

Roma, cidade aberta (1945): locais narrativos num cinema de vidência

Karen Christine Rechia¹

Resumo: O filme que mobiliza a análise, Roma, cidade aberta (1945), de Roberto Rossellini, circunscreve-se a uma cinematografia do pós-guerra, denominada de neorealismo italiano, porém gestada na própria guerra e a partir de seus desdobramentos. O objetivo é discutir como as imagens cinematográficas podem ao mesmo tempo adensar e movimentar o lugar-cidade em nossa memória espaço-temporal, sendo ao mesmo tempo recriado por experiências individuais e coletivas. A cidade cinemática, portanto, é uma cidade narrativa, que ganha existência no filme, mas que não se encerra nele. Neste sentido opera-se com o conceito deleuziano de imagem-tempo, importante para caracterizar um tempo emancipado do movimento, por uma apresentação direta do tempo. A relação com o tempo estabelece um outro regime de imagens e um outro tipo de narrativa. São estes dois movimentos que permitem a Deleuze (2005) diferenciar ou identificar o que ele chama de imagem-movimento – no cinema clássico e imagem-tempo – no cinema moderno. Este segundo movimento permite acionar uma função do olhar como vidência. Amplia o objeto percebido em círculos, relacionando-o com imagens-lembrança. Dessa forma, pode-se inferir que uma noção de rememoração possibilitada pelo cinema, para Deleuze, está associada ao cinema neorrealista. É um cinema de indecisões, de rupturas, de não-linearidade, uma realidade que filmada possibilita inúmeras variações.

Palavras-chave: Vidência-Cinema-Neorealismo.

O crítico Fernando Brito, ao apontar as tendências estéticas mais influentes no pós-guerra, no que tange ao cinema, realça o neorealismo italiano e o filme Cidadão Kane, de Orson Welles. O que se chama de *neorealismo italiano* relaciona-se a uma cinematografia do pós-guerra, porém gestada na própria guerra e a partir de seus desdobramentos.

Há uma ênfase numa postura crítica frente aos problemas sociais, do ponto de vista das temáticas escolhidas como também da linguagem e da relação com o público. Sem abundância nos recursos e com produção modesta, caracterizava-se também pelo emprego de atores não-profissionais e tomadas ao ar livre. Fabris (1996, pp. 63-64) em seu trabalho acerca do neorealismo cinematográfico italiano, enumera, inclusive, características prenunciadas em obras anteriores, cujo perfil vai se afastando, em parte, de uma estética fascista:

- A descoberta da paisagem italiana e o gosto pelos ambientes naturais em *Piccolo Mondo Antico* (1941), de Mario Soldati, ou em *Sissignora* (1941), de Fernando M. Poggioli, por exemplo;
- O emprego dos dialetos em alguns filmes: *Napoli d'Altri Tempi* (1938) e *Cavalleria Rusticana* (1939), de Amleto Palermi; *Malombra* (1942), de Mario Soldati (além do já citado *Piccolo Mondo Antico*); *La Nave Bianca* (1941), de Roberto Rossellini; *Avanti c'è posto* (1942) e *Campo de' Fiori* (1943), de Mario Bonnard; *L'Ultima Carrozella* (1943) de Mario Mattoli, entre outros;

¹ Doutora em Educação pela FE/UNICAMP, Professora do CA/CED/UFSC, email: krechia@gmail.com.

- O valor de documentário de filmes como *Acciaio* (1933), de Walter Ruttmann, e *Fossa degli Angeli* (1937), de Carlo Ludovico Bragaglia, além de *La Nave Bianca*;
- O uso de atores não-profissionais em *Camicia Nera* (1933), de Giovacchino Forzano, *Stadio* (1934), de Carlo Campogalliani, *Trecento della Settimana* (1943), de Mario Baffico, além dos já mencionados filmes de Ruttmann, Blasetti, De Robertis e de *La Nave Bianca*;
- O gosto pela crônica do dia-a-dia e pelos sentimentos dos humildes em *Darò um Milione* (1935), de Mario Camerini, por exemplo.

Há um consenso em relação ao impacto da experiência neorrealista que, cuja influência se expressa, de diferentes maneiras, na Nouvelle Vague francesa², no Cinema Novo brasileiro³ e, para alguns, no cinema iraniano da década de 1990 do século XX⁴. Do ponto de vista de uma filmografia inaugural e de seus principais diretores, podemos ressaltar *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), de Luchino Visconti; a trilogia de Roberto Rossellini, *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Paisà* (*Paisà*, 1946) e *Alemanha, Ano Zero* (*Germania Anno Zero*, 1947); *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948) e *Umberto D* (*Umberto D*, 1952), de Vittorio De Sica.

