- _____. Disponível em https://archive.org/stream/Rosellini_Neo-realism_and_Croce/Rosellini_Neo-realism_and_Croce_djvu.txt Acesso em 15 abr. 2016.
- _____. "Making Reality" in *Senses of Cinema*, nº. 32, jul. 2004. Disponível em http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/rossellini_television/ Acesso em 12 jul. 2017.
- _____. L'imagination du reel. In *Cahiers du cinema*. n. 556. abr. 2001.
- _____; HUGHES, John. "Where are we going?" em *Changes*, nº 87, abril de 1974. p. 235.
- GARRIBA, Mario. "Cinema anno zero". In. *Filmcritica* 374, maio de 1987.

- GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1986.
- GOTTLIEB, Sidney (org.). *Roberto Rossellini's Rome Open City*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2004.
- GRANDCLAUDE, Jacques. Dossier Roberto Rossellini: from one utopia to another. In: *In Cinema Ritrovato*. Bolonha, Fondazione Cineteca di Bologna. p. 140-142, 2007.
- _____. *Lezione di Cinema: come Rossellini ha filmato il Beaubourg*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M1p9RwARUWo> Acesso em: 17 dez. 2017.
- _____; QUINTANA, Ángel; GUERRA, Carles. *Roberto Rossellini: Filming Beaubourg* Áudio de debate. Disponível em <https://www.macba.cat/en/triptic-77-screening> Acesso em 10 abr. 2018.
- _____. *The Rossellini 77 Tritych: Memory of the World Register*. Disponível em http://webarchive.unesco.org/20160105162520/http://portal.unesco.org/ci/fr/ev.php-URL_ID=29918&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html Acesso em 3 ago. 2016.
- GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1970.
- GUERIN, José Luis. “Work in progress”, in. *Rouge* n.4, 2004. Disponível em http://www.rouge.com.au/4/work_progress.html Acesso em 20 fev. 2017.
- HABIB, André. “Survivances du Voyage em Italie”. In: *Transmettre*. nº 5, primavera, 2005.
- HALL, Nick. *The Zoom: Drama at the Touch of a Lever*. Londres, Rutger, 2018.
- HOVEYDA, Fereydoun; ROHMER, Eric. “Nova entrevista com Roberto Rossellini”. In: *Cahiers du Cinema*, n. 146, p.2-13, jul. 1963.

- HUGHES, John. "Recent Rossellini". In: *Film Comment*, Nova York, jul. 1974.
- JACOBS, Steven. *Framing Pictures: Film and Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.
- JANSON, Horst Woldemar. "A escultura clássica". In: JANSON, Horst Woldemar. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- JAMESON, Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, jun. 1985. pp. 16-26.
- JESUS, Tiago Machado. O "Efeito Beaubourg" na perspectiva de Daniel Buren. *Revista Angelus Novus*, São Paulo, n 2, p. 142-161, jul. 2011.
- JOYCE, James. *The Dead*. Claremont: Coyote Canyon, 2007.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- LAGNY, Michèle. "Heureusement, l'image n'éduque pas - Rossellini et la television". In: *Cinéma* n. 11. Primavera de 2006. p. 8-25.
- LANDY, Marcia. *Italian film*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2000.
- LAWTON, Harry. "Rossellini's didactic Cinema". In: *Sight and Sound*, vol. 47, nº 4, out. 1978.
- LEAVITT, Charles L. "Cronaca, Narrativa, and the Unstable Foundations of the Institution of Neorealism". In: *Italian Culture*. n. 31. 2013. p. 28-46.

- LEFEBVRE, Martin (Org.). *Landscape and film*. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- LICHERI, Paolo. *Rossellini dal grande al piccolo schermo*. Napoli: Liguori, 2016.
- MACBEAN, James Roy. “Rossellini’s materialist mise-en-scène of La Prise de Pouvoir par Louis XIV”. In: *Film Quarterly*. vol. 25, n. 2. 1971-1972. p. 20-29.
- MACÉ, Arnaud. “Roberto Rossellini, la nature des mouvements” In: *Cahiers du cinéma* 611 abr. 2006 p.84-87.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Trad.: Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli. *A cultura dos novos museus: Arquitetura e estética na contemporaneidade*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2014.
- MARTINI, Andrea. “Il cinema tra microscopio e telescopio”. In: *L’antirossellinismo*. Turim: Kaplan, 2010.
- MARVIN, Miranda. “Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla”. In *American Journal of Archaeology*, Boston. vol. 87, n. 3, jul. 1983. p. 347-384.
- MATTUSCH, Carol C. *Johann Joachim Winckelmann: Letter and Report on the Discoveries at Herculaneum*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2011.
- MCNIVEN, Roger. “Rossellini’s Alberti: Architecture and the Perspective System Versus Invention of the Cinema”, in. *Iris*. no 12, dez. 1991.
- MERLAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- MOULLET, Luc. “Entretien avec Luc Moullet”. *Cahiers du cinéma*. out. 1969. p. 40-49.
- MORRAJA, Àngel Quintana. *El projecte didàctic de Roberto Rossellini*. Barcelona: Universidade Autònoma de Barcelona – Faculdade de Ciências da Informação, 1996.
- MICHELSON, Annette. *Filozofska igracka*. LEVI, Pavle; MICHELSON, Annette (Ed.). Belgrado: Samizdat B92, 2003.
- MULVEY, Laura. “Vesuvian Topographies: The Eruption of the Past in Journey to Italy”. In: FORGACS, David; LUTTON, Sarah; NOWELL-SMITH, Geoffrey (Orgs.). *Roberto Rossellini - magician of the real*. London: BFI Publishing, 2000.
- NAGIB, Lucia. “Mistérios de Rossellini”. In *Jornal de Resenhas*. Folha de S.Paulo, 12 de maio de 2001.
- NETO, Alcino Leite. *Errância e espaço na construção do espaço moderno: uma leitura da obra de Roberto Rossellini*. Dissertação (Mestrado). PUCSP. São Paulo, 2007.
- NORMAN, Louis. “Rossellini’s Case Histories for Moral Education”. In: *Film Quarterly* vol. 27, n. 4, 1974. p. 11-16.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese (Doutorado). USP. São Paulo, 2015.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- PEREIRA, Fausto Cruchinho Dias. “Os quatro filósofos de Roberto Rossellini”. In: *Congresso SOPCOM*. Aveiro, Portugal Portugal. Livro de Actas, 2005. p. 1112-1122.
- PINTO, Louis. “Déconstruire Beaubourg: art, politique et architecture”. In: *Genèses*, Paris, n. 6. dez. 1991. p. 98-124.

