

o[s] tempo[s] do[s] medi@

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 7 . 2007

A televisão de Roberto Rossellini

Fausto Cruchinho

Fausto Cruchinho. Doutorando em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. Assistente convidado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra – CEIS20.

Porque a televisão renunciava à maior parte das suas possibilidades criativas e nem sequer as compreendia, foi preciso o cinema para lhe dar uma lição pedagógica, foram necessários grandes autores de cinema para mostrar o que ela podia, o que ela poderia; se é verdade que a televisão mata o cinema, o cinema não pára em contrapartida de ressuscitar a televisão, não só porque a alimenta com os filmes, mas porque os grandes autores de cinema inventam a imagem audiovisual, porque estão preparados para "dar" à televisão, se esta lhes der ocasião, como se vê na obra final de Rossellini, nas intervenções de Godard, nas intenções constantes de Straub, ou então em Renoir, em Antonioni...

Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*

Quando Rossellini chega à televisão, com *L'età del ferro* (1964), já a televisão pública italiana praticava uma política educativa, começada desde as suas origens em 1955. A televisão surgia ao mesmo tempo como projecto de grande difusão de massas da cultura humanística, cumprindo o seu objectivo inicial de escola à distância: lugar de realização a muito baixo preço de projectos de grande fôlego, dada a possibilidade da emissão em série de episódios (é o caso do filme citado); amplo espaço de liberdade que deixa de fora as vedetas e o luxo das grandes produções cinematográficas italianas que tendiam a ser cada vez mais caras.

Rossellini, porém, já tinha trabalhado para as televisões italiana e francesa, em 1958, quando traz da Índia, além do filme *India*, uma série de doze episódios para televisão que tomou em Itália o nome de *L'India vista da Rossellini* e em França o nome de *J'ai fait un beau voyage*. Esta série documental, feita na Índia aquando da realização do filme citado, tinha já o comentário de Rossellini em jeito de entrevista com interlocutores diferentes nas duas versões.¹

O que Rossellini já vislumbrara, na visita à Índia, era a necessidade do regresso a uma educação pela visão directa, que afastasse os espectadores das histórias fantasiosas em que o cinema se tinha atolado, com o seu regime industrial do espectáculo, substituindo o discurso cada vez mais alienante do cinema e do discurso alusivo a ele ligado. Este processo requeria uma pedagogia da realidade que só a televisão, novo meio sem linguagem, história e autoria podia favorecer. Isto é, o percurso de Rossellini no cinema tinha-o conduzido à constatação de que o público de televisão seria um público ávido de saber, um público disponível para aprender e o cinema podia trazer a linguagem, a história, a autoria, mas agora no sentido de, com o mínimo de espectáculo, desviar a atenção para a grande história da humanidade: não mais as pequenas histórias egoístas e patológicas dos personagens do cinema, muito na moda nesses finais dos anos 50 [de que ele deu exemplos nos seus dois últimos filmes de cinema – *Anima Nera* (1962) e *Illibatezza* (1963)], mas sim a biografia dos grandes nomes da história da ciência, da filosofia, da arte e da política, aqueles que marcaram os grandes nós de mudança mundial.

Assim, Rossellini traça o seu projecto enciclopédico: começar pela pré-história na Idade do Ferro, contando a história do ferro, sua descoberta, exploração e aplicação, desde o utensílio até ao foguetão. Esta série, *L'età del ferro*, consta de cinco episódios,

¹ Não são considerados neste estudo os documentários encomendados e exibidos pela televisão, por não fazerem parte do projecto enciclopédico da televisão de Rossellini: *Torino nei cent'anni* (1961), *Idea di un'isola* (1967), *Salvatore Allende: la forza e la ragione* (1971), *Concerto per Michelangelo* (1977).

com a duração média de 60 minutos, tendo atingido em média 8,3 milhões de espectadores²:

1.º episódio – a utilização do ferro pelos Etruscos; a caça ao javali para a alimentação, com recurso a armas de ferro; a organização dos grupos em matriarcado; a fundição do ferro; as corridas de quadrigas com rodas de ferro fundido; as danças pagãs; a utilização de ferramentas na agricultura; a destruição de Cartago com bombas; as viagens de Marco Polo à China; a descoberta da pólvora e do foguete; a invenção do canhão; a recolha de salitre para o fabrico da dinamite; Leon Battista Alberti e as máquinas.

2.º episódio – os canhões de bronze; os ferreiros; o aço; as armaduras; as armas de fogo; os utensílios clínicos; as bombas; a locomotiva.

3.º episódio – material de arquivo com imagens da I Grande Guerra; mecanização da produção; II Grande Guerra; o fascismo italiano.

4.º episódio – metal italiano exportado para a Alemanha nazi; episódio de resistência durante o cupação alemã. Episódio conhecido como Piombino, lugar da acção.

5.º episódio – material de arquivo com imagens de material metálico recuperado; nova siderurgia nacional; fabricação em série de utensílios; indústria automóvel; indústria da construção civil; indústria aeronáutica.

O que se torna desde logo evidente é a decisão pedagógica de Rossellini de utilizar a televisão como veículo de aprendizagem, usando um método didáctico que passa pelo recurso ao documento filmado, ao documento escrito e ao seguir de perto a história das sociedades humanas tal qual se conhece hoje. Isto é, desdramatizando o discurso, a série é visualmente narrada com recurso à reconstituição das situações atrás descritas, ao narrador, ao material de arquivo que funciona como registo verídico daquilo que é contemporâneo da máquina de filmar e, principal objectivo, ao ensino directo pela visão (aquilo que ele nomeará "autópsia", visão directa).

Por outro lado, Rossellini tem como objectivo contar a história da humanidade através dos seus progressos, entendendo como tal o domínio do homem sobre a natureza para seu proveito e dos membros da mesma espécie, num momento mítico que a História coloca num patamar de inteligência superior do Homem – o saber fazer. Daí decorre a descrição ao longo dos tempos da evolução da humanidade centrada na utilização e aperfeiçoamento do metal enquanto elemento tecnológico que substituiu o corpo do homem nas suas funções vitais e na sua busca de outros mundos.

Porém, o processo de construção da série não tem uma preocupação de esgotar a Idade do Ferro como o título indica, mas o de, pelo prisma do metal, contar a história da humanidade. Por exemplo, Leon Battista Alberti regressará em *L'età di Cosimo de' Medici* (1972), assim como o quarto episódio podia ser um episódio do seu filme anterior *Paisà* (1946).

² As informações sobre datas e locais de exibição, assim como número de espectadores dos filmes de televisão, são retiradas das seguintes fontes:

TRASATTI, Sergio – *Rossellini e la televisione*. Roma, La Rassegna Editrice, 1978.