O prefixo *neo*⁵, por sua vez, procurava diferenciar este *realismo* de uma tradição anterior, legada pelo cinema francês da década de 1930, a escola soviética e pelo cinema norte-americano, como também de um realismo literário, legado do século XIX, que vão configurar o que se denominou como cinema clássico, em contraposição ao que passa a se chamar de cinema moderno.

No que diz respeito ao meu interesse neste trabalho, uma noção com a qual podemos operar ao olharmos para o cinema moderno, segundo Deleuze (2005), é a de *imagem-tempo*. Esta se caracteriza por um tempo emancipado do movimento, por uma apresentação direta do tempo, diferente de uma representação indireta, como no cinema clássico. Dessa forma, o

² No caso da Nouvelle Vague, seus integrantes propõem um cinema de autor, criticam as produções comerciais francesas e realizam obras de baixo custo com outros princípios narrativos. Uma das diferenças no tocante ao movimento neorrealista, é que esta volta-se menos para a situação social e política e mais pelas questões existenciais de seus personagens. No entanto seus diretores assumem a influência neorrealista, como François Truffaut, que inclusive trabalhou como assistente de Roberto Rossellini.

³ Há divergências quanto a esta perspectiva, porém Mariarosaria Fabris faz esta ilação em dois importantes estudos sobre o neorrealismo italiano: **O Neo-realismo Cinematográfico Italiano** e **Nelson Pereira dos Santos: um Olhar Neo-Realista?**

⁴ Algumas idéias-chave do movimento são destacadas pelos críticos em filmes como os do diretor iraniano Abbas Kiarostami.

⁵ Fabris (1996), ao apresentar as considerações dos críticos da época sobre o movimento, fala do uso do termo pela 1ª. Vez. Ao que parece, mas não é consensual, este foi utilizado pelo crítico Umberto Bárbaro ao escrever sobre o filme francês *Cais de sombras*, de Marcel Carné.

cinema pode apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente (PELBART, 2007, p. 13). Deleuze defende o passado em sua dimensão virtual, e não como um antigo presente⁶. O passado não é um antigo presente, pois o virtual se expressa nos estados oníricos, alucinatórios – uma espécie de afrouxamento sensório-motor – muito explorado pelo cinema europeu.

Insisto em trazer uma relação com o tempo porque este estabelece outro regime de imagens e outro tipo de narrativa. São estes dois movimentos que permitem a Deleuze diferenciar ou identificar o que ele chama de *imagem-movimento* – no cinema clássico e *imagem-tempo* – no cinema moderno.⁷

O segundo aciona uma função do olhar como *vidência*. Amplia o objeto percebido em círculos, relacionando-o com *imagens-lembrança*. Portanto uma zona em que o real e o imaginário estejam entrelaçados, assim como o físico e o mental, o objetivo e o subjetivo (PELBART, 2007, p. 15). Mas quando a vidência intervém?

A vidência intervém quando já não podemos reagir com o corpo, nem mesmo com o espírito, quando um contínuo sensório-motor foi desfeito, quando já não prolongamos percepções em ações, quando uma certa lógica de encadeamento entre a ação e a reação desmorona, pois um certo mundo também desmoronou. (2007, p. 8).

Qual a relevância desta conjunção? Quando atuamos no campo da educação e mais especificamente da formação docente, percebemos que é importante desfazer certa acomodação com os espaços-tempos previsíveis, os ápices sempre esperados, os momentos fortes. É necessária outra relação com o movimento e o tempo. Que experiências advindas do cinema podem potencializar a relação dos indivíduos com o espaço e o tempo da sua formação? O que se pode afirmar é que é preciso partir de outras narrativas, constituindo experiências que não se repetem, que não produzam unicamente clichês.

Ao considerarmos a noção de experiência, é necessário que esta esteja associada à memória como um elemento transformador que opera no presente, não como fundação apenas, mas que compõe a trama do “agora”. Considera-se a rememoração, da forma como a descreveu Gagnebin, como estratégia fundamental:

⁶ Esta discussão também está presente em DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tr. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

⁷ O cinema moderno é referido como o cinema do pós 2ª. Guerra Mundial.

