

Roberto Rossellini nos trópicos



Por **MARIAROSARIA FABRIS***

Comentários sobre a presença e a passagem do cineasta neorrealista italiano pelo Brasil

“Enquanto nós sonhávamos, cada manhã acordando com uma ideia nova na cabeça, um novo grande argumento, o maior de todos, enquanto tudo isso acontecia por aqui, já tinha acontecido no mundo o neorrealismo, e um dia apareceu de repente aqui o cinema italiano, explodindo com *Roma, cidade aberta*” (Walter George Durst).

“Lembro-me bem dos cinejornais americanos atrasados sobre a guerra, e de *Roma, cidade aberta* (1945) e *Alemanha, ano zero* (1947), ambos de Rossellini. Fiquei aturdido com esses filmes, não sei por quê, pareciam feitos no Brasil...” (Sylvio Back).

Introdução

Se *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1944-45) chegou às nossas telas em dezembro de 1946, Roberto Rossellini veio ao Brasil doze anos depois, quando foi cogitada a transposição cinematográfica de *Geopolítica da fome*, de Josué de Castro. Uma primeira visita do cineasta italiano já havia sido anunciada em outubro de 1954 por Fernando de Barros, que o teria convidado para realizar um filme sobre os Muckers, tendo Sergio Amidei como roteirista e Ingrid Bergman como intérprete principal, segundo dados levantados por Alex Calheiros).

A essa viagem de 1958, seguiram-se, salvo engano, mais duas: em 1965, para participar - ao lado de outros grandes nomes da crítica e da produção cinematográficas (arrolados por Paulo César Saraceni e Gilberto Alexandre Sobrinho): Lotte H. Eisner, Henri Langlois, Louis Marcorelles, Robert Benayon, Freddy Buache, Lino Micciché, Fritz Lang, Jean Rouch e Marco Bellocchio - do *Festival Internacional de Cinema*, organizado no Rio de Janeiro por Moniz Viana e José Sanz^[1], ou seja, cinco anos depois do grande festival intitulado *História do Cinema Italiano*, realizado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e pela Cinemateca Brasileira de São Paulo, cuja edição paulistana apresentou, na sessão de abertura no Cine Astor, *De crápula a herói* (*Il generale Della Rovere*, 1959), de sua autoria^[2]; e em 1968, como um dos representantes da UNESCO na *Mesa-Redonda sobre Pesquisa em Cinema e Televisão na América Latina*, ocorrida, em São Paulo, de 24 a 28 de junho.

O presente texto pretende relembrar as duas passagens mais importantes do cineasta italiano entre nós e ensaiar uma leitura do diálogo que com ele manteve Glauber Rocha, a partir das reflexões desenvolvidas em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) e em *O século do cinema* (1983).

1958

A primeira viagem de Roberto Rossellini ao nosso país revestiu-se de particular importância em termos de um intercâmbio cultural entre Itália e Brasil, ao criar expectativas quanto a um filme baseado na obra de Josué de Castro.

Considerado o pai do neorrealismo, não sem contestações, e o pai do cinema moderno, talvez com maior unanimidade, Roberto Rossellini foi sempre uma figura polêmica, pois, como grande experimentador, buscou inúmeras vezes novos caminhos.

Entre 1957 e 1958, ele havia visitado a Índia e dessa viagem resultaram o docudrama *Índia, mãe terra* (*India matri bhumí*)^[3] e o documentário em dez episódios *A Índia vista por Rossellini* (*L'India vista da Rossellini*)^[4], os quais deram início à virada talvez mais ousada da carreira do diretor, que passou a dedicar-se à produção de filmes para a televisão, por ter visto nesse meio uma nova forma de atingir e educar o público, depois da falência do projeto pedagógico neorrealista.^[5]