SCAFFA, Luciano; ROSSELLINI, Marcella Mariani (org.) – *Roberto Rossellini: Atti degli Apostoli – Socrate – Blaise Pascal – Agostino d'Ippona – L'età dei Medici – Cartesius*. Turim, ERI Edizioni RAI, 1980.

MASI, Stefano; LANCIA, Enrico – *I film di Roberto Rossellini*. Roma, Gremese Editore, 1987.

A convite da ORTF, Roberto Rossellini realiza o primeiro filme para televisão, *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), apresentado na televisão francesa em 1967 com uma média de 8,6 milhões de espectadores, vindo a ser exibido também em sala.

O filme começa de forma semelhante ao futuro *L'età di Cosimo de' Medici*, com a morte de alguém, neste caso o Cardeal Mazarin todo poderoso ministro italiano da coroa francesa:

Médicos examinam o cardeal Mazarin; Mazarin confessa a sua riqueza; Mazarin recebe Colbert que denuncia Fouquet como intriguista e ladrão; Luís XIV, a esposa e a corte rezam no seu quarto; a esposa bate palmas em sinal de satisfação do dever conjugal; Luís XIV é vestido pelos criados; o rei visita o cardeal que lhe oferece a fortuna. O rei recusa; o rei visita a rainha-mãe que se queixa do cardeal e da Fronde; o rei discursa contra a nobreza como inimiga da França; a rainha-mãe infantiliza o discurso de Luís XIV; o rei quer saber quando Mazarin morrerá; morte de Mazarin; Luís XIV ordena luto completo; o rei assume o poder absoluto da corte e da Igreja; Luís XIV mantém a mãe e o irmão fora do conselho de Estado; o rei vai à caça e tem um encontro com uma cortesã; Fouquet conspira pelo poder; Luís XIV transfere a corte para Nantes; o rei decide prender Fouquet; o rei encarrega D'Artagnan de prender Fouquet; Luís XIV defende que todos dependem do rei como a natureza do Sol; Colbert traça ao rei a política do estado para a França; o rei usa a moda de Fouquet para desviar as atenções da sua política; o rei decide que a corte vai para Versalhes para afastar os nobres da corte; Luís XIV manda construir o palácio de Versalhes em honra do rei; o rei almoça diante de toda a corte que assiste; a seguir, o rei quer alimentar os cães; o rei despe-se, peça a peça; Luís XIV torna-se o "Rei-Sol".

O filme foi exibido na RAI em 1967 e em 1969, numa duração de 100 minutos, com as médias de espectadores de 6,8 milhões e 7,1 milhões, respectivamente. Voltou a ser exibido na mesma televisão em 1977, ano da morte de Rossellini.

As semelhanças com o futuro retrato do poder, e do poder absoluto, que Rossellini fará em *L'età di Cosimo de' Medici* são do mesmo teor: o poder de um só homem suportado na inteligência dum tempo que muda, em ambos os casos da nobreza para a burguesia. Esse poder absoluto é representado de maneiras semelhantes: a ostentação, a eliminação progressiva dos aliados de ocasião, a conservação do poder através da distribuição de benesses.

A escolha de Luís XIV e não de outro francês notório (Napoleão Bonaparte, Richelieu) representa simultaneamente um estudo minucioso do golpe de estado e da sua técnica e também de como uma mudança de guarda-roupa ou o ritual de uma refeição pode, mais eficazmente que um discurso, destituir o poder do seu carácter simbólico: são apenas pessoas humanas, com as mesmas necessidades básicas.

Ora, tal procedimento permite a Rossellini concentrar-se exclusivamente no dito, mais que no representado, transformando o exercício do poder numa pompa pueril. Assim nascia o estado moderno, em que o poder é sobretudo o espectáculo do poder, fazendo Rossellini um retrato do poder contemporâneo como nascido neste momento do século XVIII.

A série seguinte será *La lotta dell'uomo per la sopravvivenza*, em seis episódios e a cores. Desde a série anterior que Roberto Rossellini se fazia rodear de vários colaboradores: Renzo Rossellini Jr., seu filho, Marcella de Marchis, sua ex-mulher e Marcella

Mariani, sua irmã. Para além destes familiares, a música passa a ser composta por Mario Nascimbene e a montagem por Jolanda Benvenuti, sendo a fotografia de Mario Fioretti e depois de Mario Montuori. O que aparenta é que Rossellini se foi rodeando de um núcleo duro permanente para toda a produção contínua, organizado em torno da sua produtora Orizzonte 2000, com co-produções repartidas por várias televisões: italiana, francesa, espanhola, tunisina, alemã, conforme os assuntos e lugares tratados em cada filme. Esta série descreve a luta do Homem pela sobrevivência, desde o *homo sapiens* ao universitário.

- 1.º episódio – *homo sapiens*; agricultura; matriarcado; rituais de fertilidade; a mulher deusa; passagem ao patriarcado; culto dos mortos.
- 2.º episódio – o Egipto; o faraó; o rei-deus; o rio; a agricultura; escravatura; medicina; o culto dos mortos.
- 3.º episódio – Ísis e Osíris; irrigação dos campos; ofícios; ensino; medicina; o sacerdote na Grécia; o monoteísmo em Jerusalém.
- 4.º episódio – o culto de Deus; os monges; os bárbaros; agricultura versus pastorícia; S. Benedito; medicamentos; Islão.
- 5.º episódio – a Idade Média; servos e senhores; tortura com ferro em brasa; Cruzadas; a indumentária do cruzado; cantigas de amigo; trovadores.
- 6.º episódio – a ciência; moinhos de vento e de água; metalurgia; comércio com o Oriente; economia feudal; a banca; cultura laica; a universidade.

Esta série, realizada em 1967-1969, foi exibida semanalmente na RAI em 1970, com uma média de 1.3 milhões de espectadores, sendo a duração dos vários episódios de 60 minutos cada.

Ressalta imediatamente desta série a ideia de um progresso no acercamento dos temas históricos tratados. Na primeira série, ainda que houvesse, como nesta, uma vasta documentação que o autor transformava em reconstruções de actividades sem recurso a encenação, um quase documentário da história dos homens através da imagem, nesta segunda série já temos um Rossellini mestre-escola que abre e fecha cada episódio. O avanço histórico não retoma a série anterior; antes a desenvolve para além da história do ferro, procurando dar às actividades humanas uma consciência simultaneamente científica e sagrada.

O tom didáctico, sobretudo visual, afasta simultaneamente toda a especulação ou interrogação sobre a origem daquele saber; antes neutraliza todo o jogo dos actores, simples pessoas sem psicologia nem história, meros figurantes de uma história que se conta visualmente. O trabalho do cinema é reduzido ao mínimo, praticamente sem recurso à pós-produção, aproveitando tudo o que se filma.