Tal rememoração implica numa certa ascese da atividade historiadora, que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, particularmente a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (2001, p. 91).

Importante inferir que a noção de rememoração possibilitada pelo cinema, para Deleuze, está associada a profundidade de campo, aos planos-sequencia, aos travellings, muito utilizados no cinema *neorrealista*. É um cinema de indecisões, de rupturas, de não-linearidade, uma *realidade* que filmada possibilita inúmeras variações. É a experiência do espectador que adquire significado, é ele que tem de discernir. Não há possibilidade de tornar-se um cinema que só permita a *informação*, mas a constituição de novas experiências: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” (LARROSA BONDÍA, 2002, p.21).

Por que é possível a escolha do *neorrealismo italiano* como fonte de pesquisa? Justamente porque é um cinema de *vidente*, no lugar do cinema de ação. Os personagens deixam de ser agentes para se tornarem espectadores. Há uma opção em ver e ouvir o que está posto, além de qualquer resposta ou ação. A realidade continua a ser realidade, mas onírica, sem predomínio da ação, do movimento.

Este novo, ou outro estado das imagens pode ser aferido já em Orson Welles que ao invés de tratar a profundidade da imagem, aprimora a profundidade de campo, que por sua vez desencadeia o processo de *rememoração*. Pode-se observar esta opção pela profundidade de campo e pela montagem em *Cidadão Kane*, considerado uma obra-prima do pós-guerra e até hoje. Aliás, Welles atribui à montagem um papel fundamental:

Para mim, tudo o que é chamado de ‘mise en scène’ é um grande blefe. A montagem é o único momento no qual se pode exercer um controle absoluto sobre o filme (apud VIRILIO, 2005, p. 160).

Como realça Augusto (2004), a montagem tem nova finalidade, com reencadeamentos por cima dos cortes. Assim, a gramática audiovisual sintoniza-se com uma estética. No *neorrealismo* o estado das imagens está configurado principalmente pelos *travellings* e

planos-sequência. Ainda para Augusto (2004, p.101) evidencia-se uma nova *pedagogia da percepção*, e para tal, o personagem e o espectador devem tornar-se visionários:

Sob diferentes formas, o cinema inaugurava uma nova pedagogia da percepção que começava com Visconti, Rossellini, De Sica e segue com Resnais, Straub, Godard, Antonioni, Duras.

O vidente substitui o actante. Na imagem-ação os objetos e meios têm realidade própria, porém funcional e determinada pelas exigências da situação. Na nova imagem, os objetos e os meios conquistam uma realidade autônoma que os faz valerem por si mesmos.

No interior desta filmografia, outro argumento que levanto e que corrobora o anterior sobre o cinema de *vidência*, diz respeito à apresentação fragmentada de uma realidade em ruínas no pós-guerra. Observa-se uma impossibilidade de agir, por parte dos personagens, mas nem por isso eles estão passivos. Na *imagem-ação* era o que o personagem sentia, na *imagem-tempo* é o que o personagem vê. A visão não é mais um pressuposto da ação, ela faz às vezes da ação, assumindo seu lugar. Penso esclarecer, dessa maneira, de qual cinema quero me aproximar.

O tempo histórico e o lugar geográfico

Toda obra audiovisual está circunscrita a um tempo e espaço de sua produção. No que diz respeito à obra escolhida *Roma, Cidade Aberta*, a própria temática do filme, bem como suas locações remetem diretamente a este espaço-tempo.

A Itália declara guerra à França, ao lado da Alemanha em 1940, sob o comando de Benito Mussolini, *Il Duce*. Após três anos de combate, já em 1943, o governo fascista de Mussolini vai perdendo a hegemonia no país, atribuída a vários fatores. As tropas italianas sofrem derrota em várias frentes, a burguesia retira o apoio ao Duce, há muitas manifestações que acontecem em grandes cidades como Gênova, Milão e uma grande greve operária em Turim, a proliferação de publicações e de reuniões partidárias clandestinas (HOBBSAWN, 1995). Este quadro acaba levando a destituição e prisão de Mussolini.