Índia, mãe terra poderia ser considerado uma “tentativa de cinema enciclopédico geográfico”, segundo Adriano Aprà, uma tentativa que não será única, como explicitou este mesmo autor: “A enciclopédia geográfica deveria ter continuado, logo depois de *Índia, mãe terra*, com *Geografia da fome* (*Geografia della fame*), uma adaptação do ensaio *Geopolítica da fome* (1951), de Josué de Castro, sociólogo e etnólogo brasileiro, que Roberto Rossellini havia lido provavelmente na versão italiana editada pela Leonardo da Vinci de Bari, em 1954, com prefácio de Carlo Levi^[6]; para este projeto, que tinha herdado de Cesare Zavattini e Sergio Amidei, Roberto Rossellini foi ao Brasil em agosto de 1958, onde encontrou Josué de Castro”.^[7]

De fato, a convite de Josué de Castro, Samuel Wainer, Assis Chateaubriand e produtores brasileiros, o cineasta desembarcava no Rio de Janeiro, de onde prosseguiria para Pernambuco, Bahia e São Paulo. Segundo Maria do Socorro Carvalho, além do trabalho de Josué de Castro, Roberto Rossellini trazia em sua bagagem cultural “outras referências da sociologia brasileira, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, [Alberto] Guerreiro Ramos e Nelson Carneiro” e, na viagem por nossas terras, “reuniu informações, estudos e imagens filmadas em 16mm como fontes de pesquisa para a preparação dos futuros filmes”.

O projeto sobre o mapeamento da fome em todos os continentes encontrou forte resistência, como recordou Paulo César Saraceni: “Vi Rossellini falando para um público de surdos na ABI. O público não podia entender que ele quisesse cantar a miséria brasileira [...]. Pensando, agora, no que senti quando Rossellini falava do Nordeste, acho que ele pensava no seu filme *Índia*”.

Com efeito, a imprensa local posicionou-se contra, como reportou Orlando Margarido: “*O Globo* perguntava o que vinha fazer o diretor no Brasil senão uma obra comunista para ‘mostrar ao mundo que o país do futuro de Stefan Zweig é na verdade do presente, da miséria e da fome’. *O Jornal do Brasil* conclamava o diretor a se entusiasmar por *O Guarani*, de Carlos Gomes, em vez de se interessar por livro ‘de pouca repercussão’.

E Carlos Lacerda, por sua vez, desferiu seu ataque contra “uma burguesia progressista que concorda em abrir para o comunismo as portas da sociedade”, tachando Josué de Castro de charlatão. A associação com o comunismo é bem estranha, uma vez que o diretor italiano pregava ideias humanistas e não esquerdistas. Como explica José Umbelino Brasil (em depoimento a Margarido): “Não era uma visita propícia naquele momento em que o País queria se ver e ser visto como moderno [...]. Roberto Rossellini incomodava, ainda mais associado à obra de Josué de Castro, homem de esquerda, [que será] cassado pelo golpe militar quando embaixador e obrigado a se exilar”.

Embora ainda haja divergências quanto ao livro no qual se basearia o roteiro de Roberto Rossellini – *Geopolítica da fome*, como apontado por Aprà, ou *Geografia da fome* (1946), como repetido pela maior parte dos pesquisadores brasileiros, confusão talvez causada pelo título do documentário, *Geografia della fame* –, o que importa salientar é que deve ter sido o caráter enciclopédico da obra de Josué de Castro a atrair o cineasta, porque em consonância com ideias sobre a função pedagógica do cinema, que ele havia ensaiado em *Índia, mãe terra* e que levará adiante nos projetos televisivos, realizados

ou não, nos quais seguirá “o método didático-informativo”, como ele mesmo o denominou, em livro sobre o Islã.

Por ocasião do lançamento de *O Messias de Rossellini (Il Messia, 1975)*, conforme registrou Roberto Acioli Oliveira, o diretor explicava: “Há quatorze anos que, através do cinema e da televisão, tenho perseguido um só objetivo: a informação. E digo precisamente a informação, não a didática, porque em minha opinião não é preciso ensinar, mas limitar-se a fornecer dados brutos a fim de que cada um, em seguida, possa elaborar por si mesmo”.