Como é propósito do autor, desaparecem todos os traços de autoria, privilegiando o trabalho do ver tudo em geral e ir ao particular discretamente, sem qualquer jogo de linguagem, apenas como se a câmara fosse um telescópio que vê perto o que está longe.

Há também algumas incursões em mundos anteriormente filmados por Rossellini: o episódio da tortura tem todas as semelhanças, até no pudor da figuração, com a cena idêntica em *Roma cidade aberta* (1945); o episódio com S. Benedito faz lembrar, pelo tom alegre e jocoso, o episódio com os franciscanos em *Paisà*; a cena do vestir do cruzado é, simultaneamente, semelhante à do despir do tirano Nicolaio em *Francesco*,

giullare de Dio (1950) e de Luís XIV em *La prise de pouvoir par Louis XIV*. As figuras de sacerdotes e outras figuras religiosas não têm, pelo contrário, o mesmo halo de simpatia que tiveram nos filmes anteriores de Rossellini, nomeadamente o Don Pietro de *Roma cidade aberta*: será preciso esperar por *Atti degli Apostoli* (1968), a série seguinte, para perceber donde vem a importância que o sacerdote católico tem na sociedade, importância que Rossellini vai relativizar até ao limite do meramente humano, sem santidade nem divindade.

Esta nova série em cinco episódios, *Atti degli Apostoli*, segue de perto o texto bíblico dedicado aos Apóstolos. Centrada na figura de Saulo de Tarso, depois Paulo, o objectivo é seguir a difusão do cristianismo pela Ásia Menor e pela Europa. O enfoque dado a S. Paulo é tanto mais interessante porquanto ele foi o único dos Apóstolos que não conheceu Cristo e que foi encarregado pelo Sinédrio de perseguir os cristãos, antes de ter a visão que o converteu ao cristianismo. É esta "visão" que encontra o projecto rosselliniano.

1.º episódio – Jerusalém; religião hebraica; Jesus Cristo; baptismo cristão; milagre do coxo; Pedro pregador; julgamento de Pedro e João; o sacerdote Caifá; Sinédrio liberta Pedro e João; apóstolos celebram união com Jesus.

2.º episódio – cristãos vivem em comunidade com mulheres; novos aderentes (Nicodemo); apóstolos partem para catequizar; nova prisão de Pedro e João; cerimónia religiosa dos hebreus; julgamento de Estêvão; Saulo de Tarso acusa Estêvão; Estêvão é lapidado; Apóstolos deixam Jerusalém; Filipe encontra o ministro da Etiópia; profecias de Isaías; ministro despe-se para ser baptizado; Saulo aconselha Caifá a perseguir cristãos; Saulo diz que os hebreus são povo eleito; Saulo ouve Jesus e fica cego; Saulo é baptizado e passa a ver; Saulo vive em casa de Marco.

3.º episódio – Saulo converte-se ao cristianismo; Saulo é expulso do Sinédrio; passaram três anos e Calígula é imperador de Roma; Pedro deixa os outros apóstolos; Pedro visita a casa do pagão Cornélio; Herodes manda decapitar Tiago; apóstolos abandonam Jerusalém; Paulo encontra Barnabéu; Barnabéu invoca Abraão; Paulo e Barnabéu seguem para Antióquia.

4.º episódio – Paulo e Barnabéu seguem para a Síria; Paulo prega a vinda do Messias; Paulo é expulso da sinagoga; Zacarias conta as viagens de Paulo; Paulo recusa a separação entre hebreus e gentios e anuncia o "povo de Deus"; Pedro e João falam do futuro; Filipe conta a Pedro a sua pregação; encontro de Paulo e Barnabéu com Pedro e João, passados dez anos; Zacarias quer que todos sejam circuncidados, mas Paulo opõem-se; Pedro e Paulo falam de divisão entre hebreus e cristãos.

5.º episódio – Paulo chega à Macedónia com Sila; o imperador Júlio César foi assassinado e Cláudio governa Roma; Paulo encontra o mundo pagão da Grécia numa bruxa possessa; Paulo vê na bruxa a voz do mal; Paulo e Sila são atacados e depois tratados por Priscila; Paulo encontra um sofista que lhe conta a fábula de Aquiles e da tartaruga; Paulo fala em Atenas da caridade; Paulo chega a Corinto e conhece cristãos; Paulo tem uma visão de Jesus que lhe dita as bem-aventuranças; Zacarias chega a Damasco e encontra Lino da Galiléia e cristãos; Nero governa Roma; Zacarias diz que Israel prega o Jesus crucificado; Zacarias vai ao encontro de Paulo em Mileto e partem para Jerusalém; Paulo é atacado pelos hebreus; Paulo é julgado pelos romanos e expulso; Paulo encontra-se com jovens romanos que lhe mostram a Roma idólatra; Paulo fica em Roma sob custódia militar.

Realizado em 1968 e apresentado na RAI em 1969 em cinco episódios de 60 minutos cada, excepto o quinto com cerca de 90, foi visto em média por 6,8 milhões de espectadores. A equipa de argumentistas começa a incluir, neste como nos futuros filmes e séries para televisão, os nomes de Luciano Scaffa, Jean Dominique de la Rochefoucauld e Vittorio Bonicelli. Nesta série, a co-produção organiza-se em torno da RAI, da ORTF, da TVE, do Studio Hamburg e, na Tunísia, com Les Films de Carthage.

Esta é, em toda a obra rosselliniana, a primeira abordagem directa e exclusiva do cristianismo, a que se seguirão *Agostino d'Ippona* (1972) e *Il Messia* (1975). A temática religiosa desde sempre (pelo menos desde o seu terceiro filme, *L'uomo della croce*, 1943) interessou o autor estudado, não tanto no sentido de um tratamento religioso, místico, transcendental ou divino da questão, mas antes na tentativa de compreender a razão da importância que o cristianismo conquistou no mundo, em particular no mundo católico. As suas aproximações à questão sempre valorizaram o carácter secular, por uma visão laica, dos intérpretes da mensagem divina: os padres, os monges, os apóstolos, os leigos em geral. O milagre, a parábola, a profecia, o dogma, o cânone ou qualquer outro tabú religioso sempre estiveram ausentes das caracterizações destes personagens atrás citados, mesmo do próprio Cristo. Isto é, Rossellini quer ver nos santos e apóstolos da igreja católica o que neles se mantém como humano e, portanto, cientificamente historiável e, logo, racionalizado. Só assim eles podem participar do conhecimento humano tal qual ele o entendia, não através da crença ou da propaganda, mas através da verificação científica da verdade dos factos.