Geopoliticamente a Itália fica dividida em três partes ou domínios. Ao sul temos a presença dos aliados que apoiam o Rei e o governo do marechal Badoglio. No filme,

inclusive, os personagens ligados à Resistência são chamados, em certa cena, de “os homens de Badoglio”. Ao norte Mussolini, após sair da prisão, estabelece a República Social Italiana, com apoio dos nazistas, também conhecida como República de Saló⁸. A capital Roma, no centro do território italiano é ocupada pelas tropas nazistas, sendo declarada *cidade aberta*, o que a tornava livre de bombardeios aéreos.

Neste cenário histórico o papel desempenhado pela Resistência Italiana ou *Partigiana* foi de extrema importância no contexto da Resistência europeia como um todo. Surgiu como um movimento armado e aglutinava homens e mulheres de várias tendências políticas e ideológicas como católicos, anarquistas, monarquistas, socialistas entre outros (HOBSBAWN, 1995). O roteiro de *Roma*, escrito por Sergio Amidei e Federico Fellini, traz uma diversidade de personagens representativos dos grupos atuantes na Resistência. Após a rendição das tropas alemãs em 1945, o movimento se pulveriza e parte dele se organiza no Comitê de Liberação Nacional (CLN).

É neste contexto que Roberto Rossellini filma *Roma, Cidade Aberta*, utilizando algumas cenas captadas durante a ocupação das tropas nazistas e toda a produção da filmagem nos dois meses posteriores a libertação, em 1945. Nas palavras de Fabris (1996, p. 37):

A Itália saía renovada dos acontecimentos de que fora palco entre setembro de 1943 a abril de 1945. O país estava em ruínas, mas a tomada de consciência das massas populares parecia ser uma garantia para o futuro democrático da nação.

Para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente – e por presente entendia-se a guerra e a luta de libertação – de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano.

Na cultura do imediato pós-guerra, esse papel de cronistas será desempenhado principalmente pelos cineastas.

Não resta dúvidas que a produção cinematográfica italiana até, pelo menos o final da década de 1940, e os cineastas apontados como neorealistas contemplam temáticas relacionadas à guerra, ao fascismo e ao movimento de resistência. Não é a toa que encontramos a expressão italiana *immediatezza*, utilizada para designar a filmagem dos fatos no momento. Esta espécie de *missão*, abarcada por vários cineastas deste período, acaba conquistando o público e as pessoas que faziam cinema em outros países, visto que *Roma*, por

⁸ Não posso deixar de destacar o filme de Pasolini que faz referência a este governo provisório, intitulado “Saló, 120 dias de Sodoma”, cuja crítica contundente ao fascismo é apresentada a partir de uma história em três atos cujas doses de crueldade, sadismo, sevícias e torturas é explorada à exaustão.

exemplo, é premiado no Festival de Cannes em 1946 – o primeiro efetivo, posto que o de 1939 não aconteceu devido aos conflitos bélicos. (LISBOA, 2007, p. 362).

Os locais narrativos da cidade cinematográfica

O filme inicia com uma legenda falando da ocupação nazista na Itália – *a trágica e heroica história da ocupação* – ao mesmo tempo em que afirma que os personagens e fatos são mera coincidência. Dessa forma o diretor parece apontar para uma inter-relação entre ficção e realidade. Para Pasolini (1990) cinema é a *língua escrita da realidade*, o que lhe confere uma dimensão fortemente política. Ao que parece os cineastas nomeadamente neorrealistas, contemporâneos a Pasolini ou de uma geração anterior compartilhavam, de uma forma ou de outra, a noção de que o cinema exercia um papel de relevância, ou mesmo de consciência social.

O próprio Rossellini, ao responder a indagação acerca da definição do cinema de autor, enunciou:

É o compromisso que um homem na sociedade, se possui talento, se faz esse trabalho (cinema) e tem a possibilidade de comunicar, deve colocar-se a serviço desta comunidade. (Documentário Roberto Rossellini. In: **Roma, Cidade Aberta**. Extras, DVD).

Neste viés é possível compreender que Rossellini atribuísse ao que se denominou como neorrealismo muito mais uma tomada de posição, no sentido moral e ético, do que propriamente um estilo fílmico ou uma corrente cinematográfica (MELO, 2009).

Não interessa afirmar aqui uma ideia de realidade, mas sim o fato de que o cinema, ao assumir o papel de apresentar a realidade, faz muito mais o movimento no sentido da sua constituição do que da sua reprodução. Tomando como exemplo as locações externas na cidade de Roma, estas constituem muito mais um *local narrativo*, neste caso rosseliniano, do que um lugar geográfico. Do mesmo modo configuram uma concepção de história muito mais ligada “a sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona” (FERRO, 1992, P. 16).