Nesse sentido, as pesquisas do médico nutricionista e geógrafo pernambucano correspondiam a suas expectativas. De fato, já em 1937, Josué de Castro, em colaboração com Cecília Meireles, havia lançado um livro para ensinar às crianças os princípios de uma boa alimentação: *A festa das letras*. Coincidentemente, entre 1935 e 1941, Roberto Rossellini havia filmado seis curtas-metragens com esse propósito pedagógico, dentre os quais dois destinados mais a um público infantil: *O peru prepotente (Il tacchino prepotente)* e *Teresa, a travessa (La vispa Teresa)*, ambos de 1940 e tendo como tema o universo dos animais, o que permitiria estabelecer um paralelo entre o realizador italiano e Humberto Mauro.^[8]

Se ainda há discordância sobre a obra a ser filmada, ela também existe quando se trata de estabelecer como Roberto Rossellini tomou conhecimento da obra de Josué de Castro. Conforme anotado por Margarido, enquanto José Umbelino Brasil “levanta a hipótese de que Sergio Amidei [...] recomendou-lhe uma versão francesa”,^[9] o filho de Rossellini afirmou, em 2014, ter sido ele, quando jovem, a indicar o livro ao pai, ao regressar de uma viagem ao Brasil, aonde veio visitar parentes: “Quem me recomendou a leitura, assim como de *Os sertões*, foi Gilberto Freyre. Quando voltei, descobri que havia uma tradução italiana. Meu pai então pensou em realizar iniciativa semelhante àquela na Índia. Como Amidei era colaborador frequente, possivelmente tivessem conversado a respeito”.

Só que, em 2007, Renzo Rossellini havia escrito: “Provavelmente, já durante as tomadas de *Era noite em Roma*”,^[10] Sergio Amidei, que era roteirista desse filme, contou ao meu pai sobre um ensaio do antropólogo brasileiro Josué de Castro, *Geografia della fame [Geografia da fome]*. Terminado o filme, Rossellini foi tomado por um frenesi parecido com o de um apaixonado e partiu para o Brasil, com Amidei, para encontrar Josué de Castro em Recife e na Bahia”.

Pesquisas veiculadas por Maria Carla Cassarini no alentado artigo “*Il miraggio di un film contro la fame nel mondo. Quasi un romanzo epistolare: protagonisti De Castro, Zavattini, Rossellini, Passeri e varie case di produzione*” (publicado pela revista *Cabiria - studi di cinema*, n. 181-182, dez. 2015-abr. 2016) e no volume *Miraggio di un film. Carteggio De Castro-Rossellini-Zavattini* (Livorno: Edizioni Eraso, 2017)^[11] mostraram, porém, que a ideia de uma realização inspirada em *Geografia della fame (Geopolítica da fome)* foi do sociólogo e do prolífico roteirista.^[12]

Como escreveu a autora no prefácio da obra: “O filme que Josué de Castro e Cesare Zavattini decidem realizar, e que suscita o interesse do grande diretor Roberto Rossellini, por sua vez arrastado pelo mesmo impulso solidário, cruza o horizonte da obra cinematográfica para constituir-se numa intervenção concreta dentre as possíveis providências contra a fome no mundo. Ao menos, nas intenções dos autores. Este acontecimento cine-humanitário, como poderia ser chamado, articula-se em vários momentos, e merece ser acompanhado como um romance de aventura, tantas são as reviravoltas que subvertem sua trama”.

O projeto, no qual efetivamente esteve envolvido também Amidei, não se concretizou, mas a ideia acabará dando origem ao roteiro de *A extraordinária história de nossa alimentação (La straordinaria storia della nostra alimentazione, c. 1964)*, o qual não saiu do papel, mas será aproveitado em *A luta do homem por sua sobrevivência (La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza)*, título de duas séries televisivas filmadas de 1967 a 1969,^[13] para as quais, segundo Roberto de Castro Neves, o diretor italiano teria se inspirado não só em *Geografia da fome*, mas também em *O cavaleiro da esperança* (1942).