- QUINTANA, Ángel; XIFRA, Jordi. “Visual-spatial intelligence in propaganda and public relations discourse: The case of Roberto Rossellini’s early and educational-historical films”. In: *Public Relations Review*. v. 42, 2 ed. 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. “O corpo filosófico: os filmes filosóficos de Rossellini”. In: _____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. “A queda dos corpos: física de Rossellini”. In: _____. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013. p. 129-146.
- RENAUT, Aurore. *Roberto Rossellini - De l'histoire à la télévision*. Lormont: Le Bord de l'Eau, 2016.
- _____. Beaubourg de Roberto Rossellini, dernier maillon de la chaîne didactique. In: PICHON, Alban (Dir.) *Collections en regard: Les bibliothèques à l'écran*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2017. p. 235-251.
- RENNER, Eric. *Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application*. Oxford: Routledge, 2008.
- RICE, Charles; CUPERS, Kenny. “Éric Rohmer in Cergy-Pontoise”. In: *AAFiles*, n. 74, p. 112-122, Londres: The Architectural Association, 2017.
- RIVETTE, Jacques. “Lettre sur Rossellini”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 46, abr. 1955. Paris, Les Editions de l'Etoile. pp. 14-24.
- _____. “Carta sobre Rossellini”. Trad. Maria Chiaretti e Mateus Araújo. Francis Vogner dos Reis et. al. (Org.). São Paulo: CCBB, 2013. p. 46.
- ROCHA, Glauber. “Neo-realismo de Rossellini”. In: _____. *O Século do Cinema*: Glauber Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2006. pp. 206–215.

ROHMER, Eric. *The taste for beauty*. Trad. Carol Volk. Nova Iorque. Cambridge University Press, 1989.

_____. “L’Amore,” in *Cahiers du Cinéma* n. 59, mai. de 1956. Paris. Les Editions de l’Etoile. pp. 38-39

RONDOLINO, Gianni. *Rossellini*. Turim: Utet, 2006.

ROSENBAUM, Jonathan. “Jacques Tati: Composing in Sound and Image”. In: *The Complete Jacques Tati Box set* (encarte). Nova Iorque: Criterion Collection, 2014.

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

_____. *I. Il mio metodo: Scritti e interviste*. APRÀ, Adriano (Org.). Veneza: Marsilio, 1987.

_____. *Aprender como escravo*. Disponível em <http://www.ilustracioncritica.com/un-espiritu-libre-no-debe-aprender-como-esclavo-roberto-rossellini/> Acesso em 29 jan. 2018.

_____. “Dez anos de cinema 2”. In: OLIVEIRA, Luis Miguel (et.al.). *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2006.

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

ROSSI, Patrizio. *Roberto Rossellini: a guide to references and sources*. Boston: G. K. Hall, 1988.

SADLER, Simon. *Archigram: architecture without architecture*. Cambridge: MIT Press, 2005.

SCHÉRER, Maurice; TRUFFAUT, François. “Entrevista com Roberto Rossellini”. In: *Cahiers du Cinéma* 37, jul. 1954. p. 112.

SITNEY, P. Adams. *Eyes upside down*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008.

_____. *Vital Crisis in Italian Cinema – iconography, stylistics, politics*. Nova Iorque: Oxford University Press. 2013.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2014

TATTEGRAIN, Mathilde. *Décadence et idéal esthétique chez Visconti: une étude du zoom dans Mort à Venise*. Art et histoire de l'art. Université Paris I Panthéon Sorbonne: UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art. 2014.

TESSON, Charles. “Et Rossellini inventa la télévision”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 94, abr. 2001.

TESTA, Carlo. *Un nouveau Risorgimento du cinéma: Rossellini lecteur de Stendhal (cent) cinquante ans après*. In: *Babel*, n. 27. p. 77 – 104. 2011. Disponível em <https://babel.revues.org/150> Acesso em 02 out 2017.

TURVEY, Malcom. *Doubting Vision – The Film and the Revelationist Theory*. New York: Oxford University Press, 2008.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. Trad. Pedro Maia Soares. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo, Cosac&Naify, 2003.

VERDONE, Mario. *Roberto Rossellini*. Paris: Éditions Segher, 1963.

WALSH, Martin. “Rome, Open City - The Rise to Power of Louis XIV: Re-evaluating Rossellini”. In: *Jump Cut*, n. 15, 1977, pp. 13-15.

WERLY, Patrick. *Roberto Rossellini, une poétique de la conversion*. Paris: Le Cerf, 2010.

_____. *Roberto Rossellini, de la fiction à l'histoire*. Lormont: Le Bord de l'Eau, 2012.

WISNIK, Guilherme. *A Formação do Pós-Modernismo - Aula 1*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OCu7_b_PTHY acesso em 04 jan. 2018.

_____. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese (Doutorado) FAUUSP. 262 p. São Paulo, 2012.

WOLFF, Florent. Perception et usages des mouvements du camera. In: *Séminaire d'Histoire du cinéma, problèmes et méthodes*. Professeur: M. André Gaudreault. Université de Montréal, 2003.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. “Maquinações do Olhar: a cinefilia como ‘ver além’, na imanência”. In: MEDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; ARAÚJO, Denize Correia Araújo; BRUNO, Fernanda (Orgs). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 21-46.

_____. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Outros materiais audiovisuais

O índice abaixo contempla materiais audiovisuais de diversas origens usados para o desenvolvimento dessa pesquisa. Em algumas ocorrências, dados técnicos detalhados não foram localizados.

L'Uomo dalla Croce

Entrevista Adriano Aprà. 34 min.

Entrevista Vittorio Carpignano. 28 min.

Roma città aperta

Roberto Rossellini e Roma città Aperta 8 min.

Paisà

Entrevista Adriano Aprà. 21 min.

Into the future. Direção: Tag Gallagher. 56 min.

Introdução por Roberto Rossellini 5 min.

Entrevista com Renzo Rossellini. 14 min.

Hanno detto del film (com Martin Scorsese, Carlo Lizzani e Alfonsino). 9 min.