Esta série inaugura uma nova estética comum aos filmes de temática religiosa seguintes anteriormente referidos: a total ausência de drama (entendido como conflito e sua resolução); a eliminação do tempo cronológico e do espaço geográfico (entendidos, respectivamente, como progressão narrativa mediada pelo andar do tempo histórico e como deslocação no espaço da acção); a concentração exclusiva no décor com muito subtis mudanças e, sobretudo, na oralidade dos personagens. Isto é, de uma só vez, Rossellini entende que a televisão é o meio por excelência do dito, do ouvido, do falado, a que a imagem acrescenta um ambiente receptivo ao sonoro. O espectador de televisão, particularmente propenso à dispersão doméstica, concentra a sua atenção no som, mirando o écran de vez em quando. Então, a imagem tende para a apaziguação dos conflitos psicológicos, próprios do cinema que só tem noventa minutos para captar a atenção do espectador. Ao contrário, com as durações mais encurtadas de cada episódio, intercalados por outros programas, os filmes de Rossellini são momentos de silêncio seguidos de explosões palavrosas.

Os filmes televisivos retomam da obra cinematográfica anterior [pelo menos aquela que vai do seu primeiro filme *La nave bianca* (1942) até *Francesco, giullare di Dio*] a tão celebrada coralidade, isto é, a massa vocal repartida por várias vozes. Com este procedimento, sistemático em Roberto Rossellini, existe uma espécie de fraternidade entre todos os personagens, mais favorecido nos filmes de televisão em que todos os heróis são masculinos (mais uma vez retomando os exemplos citados neste parágrafo).

O único milagre a que assistimos nesta série, o do coxo, leva Pedro à prisão. Pelo contrário, a luz que Saulo de Tarso vê e que o torna cego e surdo é a revelação da vontade divina. Apesar de ambas serem produto não de Deus e dos seus poderes mas de Rossellini e da sua máquina de filmar, nem por isso eles são aproveitados na série como

momentos de mudança no carácter dos personagens citados; Pedro arrepende-se de ter feito um milagre apenas para mostrar os seus poderes; e Saulo arrepende-se de perseguir os cristãos e torna-se Paulo, o evangelizador. Ora, os dois orgulhos chocam-se e nisto coloca Rossellini o seu contributo para a humanização do divino: a travessia pelo saber conduz o ser aos limites de si próprio.

Socrate é o primeiro de quatro filmes dedicados aos filósofos, a que se segue *Blaise Pascal* (1971), *Agostino d'Ippona* (1972) e *Cartesius* (1973). Realizado em 1970 em Espanha, numa co-produção RAI-ORTF, foi apresentado na televisão italiana em 1971, com a duração de 120 minutos e uma média de 6,2 milhões de espectadores.

Soldados espartanos destroem muro de Atenas; Teofrasto comenta a ocupação de Atenas por Esparta, acusando Alcibiades; desejam o regresso de Alcibiades e o fim da tirania dos Trinta e de Críziás; Sócrates e Críton são atacados na rua pelos atenienses; Meleto critica a justiça de Sócrates; atenienses crucificados pelos tiranos de Esparta; Sócrates lamenta a falta de razão nas decisões dos tiranos; "a justiça é o maior dos bens"; "a loucura e o crime mostram a ignorância do bem"; Sócrates é proibido de falar aos jovens; Sócrates é preso pelos tiranos; Críziás é assassinado pelos espartanos; a democracia é restabelecida em Atenas; Sócrates encontra Aristófanes; Sócrates ridiculariza a democracia; Sócrates assiste a uma cerimónia pagã; "a morte é uma libertação"; Meleto acusa Sócrates de corromper a juventude e pede a sua morte; Sócrates encontra Hípias e falam sobre a beleza; Sócrates conta uma fábula egípcia em que o que é escrito é imagem do discurso e serve a memória, podendo ser esquecido, enquanto que o que é dito é directo e usa a razão; Sócrates encontra Eutifrone que acusa o próprio pai de homicida; Lísias é chamado para defender Sócrates; Sócrates decide defender-se sózinho, tentando fazer triunfar a verdade; eleição dos juízes de Sócrates; Sócrates é acusado por Meleto, Anito e Licone de não crer nos deuses de Atenas, de propor novos deuses e de corromper a juventude; Sócrates diz-se sábio, consciente da sua ignorância, crente num deus e no fim da razão; Sócrates é condenado e defende-se criticando a democracia e retribui o desprezo que Atenas tem por ele; Sócrates recusa o exílio e diz-se um instrumento dos deuses; Críton prepara a fuga de Sócrates para Tessália; Sócrates condena-se à morte para não cometer uma injustiça combatendo uma injustiça; "a alma é imortal porque faz viver o corpo e não o mata"; Sentipe faz o elogio de Sócrates; Sócrates bebe a cicuta e morre em paz.

Socrate é o filme de Rossellini mais auto-biográfico: a sagesa do personagem que já foi amado e agora é odiado; a sua propensão para o dito e não para o escrito, visível em toda a obra rosselliniana de recusa do argumento escrito como base de trabalho; a crítica do seu tempo com o sacrifício do seu bem-estar e da sua família; a sede de saber e de sempre aprender com os jovens; o exílio forçado da sua pátria; a falta de reconhecimento nacional da importância que a sua obra teve para a projecção exterior da Itália do pós-guerra, muito mais que todas as políticas e políticos, nisso comungando com Sócrates em relação a Atenas e à filosofia.

Simultaneamente, é o mais luminoso de todos os filmes do período televisivo, aquele onde há mais alegria de viver, uma alegria pueril de uma filosofia espontânea enquanto se caminha ou se compra comida. Este oásis na carreira rosselliniana é, porém, também o início da figuração da morte final do biografado, voltando a surgir em *Blaise Pascal* e também da figura do exílio dentro do seu país.

É, porém, no método pedagógico de Sócrates que podemos reconhecer o método de Rossellini: o diálogo com os circundantes (que é mais um monólogo com espectadores) faz as vezes de uma dramaturgia que se desenvolveria por infinitas tentativas de figurar o pensamento – nada mais impossível em cinema. Pelo contrário, Rossellini segue o método de Sócrates e coloca na boca dos personagens aquilo que os outros disseram deles ou disseram que eles disseram. Será assim em todos os filmes subsequentes, transformando a fábula egípcia que Sócrates conta num método que é uma estética do dito, do factual.

O segundo filme sobre um filósofo é *Blaise Pascal*. Do século III a. C. passamos para o século XVII d. C.. Pelo meio, Rossellini não se interessa por Platão, Aristóteles ou S. Tomás de Aquino, apenas para citar alguns filósofos proeminentes da história da filosofia.

Realizado em 1971, será apresentado em 1972 na RAI, com uma média de espectadores de 16,1 milhões. O filme tem 120 minutos de duração e a co-produção da RAI com a ORTF.