Informação talvez improcedente, talvez não, pois Renzo Rossellini afirmou que seu pai havia lido o livro de Jorge Amado, traduzido para o italiano sob o título de *Il cammino della speranza*, em 1954.^[14] E, encadeando o novo projeto televisivo

com a experiência brasileira, explicou: “Quando voltou a Roma, conversou muito comigo sobre o encontro com Josué de Castro, Jorge Amado, Glauber Rocha e outros jovens cineastas brasileiros. Depois começou a escrever um longo roteiro para uma série de TV intitulada *La storia dell'alimentazione*: eu me pus ao trabalho, e nós escrevemos a quatro mãos a história do homem desde o seu aparecimento no planeta até os tempos modernos. Enquanto ele se concentrou sobre a agricultura e a alimentação, tratei de outros aspectos, como os alquimistas, os metais, as armas, Galileu, as viagens, a descoberta da América. Para poder integrar o meu trabalho, meu pai mudou o título do projeto de *Storia dell'alimentazione* para *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*”.

O problema da população mundial (*A question of people* ou, na versão italiana, *La popolazione mondiale*, 1974), documentário sobre as consequências da explosão demográfica no planeta, produzido pela UNESCO, foi mais um fruto da enciclopédia geográfica almejada por Roberto Rossellini. O filme alterna depoimentos de especialistas em demografia, com material de arquivos soviéticos e da NASA, com imagens captadas na Índia em 1957 e outras filmadas por ele e seus colaboradores na África e no Brasil, dentre as quais é provável que haja sequências rodadas em Pernambuco e na Bahia em 1958. No caso destas últimas filmagens, segundo Aprà, talvez elas tenham sido realizadas tendo em vista outro projeto arquivado, *A civilização dos conquistadores* (*La civiltà dei conquistadores*, c. 1970).

Em entrevista a *O Semanário* do Rio de Janeiro, em fins de agosto de 1958, ao ser indagado sobre projetos futuros e se o roteiro de seu documentário se basearia em *Geografia da fome*, Roberto Rossellini respondeu: “Desejo realizar filmes em que haja uma revalorização do homem. Uma retomada de consciência. Nestes últimos tempos, o homem foi completamente esquecido, como ser humano. Dirão que tenho um plano utópico, ambicioso mesmo, mas pretendo fazer uma enorme indagação nos meus filmes documentários sobre a condição do homem no mundo moderno. Enquanto a ciência e a técnica alcançaram um desenvolvimento extraordinário[,] o homem foi totalmente abandonado. É preciso criar uma consciência em torno [d]a condição do homem no mundo, sem o limite das fronteiras, é evidente. [...] a magnífica obra de Josué de Castro será o primeiro capítulo de uma pesquisa sobre o gravíssimo problema da fome no mundo. Disse o Presidente do Brasil, numa entrevista concedida aos jornais hoje[,] que o mais grave problema da América Latina é o problema do subdesenvolvimento econômico. Assim, penso eu, quando os homens dos governos apontam um fato que necessita ser resolvido[,] todos os que se sentirem capazes de ajudar a esclarecer, a dar contorno ou evidência ao mesmo, deverão precipitar-se nesta tarefa para estudar os diferentes ângulos dessa realidade e ajudar a dar soluções. Pretendo[,] como veem[,] realizar uma documentação sincera, humildíssimo, um estudo sério e profundo de diferentes problemas sociais. O meu projeto é alcançar o mundo inteiro. Na América Latina começarei pelo Brasil, por ser a pátria do autor de *Geografia da fome*. Depois farei na África, Europa, Ásia, etc.”.

Ao chegar em São Paulo, no dia 1º de setembro, a convite da Comissão Municipal de Cinema, ainda no aeroporto, onde foi recepcionado por artistas, dentre os quais Anselmo Duarte, Aurora Duarte, Lola Brah e Odete Lara, o diretor, conforme noticiado pela *Folha da Noite*, “esclareceu que, a despeito dos boatos, não pretende fazer uma adaptação para o cinema do livro *Geografia da fome*, de Josué de Castro. Afirmou que a obra despertou sua sensibilidade e curiosidade e o estimulou a viajar para ver de perto como vive o homem. Disse que seu objetivo é ‘ver o mundo’ e que essa experiência poderá dar origem a uma série de filmes”.