Dietro le quinte di Paisa – Com Fellini, Visconti, Rossellini 7 min.

Dietro le quinte di Paisa - Roberto Rossellini ricorda l'ingresso degli Alleati a Roma. 3 min.

Dietro le quinte di Paisa - Roberto Rossellini con i frati del convento di Maiori 17 min.

Il contesto storico – Entrevista com Beppe Attene 34 min.

Il contesto storico - Combat film RW077 1943 "Italy to a G.I." 51 min.

Il contesto storico - Combat film RW275 9 Settembre '43 "Gli Alleati in Italia" 14 min.

Il contesto storico - INCOM 00022 Paisa a Venezia 1946 18 min.

Rossellini at Rice University

Germania Anno Zero

Entrevista Adriano Aprà 14 min.

Créditos Italianos e Prólogo. 4 min.

Cartas do front. 23 min.

Pablo e Vittorio Taviani 11 min.

Roberto Rossellini 41 min.

Francesco, giullare di Dio

Uma nova realidade. Direção: Tag Gallagher. 12 min.

Entrevista Adriano Aprà. 16 min.

Prólogo. 13 min.

Entrevista com Virgilio Fantuzzi 17 min.

Entrevista com Isabella Rossellini 22 min.

Stromboli

Adriano Aprà sobre Stromboli 20 min
Filmes caseiros de Ingrid Bergman 8 min.
Rossellini através de seu próprio olhar. 51 min.
Rossellini e o Vulcão. 36 min.
Surpreendido pela morte por James Quandt. 32 min.

Europa '51

Versão comparada de Elena Dagrada. 49 min.
Entrevista de G. Fiorella Mariani 18 min.

Giovanna d'arco al Rogo

Adriano Aprà apresenta. 8 min.

Viaggio in Italia

Adriano Apra sobre Viagem à Itália 17 min.
Lembrando Ingrid Bergman 62 min.
Entrevista com Martin Scorsese. 15 min.
Living and Departed. Direção: Tag Gallagher. 28 min.
Os Rossellinis em Capri. 7 min.

Il Generale della rovere

Entrevista com Adriano Apra 11 min.
Entrevista com Isabella Rossellini 22 min.
Entrevista com Renzo Rossellini. 12 min.
Entrevista com Ingrid Rossellini. 6 min.
Choice. Direção: Tag Gallagher. 2009. 18 min.
Generale della rovere. Direção: Tag Gallagher. 45 min.

India Matri Bhumi

Mother Earth – India. Direção: Tag Gallagher. 24 min.

Era una notte a Roma

Entrevista com Roberto Rossellini. 4 min.

Agostino d'Ippona

Introdução de Renaut 23 min.
Roberto Rossellini (Pettini). 60 min.

Il Messia

A child succeeds. Direção: Tag Gallagher. 36 min.

Outros materiais

Roberto Rossellini. Entrevista ao programa A Fondo. 1977. 15 min.

Rossellini visto por Rossellini. Direção: Adriano Aprà. DVD. 1993. 62 min.

La Dernière Utopie Rossellini et la télévision. Direção: Jean-Louis Comolli. DVD. 2006. 90 min.

La Balena di Rossellini. Direção: Claudio Bondi. 2010. 47 min.

Rossellini 77 TRIPTIC (Debate em Retrospectiva, 10 out. 2012 no MACBA, Barcelona). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YFBsgSPpPs> Acesso em 5 mar 2018.

Rosso Cenere. Direção: Adriano Aprà e Augusto Contento. 2013. 60 min.

Idiotarum libri exit. Direção: Margot Merzouk. 2017. 17 min.

Come Rossellini ha filmato il Beaubourg. Lezione di Cinema, com Jacques Grandclaude e Gian Luca Farinelli. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M1p9RwARUWo> Acesso em 30 ago. 2017. 33min.

Filmografia principal

1954. Viagem à Itália. Título original: Viaggio in Italia. Direção: Roberto Rossellini. Assistentes de Direção: Marcello Caracciolo Di Laurino, Vladimiro Cecchi. Argumento e roteiro: Roberto Rossellini, Vitaliano Brancati, [Antonio Pietrangeli]. Fotografia: Enzo Serafin. [Aldo Tonti, transparencies; Luciano Trasatti, em algumas tomadas]. Câmera: Aldo Scavarda. Trilha sonora: Renzo Rossellini. Edição: Jolanda Benvenuti. Produtor: Roberto Rossellini, para Sveva Film (Rossellini) -Junior Film (Adolfo Fossataro) - Italia Film (Alfredo Guarini) S.G.C. - Les Films Ariane -Francinex (Paris). Lançamento: Titanus. Filmado em fev. e abr., 1953, em locações em Nápolis. Com: Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alex Joyce). 84 min.
1973. O Renascimento. Título original: L'Età de Cosimo de' Medici. Direção: Roberto Rossellini. Assistente de Direção: Claudio Bondi, Beppe Cino, Claudio Amati. Roteiro: Roberto Rossellini, Luciano Scaffa, Marcella Mariani. Fotografia (Eastmancolor): Mario Montuori. Camera: Giovanni Maddaleni. Trilha sonora: Manuel De Sica. Som: Carlo Tarchi. Edição: Jolanda Benvenuti. Produtor: Roberto Rossellini, para Orizzonte 2000, para RAI. Roteiro: Marcella Mariani. Com: Marcello Di Falco (Cosimo de' Medici), Virginio Gazzolo (Leon Battista Alberti), Tom Felleghi (Rinaldo degli Albizzi). 246 min.
1977. Beaubourg, Centro de Arte e Cultura Georges Pompidou. Título Original: Beaubourg, Centre d'art et culture Georges Pompidou. Direção: Roberto Rossellini. Assistente de Direção: Christian Ledieu, Pascal Judelewicz. Fotografia: Nestor Almendros (Eastmancolor 5254; Mitchell Mark 2; Angenieux 254-250 zoom; 1.33). Câmera: Emmanuel Machuel, Jean Chabaut. Som: Michel Berthez, Philippe Lemenuel. Edição: Véritable Silve, Colette Le Tallec, Dominique Taysse. GTC Laboratory. Produtor: Jacques Grandclaude, Création 9 information. 56 min.