O pai de Blaise torna-se intendente real da Normandia e Blaise seu secretário; Blaise toma contacto com as ideias de Desarque através do padre Mersenne; uma criada é julgada pelo Santo Ofício por bruxaria por ter arruinado o seu patrão; Blaise não crê que o demónio possua quem não o invocar; um médico prova o pacto diabólico por uma marca insensível da pele; Blaise mostra ao pai uma máquina de calcular por si inventada. O pai recomenda-lhe que não seja orgulhoso; o padre Mersenne apresenta a máquina de Pascal ao conselheiro Seguier enquanto este se veste; Blaise é atacado por ter afirmado a existência do vácuo, negando os antigos; Blaise afirma a natureza dos postulados ou axiomas como provas comprováveis; Blaise diz à irmã que o vácuo é o infinito que representa Deus; a irmã de Blaise resolve entrar para o mosteiro de Port-Royal; Blaise adoce e os médicos recomendam que ponham um livro da piedade de um discípulo de Jansen debaixo da almofada; Blaise prova a existência do vácuo e o peso do ar; Blaise ouve Descartes a convite do padre Mersenne; Blaise contradiz todos os argumentos de Descartes; o pai de Blaise morre; a irmã de Blaise entra para o mosteiro de Port-Royal sem dote; os amigos de Blaise falam bem do cardeal Mazarin e mal da Fronde; Blaise leva uma vida de sociedade e diz-se abandonado por Deus; Blaise reconhece-se no sofrimento de Jesus Cristo; a irmã de Blaise morre no mosteiro sem aceitar a doutrina jansenista; Blaise descobre a solução da ciclóide, figura geométrica; Blaise inventa o transporte público pago em Paris; Blaise herda do pai a má circulação do sangue nas pernas; Blaise quer morrer no hospital dos inválidos, perto dos pobres; Blaise quer morrer na alegria do sofrimento.

Blaise Pascal é o personagem mais complexo de toda a tetralogia dos filósofos que Rossellini filmou. É notória a pouca simpatia que o autor tem por ele, traduzida na escolha do actor (o que já tinha acontecido com o actor para Luís XIV e se verá na escolha do actor para Descartes). Porém, o que interessa Rossellini em Pascal é esse conflito entre razão e religião, entre ciência e fé, entre a invenção de aparelhos úteis e a vaidade de se comparar a Deus.

Estes conflitos voltarão com *Cartesius*, mas aí com a redução à razão de todo o juízo e ao uso da dúvida como método experimental. Em Pascal (como fica patente na arrogância do seu apontamento com Descartes), as certezas esboroam-se, não por força da dúvida, mas por fraqueza de raciocínio. O vácuo é, simbolicamente, a sua descoberta que cria um parêntesis na natureza, inaceitável porque precisa da prova da sua existência. O método racional de Descartes inviabilizou a certeza de Pascal.

O terceiro filme dedicado a um filósofo é *Agostino d'Ippona*, produzido e apresentado pela RAI em 1972, com uma média de espectadores de 7,8 milhões. O filme situa-se no século III d. C. no seio do Império Romano de África, em torno do Bispo da Igreja Católica Agostinho de Hipona, depois conhecido como S. Agostinho. Com 115 minutos, também este filme começa com a morte do Bispo Valério, a que sucede Agostinho.

Época do imperador romano Teodósio; Alípio vem falar com Agostinho; discute-se as dificuldades do Império Romano e da Igreja Católica; o bispo Valério entrega o lugar a Agostinho, contra o bispo Donato, os herejes, os pagãos e os bárbaros; Agostinho não quer aceitar o lugar porque foi um donatista e maniqueu; "a verdade existe dentro das pessoas"; o bispo donatista de Hipona, Macrobio, acusa Agostinho de maniqueu; Agostinho decide um caso de partilhas entre dois irmãos, um cristão e outro pagão; Agostinho divide a herança em três: uma para cada irmão e outro para a igreja. O irmão cristão não concorda; o conselho não concorda e mantém a posição do irmão cristão; Agostinho oferece a parte da igreja ao irmão pagão; Agostinho é contra a lei que não serve a justiça; um velho queixa-se de já não se distinguir os homens das mulheres; mercado de prostitutas e prostitutos; casamento pagão; Agostinho diz que a literatura e a arte corromperam os jovens através do culto da sensualidade; Agostinho defende que a verdade está contida em cada um através da luz que Deus reflecte; Agostinho condena os jogos pagãos de apedrejamento; companheiros de Agostinho dão pão a donatistas pobres e são atacados por malfeteiros; Agostinho vem queixar-se ao bispo donatista dos ataques aos seus seguidores; "procurar a verdade com a caridade"; o mercador Ciríaco pede a Agostinho uma carta de livre-trânsito no mar; donatistas querem impôr a sua lei e agridem os cristãos; Roma foi saqueada pelos bárbaros; donatistas atacam cristãos, considerados culpados da queda de Roma; o mercador volta a pedir a Agostinho um livre-trânsito para fornecer Roma; famílias romanas fogem para Hipona; Agostinho vai falar com o magistrado de Cartago e pedir perdão pelos donatistas; "a moral é uma como Deus"; Agostinho vai a Cartago defender Marcelino das acusações de conspiração; donatistas assassinam Marcelino; Agostinho denuncia a corrupção, o amor pelo dinheiro que fazem a cidade de Babilónia e defende o amor e a caridade que fazem a cidade de Jerusalém, a cidade de Deus, cidade da justiça e da verdade.

Este filme é, com *Socrate*, uma auto-biografia de Rossellini. Tudo no filme remete para o presente da realização, anos 70. Os princípios de justiça, verdade, auto-crítica, tolerância; a denúncia dos maus costumes entre os jovens, da corrupção que a arte e a sociedade instalaram no homem contemporâneo; o fim do Império Romano qual nova Sodoma e Gomorra são o retrato da sociedade do século XX tal qual Rossellini coloca no século III.

Também transparece uma clara preferência por Sócrates e S. Agostinho, dois mediterrâneos como ele, e uma relutância pelos franceses Descartes, Pascal e Luís XIV. São personagens em que o conflito entre a religião e a razão se resolvem através da administração da justiça, ao contrário dos franceses, em que esse conflito se resolve pelo poder absoluto da razão absoluta, sem lugar para um Deus que não seja punitivo.

Já se torna um método em Rossellini o uso do *zoom* e do plano-sequência como escolha de *mise en scène*, assim como uma escala de planos que vai do plano geral, ao plano de conjunto e, no máximo, ao plano aproximado. O jogo dos actores é frontal, sobre um décor quase imutável, com recurso ao *travelling*, por vezes. Isto é, o método passa a ser o do plano-sequência e não o do campo/contra-campo, mantendo a unidade visual de um só ponto de vista.