Nesta perspectiva de Ferro, sintonizada aos meus interesses de pesquisa, pode-se perguntar quantas e quais cidades somos capazes de comportar em nossa memória? Como nos planos de câmera-subjetiva, em plongée, podemos focar o invisível à maioria dos que estão de passagem, ou o visível na relação entre lugares geográficos e locais narrativos:

Há continuidades entre os lugares geográficos e os locais narrativos. Alusões, amparos de credibilidade, apropriação de memórias..... uns estão nos outros. Os primeiros manifestam-se nos segundos em suas materialidades – formas, movimentos, silhuetas, sentidos – paisagens e memórias; os segundos dobram-se sobre os primeiros uma vez que tornam-se textos que a eles aludem e neles grudam seus sentidos, suas imagens, suas belezas e tensões, iluminando-os (dizendo-os) de outro modo. (OLIVEIRA JR, 2005)

É no contato com as paisagens urbanas e com as paisagens de cinema que podemos perceber o acúmulo, a superposição e a troca de significados no espaço e no tempo, como num *palimpsesto*.⁹ Identificar a cidade no cinema como um local narrativo em suas descontinuidades e simultaneidades sócio-temporais, é *dizer (as coisas) de outro modo*.

Não se trata, portanto, de se negar os lugares geográficos em sua materialidade, mas de considerar que estes são indissociados dos sentidos, das tensões, das experiências que nos atravessam (LARROSA BONDÍA, 2002) e que atravessam os personagens fílmicos. Ao se identificar os *locais narrativos* de um filme não se está somente reconhecendo-os como lugares geográficos, mas como fabulações que ganham existência no próprio espaço-tempo do filme e mesmo depois dele. Isto não torna o filme mais próximo do documentário ou da ficção, ou menos produto de seu tempo, ou tampouco menos objeto da História:

Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e porque aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão história quanto a História. (FERRO, 1992, P. 86).

Nesta assertiva de Ferro, a de que não estamos lidando com realidades menos legítimas, posto que criadas na e para a obra fílmica, ao assistir *Roma, cidade aberta*, além de

⁹ O *palimpsesto* é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.C., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, *palimpsesto* veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto (PESAVENTO, 2004).

vislumbrar uma relação entre imagem e movimento, *imagem-tempo* lapidada, entre outras coisas, por locações em uma cidade em ruínas, percebe-se a possibilidade de entrelaçar imagens, tempo e espaço agregando um outro conceito, citado acima, o de *local narrativo*, somando-se às configurações até aqui delineadas. Tal conceito é encontrado nas reflexões de Oliveira Jr. (2005):

Todo filme constitui-se de locais, locais narrativos. Descolados da contigüidade espacial e geográfica da superfície planetária, esses locais estão nos filmes a constituir um outra geografia, alinhavada não mais por contigüidade, mas por continuidade na narrativa fílmica.(...) Desta forma, o território do filme é elaborado pela geografia nele entrevista, encontrada, descrita, imaginada... O território, nos filmes, não pré-existe à geografia, mas pós-existe a ela, ganha dela a sua existência.

O entendimento do que sejam os locais narrativos viabiliza lidar com territórios que pós-existem. Portanto, o que se quer dizer aqui, é que ao olharmos uma foto, uma pintura, um filme, estamos menos nos aproximando de aspectos ilustrativos ou descritivos e mais das fabulações. Como inferiu Costa sobre a cidade cinematográfica:

O cinema não pode, portanto, ser considerado apenas como um meio que descreve cidades e lugares, porque ele assume um papel central na construção das imaginações geográficas dos indivíduos. Mais que isso, o cinema ajuda a “inventar” essas cidades, lugares. Isso é um fator crucial para o entendimento da cidade cinematográfica. (COSTA, 2002, P. 69).

As imagens cinematográficas podem ao mesmo tempo adensar e movimentar o lugar-cidade em nossa memória espaço-temporal, sendo ao mesmo tempo recriado por experiências individuais e coletivas. A cidade cinematográfica é uma cidade narrativa, que ganha existência no filme mas que não se encerra nele. Influencia o modo e a forma como vemos e damos existência aos lugares e nossa relação com estes, no tempo e no espaço.