Filmografia completa de Roberto Rossellini

A listagem abaixo elenca todos projetos fílmicos de Roberto Rossellini, inclusive os trabalhos inacabados, as obras não creditadas e as de autoria compartilhada (marcados com as iniciais de *entre outros* [E.O.]). Por ordem cronológica da data de lançamento, estão listados o(s) cargo(s) ocupado(s) em cada filme. Em alguns, observações pertinentes encontram-se entre colchetes. As obras mais citadas nesta dissertação estão com ficha referencial completa.

- 1936. Daine. [Projeto sem registros, provavelmente não concluído].
- 1937. La Fossa degli angeli. Assistente de direção [não creditado].
- 1937. Prélude à l'après-midi d'un faune. Direção. [não lançado, presume-se inacabado].
- 1938. Luciano serra pilota. Roteiro [E.O.].
- 1938. Fantasia sottomarina. Direção e roteiro.
- 1939. La Vispa Teresa. Direção. [provavelmente não lançado].
- 1940. Il Tacchino prepotente aka La Perfida. Direção. [não lançado].
- 1941. La Foresta silenziosa; Primavera; Re travicello; La Merca; Il Brutto idraulico. [curtas aunciados, mas nunca produzidos].
- 1941. Il Ruscello di Ripasottile. Direção.
- 1941. La Nave bianca. Direção e roteiro [E.O.].
- 1942. I Tre aquilotti. Roteiro [não creditado].
- 1942. Un Pilota ritorna. Direção e roteiro [E.O., não creditado].
- 1943. L'Uomo dalla croce. Direção.
- 1945. Roma città aperta. Direção.
- 1946. Desiderio. Direção [E.O.], roteiro [E.O.] e fotografia [E.O.].
- 1946. Paisà. Direção e produção [E.O.].
- 1948. Germania anno zero. Direção, produção e roteiro [E.O.].
- 1948. L'Amore: Due storie d'amore. Direção, roteiro [E.O.] e produção.
- 1949. L'Invasore. Supervisor [puramente nominal].
- 1950. Stromboli terra di Dio. Direção e argumento [E.O.].
- 1950. Francesco, giullare di Dio. Direção, argumento e roteiro [E.O.].
- 1951. Santa Brigida. Direção. [documentário inacabado]
- 1952. I sette peccati capitali; episódio l'invidia. Direção e roteiro [E.O.].
- 1952. La Macchina ammazzacattivi. Direção, roteiro [E.O.], produtor.
- 1952. Europa '51. Direção, produtor e argumento [E.O.].
- 1952. Rivalità (Medico Condotta). Supervisão [puramente nominal], roteiro e argumento [E.O.].
- 1953. Siamo donne. episódio Ingrid Bergman. Direção.
- 1954. Dov'è la libertà...? Direção e argumento.
- 1954. Amori di mezzo secolo. episódio Napoli 1943. Direção.

1954. Giovanna d'Arco al rogo. Direção.
1954. Viaggio in Italia. Direção, argumento, roteiro [E.O.] e produtor.
1954. La Paura. Direção e produtor.
1956. Le Psychodrame. Direção. [filmou cerca de 30 minutos de um congresso de psicodrama para a televisão francesa. O material nunca foi editado].
1959. L'India vista da Rossellini. Direção e produtor.
1959. J'ai Fait un beau voyage par Roberto Rossellini. Direção.
1959. India Matri Buhmi. Direção, roteiro [E.O.], produtor.
1959. Il generale della Rovere. Direção.
1960. Era notte a Roma. Direção e roteiro [E.O.].
1961. Viva l'Italia!. Direção.
1961. Vanina Vanini. Direção e roteiro [E.O.].
1961. Torino nei Cent'anni. Direção [creditado como: "Um filme de Federigo Valli dirigido por Roberto Rossellini"]].
1961. Torino tra due secoli. Direção.
1961. Benito Mussolini. Supervisão [puramente nominal].
1961. Palcinella. [Projeto não concluído].
1962. Anima nera. Direção.
1963. RoGoPaG. episódio Illibatezza. Direção, roteiro e argumento.
1963. Lel Carabinieri. Sinopse.
1964. L'Età del ferro. Roteiro, supervisão e narração [E.O.].
1965. Caligola. [Projeto não concluído].
1966. La presa del potere da parte di Luigi de XIV. Direção e roteiro [E.O.].
1966. La Rivoluzione americana. [Projeto não concluído].
1967. Idea di un'isola. Produtor. [a edição americana erroneamente credita a direção à Roberto, porém fora dirigido por Renzo Rossellini].
1969. Gli Atti degli Apostoli. Direção, roteiro [E.O.] e produtor.
1970. La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza. Argumento, roteiro, produtor, apresentador.
1971. Socrate. Direção, roteiro [E.O.] e produtor [E.O.].
1971. La forza e la ragione: Intervista a Salvatore Allende. Entrevistado [E.O.].
1971. Cile, la Balena. [Projeto não concluído].
1972. Pascal. Direção, roteiro [E.O.] e produtor.
1972. Agostino d'Ipbona. Direção, roteiro [E.O.] e produtor.
1973. L'Età de Cosimo de' Medici. Direção, roteiro [E.O.] e produtor.
1973. Rice University. Direção [E.O.], argumento e produtor.
1974. Cartesio. Direção, roteiro [E.O.] e produção.
1974. A Question of People. [erroneamente creditada Direção, porém foi Beppe Cino].
1974. La Civiltà dei Conquistadores. [Projeto não concluído]
1974. Anno uno. Direção, argumento e roteiro [E.O.].
1975. La Storia della Scienza. [Projeto não concluído].
1976. Il Messia. Direção, argumento e roteiro [E.O.].
1977. Concerto per Michelangelo. Director.
1977. Karl Marx giovane – laborare per l'umanità. [Projeto não concluído].
1977. Beaubourg, Centre d'art et culture Georges Pompidou. Direção.

Teatrografia

Ordenado por ano de apresentação, com a atuação de Rossellini em cada projeto, além dos locais e cidades de apresentação.