A série seguinte, *L'età di Cosimo de' Medici*, é realizada em 1972 e apresentada na RAI em 1973, com uma média de 10 milhões de espectadores. Com apenas três episódios, dois dedicados a Cosimo e o último a Leon Battista Alberti, num total de 250 minutos, trata-se claramente de um trabalho central na obra televisiva de Rossellini como foi para a história da humanidade – o Renascimento italiano.

1.º episódio – *L'esilio di Cosimo*

Morte de Giovanni di Bicci de' Cosimo, pai de Cosimo; um mercador inglês de York parte para Florença, através da França ocupada; um pastor lamenta a mudança de Florença como cidade de ofícios; igreja de Santa Maria dei Fiori e cúpula de Brunelleschi; mercador inglês informa-se sobre bancos, lanifícios, frescos de Masaccio; Florença declara guerra a Lucca; Rinaldo, chefe dos nobres florentinos, faz guerra aos Medici; a república revolta-se contra a vontade de Cosimo de ser príncipe; Cosimo é condenado ao exílio por dez anos; Cosimo é acolhido pelo doge de Veneza, Francesco Foscari; reina o papa Eugénio IV; Colona obriga o papa a fugir para Florença; é eleito novo governo da república; Rinaldo revolta-se contra o novo governo com o apoio do papa; fim do exílio de Cosimo; Alberti visita a loja de Donnatello.

2.º episódio – *Il potere di Cosimo*

Cosimo paga as dívidas dos seus amigos; estudo da perspectiva de Brunelleschi; lanterna da cúpula de Brunelleschi; clero defende o latim e o grego, mas Alberti defende o dialecto toscano; Di Finestro manda matar Mancusi; o assassino contratado é mutilado; Mancusi recebe um mercador turco de Veneza que foi obrigado a ser muçulmano e a sua família escravizada.

3.º episódio – *Leon Battista Alberti: l'umanesimo*

Modelo universal da realidade; pintura e escultura da natureza humana; continuidade entre o velho e o novo; liberdade de Masaccio igual a liberdade do homem igual a Cristo igual aos santos; morte de Cristo igual a morte do homem; Toscanelli: verdade é o uno do universo; lanterna mágica: verdade ou engano?; Francesco Sforza é *condottieri* de Itália; Cosimo oferece dinheiro à igreja de S. Marco; os que condenaram Cosimo ao exílio são executados; Cosimo recebe o chefe da Igreja do Oriente; Alberti defende o conhecimento do corpo humano como mais importante que o dos astros; Cosimo reúne a Igreja do Oriente e do Ocidente em Florença; o papa pede a Alberti para reconstruir Roma como cidade; Alberti defende que a arquitectura depende da necessidade das pessoas; Alberti é convidado a restaurar a igreja de S. Francisco em Rimini.

Esta série, a última de Rossellini, tem como tema central a figura do exílio que já havia sido tratado na anterior série, *Atti degli Apostoli*, com o exílio em Roma de S. Paulo; num filme anterior para cinema, *Viva l'Italia* (1960), com o exílio do unificador da Itália, Giuseppe Garibaldi; terá novos desenvolvimentos nos futuros filmes para televisão *Cartesius* (1973), com o exílio de Descartes; noutra filme para cinema *Anno uno* (1974), com o exílio do fundador da Itália do pós-guerra Alcide de Gasperi.

O tema do exílio – neste quadro de revolução global da sociedade, do poder político e económico, na nova ordem europeia com a ascensão da burguesia mercantil e bancária, nas artes e ciências e, sobretudo, no retorno ao homem como medida de todas as coisas – parece encaixar a rigor naquele que vem sendo o combate de Rossellini desde *India*: o reencontro do homem com a natureza, a sua natureza, e a experiência de verdade que cada um traz para além dos discursos doutos. Esta aliança entre a vontade

de um indivíduo, de um governo, de uma classe e de uma concepção do mundo, só possível ao encontrar a sua unidade no Renascimento italiano, é fundador e cauciona a perspectiva humanista que ele quer para si com o projecto enciclopédico da televisão.

Com os projectos não realizados sobre a Revolução Francesa, a Revolução Industrial e a Revolução Americana, ficaria completo o complexo universal de progresso nos domínios científico-tecnológico, cultural e civilizacional

O último filme da tetralogia dos filósofos é *Cartesius* (nome latino de Descartes), realizado em 1973, novamente numa co-produção da RAI e da ORTF. Com uma duração de 120 minutos, foi exibido pela televisão italiana em 1974, com uma média de 4,9 milhões de espectadores.

No colégio La Flèche discute-se as teorias de Galileu e Copérnico do abandono da concepção geocêntrica do universo; Descartes quer conhecer as teorias sobre o magnetismo e a *camera obscura*; Descartes vai ouvir o padre Mersenne que fala sobre a verdade em Aristóteles; Descartes recusa a filosofia baseada sobre factos não verificáveis; Descartes resolve deixar a França e partir para a Holanda a fim de participar no exército de Maurice de Nassau, crendo deixar para trás os preconceitos repetidos nos livros; Descartes conhece o matemático Beckman; Descartes refuta o conhecimento que vem das sensações por estas enganarem a razão. O que resulta da evidência pode esconder velhas ideias aristotélicas que atribuem à matéria propriedades do espírito; Descartes participa nos cálculos matemáticos para a artilharia do príncipe Maurice de Nassau; Descartes tem um sonho revelador que lhe indica a verdade e a falsidade dos conhecimentos; o padre Mersenne acusa Descartes de orgulho; em Paris, continua a intolerância religiosa. Descartes prefere viajar; Descartes lê ao padre Mersenne o manuscrito das *Regras para a direcção do espírito*, baseado no exercício da razão; Descartes defende diante de Beckman que Deus criou tudo e que pela razão humana o homem chega à explicação de Deus; Descartes conhece a rainha da Holanda que lhe mostra um autómato; Descartes interessa-se pelos aparelhos de observação dos céus; Descartes explica os seus estudos de óptica; Descartes passa a viver com a criada Elena e têm uma filha; Descartes explica ao seu editor a teoria astronómica; Elena fala por provérbios; Descartes teme pela sua vida tal como Galileu e não quer publicar as suas conclusões; Descartes perfiha a sua filha com nome falso e abandona Elena; Descartes apresenta à rainha da Holanda as bases da sua metafísica: um ser pensante distinto da sua substância material, guiado pela perfeição de Deus; Descartes é chamado à censura; o pai e a filha de Descartes morrem; Descartes duvida da origem do pensamento.

No anterior filme *Blaise Pascal*, Rossellini já tinha mostrado a influência que os jesuítas, através do padre Mersenne, tinham exercido sobre a formação de Pascal. Neste filme, Descartes volta, assim como o padre Mersenne, ambos mais novos, mas não inclui o encontro com Pascal. Ambos os filósofos são acusados de excesso de orgulho e cepticismo e ambos acabam a duvidar das suas conclusões e a fazerem um retiro para o interior de si próprios, ao seu pensamento e ao abandono das provas irrefutáveis que a natureza concederia.