Voltando a correlação com o neorealismo italiano, uma das características elencadas anteriormente, diz respeito às filmagens em cenários naturais, em locações externas e permite que se afirme com mais propriedade a proximidade, mas não necessariamente a semelhança entre lugares geográficos e locais narrativos. Um local narrativo pode ser externo ou interno, no entanto, é nos cenários exteriores, aparentemente tão “realistas” que se pode observar com

o diretor compõe significados e sentidos para a guerra, para além de uma descrição dos fatos como eles “realmente” aconteceram.

Como as locações escolhidas ajudam a criar uma ou várias memórias acerca da 2ª. Guerra Mundial, por exemplo? Rossellini filma em uma cidade verdadeiramente em ruínas, cerca de dois meses após a sua desocupação pelas tropas nazistas. Todavia, a memória da guerra em solo italiano que constituímos a partir deste filme é muito mais potencializada pelos personagens e cenas que ele compõe nestas locações do que pela visualidade da paisagem.

Quero dizer que, de certa forma ficamos nós, espectadores, conectados a uma produção fílmica gestada a partir da experiência corporal do próprio diretor, visto que ele mesmo viveu neste espaço-tempo e em certa medida estes acontecimentos¹⁰, de uma opção estética, do que a uma alusão a realidade tangível por meio das locações e do uso de personagens não-atores¹¹. Aliás, nem mesmo o fato das cenas serem filmadas na Roma pós-guerra nos permite atribuir uma veracidade documental ao filme, posto que a recriação de cenários produz efeitos de verdade da mesma forma. Tal como nos lembra Oliveira Jr. ao falar do filme *Cidade de Deus*:

...a opção de locar as cenas no próprio lugar que está no centro da narrativa fílmica é uma opção estética e política e nem um pouco natural, em se tratando de produção cinematográfica. Lembro que a maioria dos filmes que aludem a um determinado território ou lugar geográfico existente para além das telas é filmado fora dele. Apenas como exemplo cito tanto os filmes sobre o Vietnã filmados em cenários semelhantes em termos de natureza, ou os westerns filmados no deserto espanhol, ou os infinitos cenários montados em estúdios. Sobre esse baralhamento de diversos locais, sobrepondo-os uns aos outros, creio que é mais um dos recursos da linguagem do cinema para construir suas narrativas dentro das possibilidades políticas, financeiras e estéticas. Acrescento que isso muitas vezes pode inclusive ampliar os sentidos dos próprios lugares baralhados e sobrepostos. (s/d, p.10)

Portanto, alguns dos sentidos que parecem emergir do filme dizem respeito a opressão nazi-fascista e a Resistência, esta tanto como movimento coletivo e clandestino na 2ª. Guerra,

¹⁰ Rossellini trabalhou sob os auspícios do cinema financiado pelo fascismo, como vários diretores. A Cinecittá era o grande estúdio para as locações, assim como a revista *Cinema* era um espaço do debate e da crítica cinematográfica. No entanto em 1943 ele se torna um simpatizante e, segundo alguns autores, até colaborador da Resistência.

¹¹ A exceção dos protagonistas, como Anna Magnani e Aldo Fabrizi, atores conhecidos e de destaque no cinema italiano.

como individual, perpassando toda a obra. Há uma cena na qual os soldados alemães adentram o prédio no qual moram os personagens populares e centrais na trama. Num dos andares um idoso está na cama, impossibilitado de levantar e o padre adentra este apartamento para esconder as bombas e as armas de um dos jovens que no edifício habita. O padre e um garoto escondem-nas sob o cobertor do idoso e montam uma encenação que remete a o rito da extrema-unção. Esta cena é um exemplo de como este prédio se configura como um local narrativo, na medida em que as ações ali realizadas compõem uma geografia social deste lugar, notadamente marcado por situações de resistência.

Da mesma forma como os personagens que representam a opressão nazi-fascista compõe locais narrativos quase sempre interiores e atravessados pela bebida, outras drogas, pela tortura, sevícias sexuais, delações etc. Pode-se perceber que os territórios do filme vão sendo constituídos muito mais, insisto, pela trajetória dos personagens e pelas suas transformações, do que por uma espacialidade desvelada pelas locações *in loco*, por assim dizer. Estes espaços interiores adensam muito mais a idéia de opressão e até intolerância nazi-fascista do que a cena das tropas alemãs que aparecem num momento da obra, filmadas meses antes, durante a ocupação.