- 1952. Otello. Encenação. Teatro San Carlo, Nápoles.
- 1953. La Gioconda. Encenação. Arena Flegrea, Nápoles.
- 1953. Giovanna d'Arco al rogo. Direção e encenação. Teatro San Carlo, Nápoles.
- 1953. Turandot. Encenação. Teatro San Carlo, Nápoles.
- 1954. Monsignor. Encenação. Teatro San Ferdinando, Nápoles.
- 1954. Giovanna d'Arco al rogo. Encenação. La Scala, Milão.
- 1954. La Filglia di Jorio. Encenação. Teatro San Carlo, Nápoles.
- 1954. Jeanne au bûcher. Encenação. Paris Opéra, Paris.
- 1954. Joan of Arc at the Stake. Encenação. Stoll Theater, Londres.
- 1954. Jeanne d'Arc au bûcher. Encenação. Liceo, Barcelona.
- 1955. Jeanne d'Arc på bålet. Diretor. Kungliga Teatern [The Opera], Estocolmo.
- 1955. Giovanna d'Arco al rogo. Encenação. Teatro Massimo, Palermo.
- 1961. Uno sguardo dal ponte. Encenação. Teatro del Opera, Roma.
- 1962. I Carabinieri. Encenação. Festival dei Due Mondi, Espoleto.

ANEXO – Declarações de Jacques Grandclaude

Todas as declarações transcritas a seguir foram dadas por Jacques Grandclaude, produtor de *Beaubourg, Centre d'art et culture Georges Pompidou*, no debate realizado por ocasião da mostra *Rossellini 77 Triptic* no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (Macba), no dia 10 de outubro de 2012. O material foi editado retendo apenas os trechos com as informações mais relevantes para essa pesquisa. Parte da conversa gira em torno da exibição, naquele momento, de 40 minutos editados de *Rossellini au travail*. Os interlocutores no debate são Àngel Quintana, especialista na obra rosselliniana e professor na Universidade de Girona, e Carles Guerra, curador-chefe do Macba.

- Eu gostaria de agradecer Carles e vocês todos por estarem aqui porque é, de certa forma, um acontecimento, dado que durante 35 anos essa história permaneceu praticamente desconhecida. Sim, e eu gostaria de dizer que há uma razão para isso: o fato de que, em 1977, quando o Centro Pompidou foi inaugurado, todos os intelectuais franceses e toda a imprensa francesa foram contra. Ele é considerado como uma vergonha escandalosa na Paris antiga. Então, naquele período, o Centro Pompidou não quer que toquem no Centro e o Ministério das Relações Exteriores não quer que a imprensa estrangeira retome a polêmica da imprensa francesa. Assim, eles decidem fazer um filme sem o consentimento do Centro Pompidou e, quando eu tive a honra de encontrar Roberto Rossellini, já que nós éramos uma comunidade do cinema nascida de maio de 68, nascida de indenizações de demissões coletivas, ao invés de ir para a rua, decidimos reconstruir uma empresa com todas as pessoas que trabalhavam comigo. Essa empresa, nós a queríamos pluridisciplinar, ou seja, de cinema, arquitetura de interiores, decoração, música, texto... Enfim, um pouco como as oficinas do período renascentista. Foi nesse contexto que Roberto Rossellini nos escolheu, na verdade, após um encontro. Durante duas horas eu fiquei com ele e nós não falamos de cinema, porque Rossellini nunca falava disso, ele só falava da sociedade e do que estava acontecendo no mundo. Como nós tínhamos as mesmas preocupações e dávamos o mesmo sentido para o cinema, a saber,

um cinema útil, no final das duas horas, ele disse: "vamos trabalhar juntos". E foi nesse momento que, por meio da nossa profissão que consistia em testemunhar o que víamos, já que trabalhávamos antes com notícias, nos pareceu impossível trabalhar com alguém tão renomado, sendo pequeninos, sem deixar marcas. Então propus a Rossellini de pensar em como poderíamos segui-lo todos os dias, sequência por sequência. E ele ficou meio... Porque não era um costume na época, ninguém nunca havia filmado um cineasta fazendo um filme. E nós tínhamos uma grande experiência com filmes científicos, e eu disse que o câmara não o incomodaria, que nós o filmaríamos como se fôssemos insetos, muito discretamente. Ele me respondeu: se tiver bastante humor, se vocês forem os entomologistas, eu serei o inseto. E, desse momento até sua morte, ele aceitou que nós o filmássemos o tempo todo, contanto que não fossem imagens impressionistas, mas científicas de certo modo. Portanto, fizemos um trabalho que se assemelha mais a um trabalho de antropólogo, porque agora vocês só viram 40 minutos e há pelo menos 10 horas de imagens que o mostram fazendo todo o filme. E se vocês viram e escutaram bem, numa hora ele diz como vai fazer o filme, o que ele pensa das imagens, como ele vai fazer, entendem? E isso talvez vire um filme um dia. Então é esse o contexto que eu queria explicar quando vocês olharem essas imagens. Então o Centro Pompidou foi uma vergonha para a França, mas para os intelectuais franceses, hoje é um triunfo. Mas na época, e quando eu apresentei essas imagens ao Centro Pompidou, no seu 30º aniversário, eles olharam e eu fui embora com as minhas imagens por uma boa razão, que é o fato de eles não parecerem interessados. É isso.

(...)

- Então, Jacques, você poderia nos explicar um pouco como Rossellini conduziu e implementou essa objetividade irônica da qual Angel nos falou? Você foi testemunha de todas as escolhas técnicas...

- É a primeira vez que alguém diz exatamente a situação, na verdade. Mas ele não foi até o fim. É preciso saber que aqueles que inauguraram o Centro Pompidou pensavam que não haveria ninguém na inauguração dadas as polêmicas. E, no final das contas, foi aí que houve um mal-entendido. Houve uma multidão enorme que veio, mas não para ver as obras de arte; eles vieram para ver o que o Angel tinha dito, a saber, eles vieram visitar

um supermercado, uma Disneylândia. E a gente vê bem que o público filmado não é o mesmo público que estaria lá hoje. Então, evidentemente, Rossellini que é formado no Renascimento, sua cultura é renascentista, quando ele vê esse local que ele nunca tinha visitado, aí nós começamos a ir lá todos os dias, a ver, a ouvir, todas essas coisas. E o que o impressionou inicialmente foi o som. Tinha sons e mais sons, barulhos e mais barulhos. E depois, pouco a pouco, o filme foi se desenhando em sua mente. Porém nesse momento houve um problema, mas aí nós entrevistamos: acontece que o Ministério das Relações Exteriores queria fazer um filme de 26 minutos em 16 milímetros e Rossellini, diante dessa tarefa a ser cumprida, me disse: "Jacques, eu não filmo em 16 milímetros, eu filmo em 35 e não há duração para o filme."