Este carácter experimental, através da negação da sensação e do primado da razão, conduzem o homem cientista e filósofo ao encontro com Deus, depois de terem posto em causa a origem divina do mundo. Ambos são vistos como um pensamento em permanente ebulição, Pascal dentro das convenções familiares e religiosas, Descartes sempre desprendido da família e do sentir religioso.

Aparentemente, estes dois filósofos são homens de pensamento, um pensamento que deriva da matéria; mas, só aparentemente, uma vez que Sócrates e S. Agostinho primeiro têm a experiência e só depois a reflexão. Por isso, é mais um argumento a favor da ideia de que é nestes últimos que Rossellini se revê como homem.

Em 1974, comemorava-se a passagem do 30º aniversário da libertação da Itália pelas forças aliadas. Roberto Rossellini realiza um filme para o cinema que mantém todas as características dos filmes para televisão, *Anno Uno*, sobre Alcide de Gasperi, figura tutelar da Democracia Cristã que se mantém no poder durante dez anos e que, como outros personagens de Rossellini, parte para o exílio voluntário.

Destruição provocada pelos ataques aéreos; mercado negro; de Gasperi reúne com um comunista e um accionista; uma bomba rebenta em Roma, matando trinta alemães. Os alemães mandam matar dez italianos por cada alemão morto; um resistente escondido e ferido é namorado da filha de de Gasperi; de Gasperi quer o diálogo com todas as forças políticas anti-fascistas; chegada a Itália de Togliatti, vindo de Moscovo; forças políticas discutem formação de um governo pós-libertação; libertação de Roma; governo de Bonomi; congresso do Partido da Democracia Cristã de Alcide de Gasperi; avanço das tropas aliadas para norte; governo discute o nome de um presidente da República sem chegar a acordo; pessoas discutem o futuro de Itália; demissão do Partido Liberal do governo, acusando a Democracia Cristã de golpe de estado. De Gasperi defende-se; referendo sobre República ou Monarquia é inconclusivo; o rei resigna e parte para o exílio; De Gasperi bate-se pela República e acusa a Monarquia de conluio com o fascismo; De Gasperi fala do Plano Marshall, da má fé dos comunistas; comunistas e socialistas unem-se para combater o capitalismo; de Gasperi ganha as eleições com maioria absoluta no senado e no parlamento; de Gasperi defende o bloco atlântico com a América e defende a Europa contra os blocos americano e soviético; atentado contra Togliatti; de Gasperi visita o Mezzogiorno; de Gasperi visita a Madre Lucia, sua filha, para retemperar forças; pessoas discutem a morte de Estaline; de Gasperi abandona o governo e o partido; de Gasperi parte para o exílio voluntário.

Rossellini intitula este filme como Ano Um (*Anno Uno*), como antes tinha intitulado a Alemanha como Ano Zero (*Germania Anno Zero*, 1947). O princípio é o mesmo, ainda que o fim seja diferente. A Alemanha do filme citado era um país que ainda não se tinha refeito da guerra, da destruição, do nazismo e cujo futuro era negro na perspectiva de Rossellini: filho que mata o pai; alemães que se entregam aos aliados; filha que se prostitui com os aliados; organizações nazis ainda activas. Pelo contrário, a Itália deste filme começa no um, ou seja, depois do zero, número indefinido que não é positivo nem negativo. A crença de Rossellini, trinta anos depois como em 1944, é a de que Roma é uma cidade aberta (*Roma Città Aperta*) e que a libertação é o ano um: fim do fascismo, fim do nazismo, fim da monarquia, advento da democracia e diálogo com todos os povos.

Para Rossellini, este filme está para a Itália como os seus filmes seguintes a *Germania Anno Zero* [*Europa 51* (1952) e *O Medo*(1954)] estão para a Alemanha. Rossellini só volta à realidade italiana contemporânea dos grandes centros em 1962, com *Anima Nera*, um retrato muito negro da sociedade italiana. Pelo meio, tinha filmado as comunidades da província em *L'amore* (1948), *La macchina ammazzacattivi* (1948) e *Stromboli* (1949).

Este regresso aos tempos do fascismo, da ocupação alemã e da resistência faz-se, justamente para filmar o pós-guerra, período da realidade italiana que não filmou na altura. A figura de Alcide de Gasperi é tratada como se se tratasse de um novo Garibaldi, tal como Rossellini o tinha filmado em *Viva l'Italia*: alguém cujo objectivo único é a a manutenção da coesão nacional italiana, contra todas as possíveis tentativas de fragmentação ideológica, geo-estratégica ou de grupo.

Poderíamos afirmar, secundando Adriano Aprà³, que Roberto Rossellini realizou em televisão a parte do passado da sua obra e no cinema a parte do presente [com excepção dos filmes históricos como *Francesco, giullare di Dio, Giovanna d'Arco al rogo* (1954), *Il generale della Rovere* (1959), *Era notte a Roma* (1960) e *Vanina Vanini* (1961), se bem que os últimos três títulos foram encomendas de produtores].

Continuando Marshall MacLuhan, Aprà define o cinema como um meio quente que absorve espectadores frios e a televisão como um meio frio que precisa de espectadores quentes. Os primeiros espectadores ficam numa situação de hipnose, que lhes toldam o raciocínio, ao contrário dos segundos, que aderem mantendo desperta a consciência. Poderíamos acrescentar que os personagens da etapa televisiva de Rossellini são obstinados e orgulhosos e que tal os conduz à solidão e ao exílio. Mas, essa solidão não é uma consequência, mas um objectivo a que eles querem chegar e que tudo fazem para conseguir: é a confirmação para si próprios de que estão certos. O mesmo se podia dizer da opção de Rossellini pela televisão: não é um fim, mas um meio. E esse meio não se transforma em fim, já que à televisão Rossellini nada tira e tudo acrescenta.

O arquétipo deste personagem rosselliniano é Jesus Cristo, que será, sintomaticamente (apesar de Rossellini não o poder saber), o personagem do seu último filme, *Il Messia* (1975).