Silva (2007, p. 174), ao considerar os personagens infantis na obra fílmica, ressalta que:

O filme todo dá maior peso aos planos abertos, que mostrem a interação entre as pessoas, que as enquadre no cenário tão determinante do drama – ou melhor, tragédia, como diz o título inicial – a que estamos assistindo. As crianças, porém, terão um tratamento muito mais poético do que os adultos com seu drama, apesar de aqui não serem os protagonistas. (...) Elas trazem uma certa ingenuidade que, aliada à escolha de planos fechados – onde se faz notar sua expressividade – e à música instrumental lírica que as acompanha em alguns momentos, destoa do distanciamento documental a que o filme quer se propor.

Participamos assim, de uma composição da infância na guerra, dada mais pelo filme, com seus sons, imagens e planos do que pelo conteúdo informativo. A morte de Pina, por exemplo, mãe do menino Marcello, grávida, ao correr atrás do noivo que estava sendo preso. Uma cena forte, mas na qual o diretor não utiliza música, a câmera se afasta quando Pina recebe o tiro e observamos ao fundo seu filho se desvencilhando do guarda para abraçar a mãe morta. Há outra interpretação para a morte, outra forma de considerá-la neste contexto que

nos mobiliza de outra forma ou, não da mesma forma que o cinema clássico, corroborando com o que falei anteriormente sobre a noção de vidência, destacada por Deleuze (2005).

Por outro lado, não concordo totalmente com a afirmação de Silva (2007) de que este filme preocupa-se com certo didatismo, como a filmografia posterior de Rossellini – notadamente a que ele fez para a televisão – pois penso que toda a produção imagética comporta uma pedagogia, mas nem toda obra é didatizante. Tanto a televisão quanto o cinema produzem, nas palavras de Almeida (1999), uma “educação visual da memória”. A questão talvez seja: como estas imagens nos educam? A abordagem através do cinema tem se mostrado prolífica neste campo de pesquisa. Uma explicação possível talvez seja encontrada nesta expressão de Aumont (2004), que define o cinema como “o último espaço imaginável”.

Ficha técnica do filme *Roma, cidade aberta*

Título original: Roma, Città Aperta

Duração: 97 min

Ano de lançamento: 1945

Estúdio: Excelsa Film / Minerva Film AB

Direção: Roberto Rossellini

Roteiro: Sergio Amidei e Federico Fellini, baseado em estória de Sergio Amidei e Alberto Consiglio

Elenco: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Maria Michi, Nando Bruno, Marcello Pagliero.

Produção: Giuseppe Amato, Roberto Rossellini e Ferruccio de Martino

Música: Renzo Rossellini

Fotografia: Ubaldo Arata

Direção de arte: Rosario Megna

Edição: Eraldo da Roma

Referências

ALMEIDA, Milton José de. A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão. In: *Pro-posições*. vol. 10, n. 2 (29), julho de 1999a, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, Tempo e a Cidade cinemática. In: *Espaço e Cultura*. UERJ/RJ. Nº. 13, p. 63-75, jan./jun. de 2002

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Nelson Pereira dos Santos: um Olhar Neo-Realista?** São Paulo: EDUSP, 1994.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANI, S. e NAXARA, M. (org.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2001. Pp. 85-94.

HOBSBAWN, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX; 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, no.19, pp. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizatório do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo [et al.]. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2009.

MELO, Luís Alberto Rocha. Roma, Cidade Aberta. **Revista Contracampo**, n. 62, Plano Geral. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/62/romacidadeaberta.htm>. Acesso em set/2009.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. *O que seriam as geografias de cinema?* Revista eletrônica txt **A tela e o texto**, número 2. Belo Horizonte: Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. <http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>Acesso em: jun/2008.

_____. **Algumas Geografias que o Cinema cria:** as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus. Texto apresentado na disciplina *Ficções do real: Geografia das imagens*, 2009. 22pp.

PASOLINI, Pier Paolo. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: **Os jovens infelizes**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PELBART, Peter Pál. Cidade, lugar do possível. In: **A vertigem por um fio:** políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cidade como palimpsesto. **Esboços:** Cidade e Memória, Florianópolis, no.11, Pp. 25-30, 2004.

SILVA, Luiz Felipe Andrade. O aprendizado pela guerra: uma leitura de *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini. In: FRESQUET, Adriana (org.) [et al]. **Imagens do desaprender**. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2007. (Coleção Cinema e Educação).

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema:** logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.