(...)

Logo, nós nos encontrávamos... Como as Relações Exteriores a seguir, fomos nós que produzimos o filme. E o filme foi vítima de dizerem que é um filme encomendado, mas no final das contas não é um filme encomendado, é uma encomenda do Rossellini na verdade. Foi ele que fez o filme exatamente do jeito que quis, pelos meios que quis, então talvez seja sua obra mais pessoal que existe. Ele me dizia "eu nunca fui tão livre". Assim, a partir desse momento, o que nós vimos é sua obra suprema, mas é de certa forma, como diz Renzo agora, é seu testamento em realidade. Portanto, ele se viu numa situação, a saber, como filmar as pessoas que estavam dentro com os meios de um longa-metragem, porque eu não sei se vocês viram, tem *travellings*, câmeras em cima de carrinhos, então não é só a câmera no ombro. E, na verdade, todos os técnicos que estavam ao redor, porque esse homem era bem fascinante, ou seja, ele sabia falar com os outros, escutar os outros e, ao mesmo tempo em que ele buscava o que iria fazer, o que era bem preciso em sua cabeça, porque, se vocês escutarem nas imagens que nós gravamos, ele sabe exatamente até como ele vai editar o filme, porque o Rossellini é um cineasta da gravação, não é um cineasta da edição. A saber, suas sequências são imensas e não podem ser editadas de outro jeito. Nós temos textos dele nas imagens que eu tenho que dizem o que ele pensa da edição no fim das contas, aquilo que ele chama de alternado quando fala com Nestor. Na verdade, esse filme... Ele se apropriou do que viu tentando o ser o mais distante possível. Bom, é evidente que no cinema não podemos ser objetivos nem que a gente queira porque mesmo a escolha de fazer isso já é eu dizendo que vou fazer isso. Vocês

diriam: "eu quero fazer aquilo", sem querer repetir o que já foi feito. Então o procedimento do Rossellini foi se distanciar o máximo possível e tentar ser, entre aspas, o mais objetivo possível, ou seja, filmar o que ele via e gravar o que se ouvia, na verdade. E foi aí que, evidentemente, como disse Angel, ele caiu numa armadilha porque, dada a reação das pessoas diante da arte contemporânea, nós poderíamos considerar que ele agiu de propósito ao gravar essas pessoas nessa situação, o que não é o caso, na verdade porque era assim todo o lugar. O que é preciso saber é que quando um renascentista ia na Sistina, ele conhecia os códigos (mesmo que ele não fosse capaz de apreciar as obras, ele era capaz de apreciar o significado das coisas), ao passo que o público que vai ao Pompidou, quando ele vê as latas do Warhol, ele não tem código de nada, na verdade. Então é um pouco como o Bambi na floresta quando eles entram lá dentro, ele filmou isso, o Rossellini. O que é interessante, eu acho, é que como ele não sabe apropriar o filme, ou seja, quando você pede a um cineasta para filmar o Macba ele vai fazer o seu filme, e não é necessariamente o Macba que nós veríamos na saída, entendem? Ao passo que Rossellini, é realmente o centro Pompidou tal como era em 1977. A tal ponto que Claude Mollard, que foi quem dirigiu a estrutura administrativa que lançou o edital com Renzo Piano e Rogers me disse: "o filme do Rossellini é o Centro Pompidou exatamente como quiseram Renzo Piano e o presidente Pompidou, o Centro hoje não tem mais nada a ver em termos de função e arquitetura interior". E é aí que nos deparamos com uma grande ambiguidade.

(...)

Respondendo então. Eu, pessoalmente, sou obcecado pelos rastros e eu sempre me faço perguntas. "Como uma ideia pode partir do nada para virar algo?", na verdade. E quando nós filmamos o Rossellini... Aliás, todo mundo nos faz a mesma pergunta: por quê? Não era por nenhum motivo, era simplesmente para tentar compreender através de suas imagens como ele trabalhava, na verdade, entende? Então, precisamente, essas imagens foram selecionadas pela Unesco mas não chegaram até o final e um grande especialista em Rossellini, Tag Gallagher, me disse: "como é que pode vocês terem investido tanto dinheiro por algo que inicialmente não estava previsto para nada?". Eu disse: "Porque, na verdade, o que é muito importante, é que quando se tem a sorte de se estar ao lado, como você diz, de um mestre tão excepcional e de produzir o filme que ele

vai fazer, a primeira reação é ver como ele faz, compreender como ele faz. E agora, claro, eu penso que... Porque agora estão fazendo uma fundação com o Macba, com o Angel, sobre os processos e técnicas de criação, dos quais essa matéria é o primeiro exemplo, na verdade. E não somente em relação ao cinema, mas também pintura, literatura, entende? Quer dizer, tem um mistério que é o fato de a gênese de uma obra ser extremamente complexa. E agora, com todas as imagens que temos, nós sabemos como Rossellini trabalha, na verdade, entendem? De modo geral, na verdade, porque para cada filme houve uma abordagem diferente, mas nós temos ainda assim modos de mostrar o porquê e o como. O porquê, aliás, ele explica, entendem? Então é esse o objetivo dessas imagens que deveriam tornar-se um filme para que todos pudessem entender como ele trabalhava. Inicialmente, não havia um objetivo comercial, não havia um objetivo de distribuição, absolutamente nada. A tal ponto que pensávamos que, se as imagens fossem destruídas, nós tínhamos o mesmo trabalho em fotos. Então nós temos 2500 fotos que mostram como ele fazia, entendem?

(...)