No século XI a. C., os judeus fogem do Egipto para o vale de Canaan, a Terra Prometida, sob o comando de Moisés, após 40 anos de viagem; um guarda egípcio mata uma criança judia à pedrada; Samuel não quer um rei em Israel, mas o Eterno; é eleito Saul como primeiro rei de Israel, um tirano que lançou judeus contra israelitas; Israelitas ficaram anos à espera de um messias justo; o rei Herodes é informado de que nasceu o Rei dos Reis, o Messias; Herodes recebe os três reis magos que vêm de Jerusalém; Herodes manda matar todos os bebês; Herodes manda matar os revoltosos antes de morrer; Roma divide Israel e os israelitas não querem mais um rei; Maria veste o *talit* a Jesus criança que é levado por José ao templo; Jesus fica no templo a ouvir o seu Pai celeste; João baptiza soldados, mercadores, cobradores de impostos no rio Jordão; João baptiza Jesus mas diz que Jesus é que o devia baptizar; Simão, dito Pedro, André e Tiago reconhecem em Jesus o Messias prometido; Jesus expulsa os comerciantes do templo; Jesus pede água a uma samaritana e diz-lhe que vá para Jerusalém; João Baptista denuncia Herodíade, viúva de Herodes, de dormir com o irmão deste, Tetrarca, o novo representante de Roma; Maria encontra Jesus entre os sacerdotes; Jesus fala do profeta Isafas e é expulso da sinagoga por heresia; Jesus faz o milagre da multiplicação dos peixes; Jesus reúne com os pobres para grande escândalo dos sacerdotes; os sacerdotes escandalizam-se por Jesus e discípulos não jejuarem e trabalharem ao sábado; Jesus perdoa os pecados de Maria Madalena; João Baptista diz a Tetrarca que todos os homens são iguais e irmãos; Maria diz que o Reino dos Céus é na

³ APRÀ, Adriano – *In viaggio con Rossellini*. Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2006.

Terra; Salomé pede a cabeça de João Baptista, instigada pela mãe, Herodíade, a quem João Baptista tinha acusado de promíscua; os apóstolos fogem depois da morte de João; Jesus anuncia os dez mandamentos da lei de Deus e as bem-aventuranças; os apóstolos pregam as parábolas de Cristo; os sacerdotes acusam Jesus de demagogo, de contrariar as escrituras e armam-lhe uma cilada para o comprometer; Jesus perdoa a mulher adúltera; Jesus vai para Jerusalém para ser acusado, insultado, flagelado e morto; o Sinédrio quer prender Jesus; Jesus lava os pés dos discípulos e, na última ceia, diz que Judas o trairá; os discípulos são presos pelos romanos com Jesus; Jesus é julgado pelo Sumo Sacerdote e condenado pelo Sinédrio; Jesus é levado a Pilatos e acusado de falsidades pelos sacerdotes; os judeus pedem a crucificação de Jesus; Jesus é crucificado em Golgota com dois ladrões. Maria Madalena chora. Maria está serena; Maria lava o corpo de Jesus (Pietà); Jesus é sepultado.

Este filme é igualmente um filme feito para ser exibido em sala de cinema. As mudanças na presidência da RAI, televisão pública italiana, dificultaram a prossecução do trabalho de Rossellini na televisão, obrigando-o a uma montagem financeira com vários produtores. O projecto seguinte seria a realização de um filme sobre o jovem Marx, que já não pode concretizar.

À partida, havia um grande desafio – que Jesus Cristo iria Rossellini biografar: o estereótipo de Hollywood? O Cristo de Pasolini? O resultado é tanto mais desarmante porquanto este Jesus é filmado da forma mais laica possível. A interrogação é: o que se poderá fazer para que Jesus não cumpra o destino que lhe foi traçado pela hagiografia religiosa cristã? Ora, Rossellini não está preocupado com a natureza divina do seu nascimento, vida, morte e ressurreição. O mais importante é determinar a origem religiosa do cristianismo, isto é, que obsessão leva este homem a ficar só, a condenar-se e a realizar assim a sua missão na Terra? As suas profecias saem como que de um argumento já escrito que Cristo, realizador *exmachina*, terá de colocar em imagens.

Ao mesmo tempo, voltamos a ver o dispositivo narrativo anteriormente referido: a abolição do tempo diegético (Maria e José têm sempre a mesma figura num lapso de tempo que será de 33 anos, segundo é conhecido, isto é, do nascimento à morte do seu filho); a concentração do espaço, reduzidos ao deserto e a Jerusalém (sempre de dia); a urgência da acção (a pressa que Jesus tem em se tornar a encarnação de Deus). De igual modo, ainda que a acção seja no passado, a narrativa é no presente, ou seja, no presente do passado. Nada mais aberrante e inconcebível no sistema rosselliniano do que o uso do *flashback* ou do *flashforward*, porque tal perturbaria a relação directa que Rossellini quer com o espectador e seria uma convenção literária inaceitável.

Por outro lado, o filme acentua repetidas vezes a querela das interpretações que a Igreja Hebraica fazia das Escrituras Sagradas e aquela que Jesus faz, atribuindo, praticamente, aos judeus a condenação de Cristo. Mais uma vez, Rossellini valoriza um personagem que não escreve em detrimento daquele que escreve ou, dito de outro modo, o dito contra o escrito ou, citando de novo Aprà, um cinema do dito contra um cinema do escrito⁴.

Este filho que se condena – seja através da morte do pai (*Germania anno zero*, *Blaise Pascal*, *Cartesius*), da sua morte (*Europa 51*) da morte do pai e da sua morte (*Germania*

⁴ APRÀ, Adriano, *op. cit.*

anno zero) – cria uma ausência referencial que aqui, em *Il Messia*, se resolve através das figuras de substituição do pai José (sempre ausente) e da mãe Maria (sempre presente), sabendo Jesus Cristo, e sempre reafirmando ao longo do filme, que a sua presença na Terra é uma passagem obrigatória que o Pai celeste lhe impôs como iniciação ao devir Deus. Por isso, os filmes que fazem variações mais ou menos escandalosas em torno do mistério de Cristo apenas reforçam o carácter inevitavelmente religioso dessas tentativas. Ora, Rossellini não quer discutir isso porque, sendo um dogma, não é passível de discussão. Interessa-lhe antes juntar mais uma peça ao seu projecto enciclopédico audiovisual. Concluindo este estudo, poderemos considerar que, tal como a epígrafe diz, Roberto Rossellini é um cineasta da televisão e que, ao contrário do que sempre afirmou, o seu cinema continua na televisão, ainda que numa atitude didáctica. Como refere Adriano Aprà⁵, os filmes de televisão participam do discurso sobre a arte, da estética, portanto, e que a televisão foi para Rossellini um exílio do cinema. Ainda segundo Aprà,⁶ a obra de Rossellini pode ser vista como um todo inseparável, desde a Idade do Ferro até ao ano da sua morte, sendo contemporâneo nos filmes de cinema e nos documentários cuja acção é o presente, e refazendo o passado nos filmes de televisão. Ainda que os tenha feito segundo uma ordem não cronológica, fruto dos acidentes de produção, essa obra pode ser arrumada de uma forma historiográfica, tendo tocado praticamente todas as actividades humanas.

⁵ Em conversa com o autor deste estudo, no dia 27 de Março de 2007.

⁶ APRÀ, Adriano, *op. cit.*