Então, é bem complexo porque, inicialmente, como diz Angel, Nestor é o diretor de fotografia da *nouvelle vague*, e o princípio da *nouvelle vague* é que se ilumine o mais naturalmente possível, porque se grava em cômodos, se grava na realidade. E iluminar o Centro Pompidou diz respeito mais a outra disciplina do que aquela que praticava Nestor. Como Nestor queria... era fascinado por Rossellini, ele se encontrava um pouco paralisado porque o verdadeiro trabalho, como vocês dizem, é o Machuel, e depois é o outro operador que é Jean Chiabaut. É preciso saber que a técnica que ele começou a utilizar pelos anos 60 com o *zoom*... Até antes do Rossellini, o *zoom* era "isso" e "isso". Então era considerado como... Quem usava *zoom* não fazia cinema, entendem? Mas Rossellini no final das contas implementou um sistema que é extremamente complexo, ou seja, você tem uma câmera que avança em *travelling*, você tem o topo da câmera que gira (então há dois movimentos) e você tem o *zoom* que avança. Assim, no fim das contas, nós nem percebemos que é um *zoom*. Mas o que é mais extraordinário é que ele repete tem um conhecimento muito refinado da técnica. Não há muitos diretores que tenham esse conhecimento, dado que ele não tinha monitor. Em outras palavras, quando Rossellini grava... Imaginem que ele estivesse gravando aqui e que ele precisasse gravar

esse seminário e que fosse Angel que se responsabilize, ou Carles. Então ele filmaria a pessoa lá num close e ele daria um jeito de mostrar, nessa passagem, a sala, as pessoas e tudo mais e ele vai determinar isso com os movimentos da câmera e com o *zoom*. O que é extraordinário é que o operador, como vocês dizem não tem muito o que fazer, ou seja, ele é o objeto do Rossellini. O responsável pelas máquinas, que se chama Coucoon, me disse que quem empurrava o carrinho devia estar sincronizado com Machuel que estava com a câmera e com o *zoom* de Rossellini. É por isso que ele sabe mais ou menos que vai gravar com o 50 milímetros ou o 200, mas no final das contas não é garantido. Quer dizer, de repente ele vai mudar. E vocês veem que quando ele filma a entrada do público, o que é absolutamente fascinante, eu disse pro Carles, é que ele já sabe como ele vai editar o filme, porque vocês olham, ele diz 25, 250 [mm] de qualquer forma eu vou fazer em plano de corte". Então ele diz na hora como vai fazer o filme, e é isso que é surpreendente.

(...)

A objetividade foi o grande problema de maio de 68, na verdade. E quando nós filmamos o evento, eu havia encontrado Cole Bendit nas Belas Artes e ele veio até nós porque para ele, no final das contas, a objetividade consistia em mostrar as imagens brutas, ou seja, um pouco como vocês viram no trabalho aqui. E, na verdade, como eu disse há pouco, Rossellini incluído, não existe objetividade no sentido real do termo porque o fato de filmar já é uma escolha na verdade. Então a sua única maneira de ser objetivo é tomar cada vez menos partido, ou seja, de não se apropriar, como disse Carles, do que via, e sim filmar da forma mais honesta possível. Então é uma objetividade controlada. Mas eu acho que quando a gente vê todos os filmes feitos sobre o museu, eu acho que o dele põe em causa muitos outros, porque daqui a cem anos ele ainda será um documento que mostra como acontecia, entendem? Que os filmes feitos hoje daqui a 100 anos, a gente não vai saber muito, e o que fez o Centro Pompidou, a gente não vai saber direito o que era, entendem? É isso, a objetividade dele, ela está nesse grande respeito em tentar traduzir o que ele vê. Sem artifícios. É por isso que ele não coloca nenhuma música. É o mais sóbrio possível. E a iluminação também, é uma iluminação... E é por isso também que ele não para nos quadros. Vocês repararam que ele não para, na verdade... (Eles todos viram o filme?) Enfim, se vocês viram o filme, são apenas *travellings*, ou seja, ele não para, entendem? Então ele não valoriza um quadro mais que outro. Mas

talvez seja pelo fato que ele domine a técnica a esse ponto de fazer com que o filme transcorra sem tomar partidos. Mas quando é o Centro Pompidou em sua inauguração, evidentemente, ninguém acredita que o que está sendo dito é verdade. E todos os sons que estão no filme são verdadeiros! Nós temos as caixas de som, ou seja, nós temos cerca de 25 horas de som. E cada engenheiro de som, quando ele trabalha, anota o que ele gravou e, no fim do dia, você tem um relatório de som que é grande assim. No minuto 12, é dito isso, no minuto 17, aquilo e assim por diante. Então todos os sons são verdadeiros, entendem? Não tem reconstituição em estúdio, e é o que eu disse ao Angel, é exemplar também o trabalho de Rossellini porque foi a primeira vez que ele trabalhou, enquanto cineasta italiano, com som ao vivo.

(...)

Aqui, a gente está apenas debatendo num grupo o que em um museu de arte contemporânea se debate, ou seja, que ele achava de certa forma que era pretensioso, na verdade. Ele achava que era pretensioso, e nisso o Angel se meteu porque ele é de fato um museu e não deveria ser feito de vidro para proteger as obras da luz e é nesse sentido que ele não cumpre sua missão. Sem ser crítico, se é que posso dizer isso, é que objetivo do Centro Pompidou é que a gente vá, que a gente não fique paralisado porque vai num museu, na verdade. Antigamente, quando se ia no Louvre ou no Palácio, muitas pessoas não ousavam ir até lá. No Centro Pompidou, qualquer um pode ir. O problema é que o que o Centro Pompidou oferece não permite necessariamente e se nós ligássemos de novo hoje os microfones, nós ficaríamos surpresos ao entender o que acontece, entendem? E é em relação a isso que o Rossellini ficou um pouco frustrado porque eu acho que se ele ainda filmasse hoje, seria bem crítico ao meu ver, pois de fato é a cultura para todos, mas uma certa cultura, na verdade. E com, para muitos, uma incompreensão, porque... Desde 2006, eu vou frequentemente no Pompidou e as pessoas passam e passam mas, ao sair, não sabemos necessariamente o que eles sentiram. Mas no início acho que ele filmou com uma grande dúvida mesmo.

(...)

... quando vemos o filme do Rossellini, todo mundo diz "meu deus, como essa biblioteca é longa!", dura muito tempo. No final das contas, Rossellini, é a biblioteca que ele assinala como a coisa mais original do Centro Pompidou. E isso é a tal ponto verdadeiro que, como diz Angel, todos os estudantes que nunca iam na biblioteca, na biblioteca nacional (só os pesquisadores iam lá), todos os estudantes de Paris foram nessa biblioteca - se estudava, se fazia provas graças a essa biblioteca. Como diz Angel, ainda hoje ela é provavelmente o único elemento do Centro Pompidou que corresponde à sua missão, a saber, o acesso a cultura para todos, porque isso é bem verdadeiro. Tem gerações e gerações de estudantes de ensino médio que trabalharam em liberdade nesse local e isso é um grande sucesso do Centro Pompidou.

(...)

O Centro Pompidou não pediu, ele não queria. Foi o exterior que pediu. Na verdade, a verdadeira história, eu vou especificá-la bem. Inicialmente, acontece que o Centro Pompidou é criticado por todo mundo, então o Centro Pompidou não fez nenhum filme. É o Ministério de Relações Exteriores, então uma outra administração que se responsabiliza pela difusão da cultura no exterior que vai pensar em fazer um filme. É preciso saber que na administração francesa na época você podia ter dez filmes sobre a energia solar sem que nenhuma das administrações trabalhe junta, porque eram. Então quando as Relações Exteriores nos consulta, porque nós já trabalhávamos com eles, Patrick Imhaus, que era o responsável por isso, queria fazer um concurso. Então ele me disse: "Jacques, precisamos organizar um concurso, assim não seremos nós a escolher o diretor". Eu respondi: "Se for um concurso, não haverá um bom júri, não será um bom filme e será pior do que se não houvesse filme algum". Eu disse: "Para uma história dessas, é preciso escolher um cineasta que terá nas costas todo o peso de todas as críticas do planeta caso o filme não seja bom, se ele não for conveniente". Então, nesse momento, nós falamos de dois diretores possíveis: Alain Resnais e Roberto Rossellini. Acontece que nós, o nosso cinema se combinaria com Roberto Rossellini. Então a questão era como encontrar Roberto Rossellini, e aconteceu que o Roberto, dada a história, estava hospedado pela Gaumont e Ivette Mallet que era o responsável por entrar em contato com Roberto Rossellini que vocês veem no filme, que era o diretor de produção da Gaumont disse a ele: "Somos nós que fazemos o filme, que produzimos o filme". E as Relações

Exteriores disseram: “Nós não podemos financiar a Gaumont. Se a Gaumont quer produzir o filme, ok, mas não as Relações Exteriores. E nesse momento, quando eles dizem isso ao Roberto Rossellini, Roberto Rossellini disse a eles: “De todo o modo, eu não conheço o Centro Pompidou e isso não me interessa. Eu quero saber com quem eu vou trabalhar.” E é nesse momento que começa meu teste de passagem, ou seja, eles me falaram: “Jacques, vamos te apresentar o Rossellini”. E foi ele que me escolheu na verdade e, se ele não tivesse me escolhido, provavelmente nunca haveria tido o filme, já que era a sua condição, se o produtor não agradasse, não teria filme, entendem? Então já não é mais um filme encomendado. Quando a gente falou sobre o orçamento que as Relações Exteriores tinham, que era um orçamento bem pequeno, Rossellini disse: "Por um lado, a gente vai gravar com um 35 milímetros, o que implica um gasto considerável e, por outro lado, não quero longas durações. Assim, as Relações Exteriores, quer dizer, Patrick Imhaus, que era um homem de alta qualidade, aceitou. Nós que financiávamos aceitamos e, no final das contas, foi a primeira vez que Roberto fez um filme que não era um filme encomendado, mas que era a sua encomenda. A saber, ele fez o filme que ele queria fazer, na verdade, e é aí que tem um grande mal-entendido, porque vocês já tinham caído nesse mal-entendido: não é um filme financiado pelo Centro Pompidou, não é um filme encomendado. Mesmo se no começo tinha a ideia de uma encomenda, Rossellini, que era muito ágil, virou isso de ponta-cabeça e fez o filme que ele queria. Ninguém ousou dizer que isso não era uma boa. E eu filmei a projeção das rochas, onde tem todas as pessoas exteriores a Rossellini, e inclusive a diretora de comunicação do Centro Pompidou que diz que é realmente extraordinário. Então... Percebem? Na verdade, vocês não são mais estudantes no sentido estrito da palavra, mas o certo é que há toda uma história a ser contada sobre a história desse filme, que é uma história incrível. Mas o Centro Pompidou... É preciso saber que quando a gente gravou, Pontus Hulten, que era o presidente do Centro Pompidou, nunca recebeu Rossellini. É preciso saber. E, no 30º aniversário, em 2006, não havia cópias desse filme. Tinha apenas uma pessoa que se lembrava que Rossellini tinha filmado o Centro Pompidou e eles estavam tentando me encontrar, não sei se vocês estão entendendo. E o interesse era tanto que eles sequer copiaram a cópia padrão inteira, eles dividiram com as Relações Exteriores. Ao passo que, no final das contas, é provavelmente o único museu na história dos museus que foi filmado provavelmente por um dos maiores cineastas do mundo, entendem? É uma loucura essa história. Eu tenho uma ótima relação com o Centro Pompidou, mas foi só

quando sonhamos com a exposição Macba, há um ano, que eu recebo, 35 anos mais tarde, um e-mail do Centro Pompidou me dizendo: "Nós adoraríamos comprar suas imagens". Entendem? E quando falamos da encomenda, o Centro Pompidou não estava nem aí. Infelizmente, eu disse que não seria possível uma vez que estávamos fazendo uma fundação sobre a gênese das obras e que a obra do Rossellini era a essência, na verdade. E é isso que é interessante. E Renzo... Rossellini me dizia que era a única produção onde ele era completamente livre. Se ele quisesse que o filme durasse duas horas, o filme duraria duas horas. Aliás, nota-se pelas imagens, ele estava feliz, ele estava realizado. Porque é preciso saber ainda (e depois eu vou me calar porque eu ocupo todo o espaço) que quando o Centro Pompidou quis fazer uma projeção em 2006, quando eles descobriram que isso existia, eles convidaram os funcionários do Centro Pompidou, inclusive cinemateca francesa. E Serge Toubiana, o diretor, disse que não iria porque não havia sido Rossellini quem fez o filme. Então os boatos continuaram até esse momento. Imaginem, eu e ele estávamos na frente de Saint Pierre, ele disse "Ele não fez o filme", e eu disse "E essas imagens, o que são?". Então esse filme... Rossellini é um cineasta maldito, é preciso saber. E, para concluir, quando falávamos da *nouvelle vague*, Rossellini me dizia que a *nouvelle vague* o tinha traído completamente, tirando o Godard. Ou seja, Truffaut? fazia filmes como antigamente, mas com um olhar diferente, e que Godard era o único que correspondia porque era um pesquisador constante e Rossellini era um pesquisador constante também. Hoje em dia, gravaria talvez até com uma Nikon.