Uma declaração algo sibilina, mas que, de certa forma já apontava para a não concretização do projeto. De fato, também Josué de Castro passou a emitir desmentidos quanto à realização do filme. Na opinião de José Umbelino Brasil (registrada por Margarido), Roberto Rossellini recusou-se a assinar um contrato a pedido de Castro: “Ele saiu da Itália sem um produtor, sem qualquer garantia de dinheiro para adquirir *Geografia da Fome*”. Versão que não bate com a informação do interesse de produtoras pela ambiciosa empreitada, dentre as quais a Arco-Film de Alfredo Bini.

Uma afirmação de Joel Pizzini à revista *Cult*, no entanto, faz supor que houve uma tentativa posterior, de novo frustrada, quando do governo de Jânio Quadros, que se negou a apoiar o projeto: “Eles alegaram que Roberto Rossellini era um cineasta superado e não poderia realizar uma película sobre o livro de Josué de Castro”. Fato corroborado, no mesmo periódico, por Arnaldo Carrilho, ao reportar que, segundo o presidente da República^[15], um tal filme seria “detrimental à imagem do Brasil”.

Em todo caso, o sonho de Josué de Castro se concretizou em parte com a realização de um curta-metragem (6 minutos), baseado em sua obra de 1946 e que ele mesmo narrou, *O drama das secas*, de Rodolfo Nanni.^[16] Com uma pequena verba da Associação Mundial da Luta contra a Fome, fundada em Paris em 1957, da qual o intelectual pernambucano era diretor, e contando com dois jipes do Departamento Nacional de Obras contra a Seca, a equipe de Nanni adentrou o Agreste e o Sertão nordestinos, documentando também o sofrido êxodo para o Sul, provocado pela grande seca de 1958.

Nas palavras do realizador: “Levamos uma câmera de 35mm e algumas latas de negativo, prontos para registrar a miséria e a fome endêmica de toda uma população. Percorremos uma grande parte dos estados de Pernambuco, Ceará e Paraíba, num percurso de cerca de 4 mil quilômetros”. As poucas imagens que sobraram de *O drama das secas* pontuam *O retorno* (2008), no qual o diretor voltou a percorrer as mesmas regiões de cinquenta anos antes.

Voltando à viagem de Roberto Rossellini, em Pernambuco, ele visitou o sertão do Salgueiro, na companhia de Josué de Castro, e, no Recife, onde permaneceu dois dias, fez uma visita a Gilberto Freire, na casa de Apipucos, onde provou licor de pitanga.^[17] Há indícios de que o cineasta pensou em levar para as telas *Casa-grande & senzala* (1933), assim como o romance *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado. Quanto à intenção de transpor a obra do sociólogo, ela foi relatada pelo próprio Freyre, ao rememorar aquele encontro: “Tempos depois recebia eu um telegrama de São Paulo, de amigo comum: Rossellini queria fazer de *Casa-grande & senzala* um grande filme brasileiro. Épico e lírico, como me dissera em Apipucos. Louvor da morenidade. Da metarracialidade. Era a mensagem do Brasil a um mundo dividido por ódios: inclusive os animados por preconceitos de raça pura. [...] Afinal, o que Rossellini desejava realizar, com esse filme que projetou, à base do livro *Casa-grande & senzala* - [era] uma realidade, um fato, a revelação, para muitos, de um Brasil que muitos ignoravam existir e, ao mesmo tempo, a expressão de um novo conceito de morenidade, de além-raça, de expressões de beleza morena ou tropical de mulher [...]. O projeto de Rossellini era grandioso. Tanto quanto sei não encontrou apoio no Brasil. Gorou. Ainda verde, secou. Murchou. Está tendo substitutos que evitam proclamar a prioridade que ele proclamaria”.

Para Joel Pizzini, o diretor italiano, conforme comentário de François Truffaut, pretendia realizar um filme intitulado *Brasília*: “Ele sempre tentou filmar no Brasil, mas nunca conseguiu. Na verdade, eu suponho que ele gostaria de filmar o projeto de *Brasília* como um amálgama de Jorge Amado, Josué de Castro e Gilberto Freyre”.^[18]

Ciceroneado por Di Cavalcanti, Roberto Rossellini passou dois dias em Salvador, onde, numa entrevista,^[19] mencionou, dentre outras coisas, “seu planejado documentário colorido sobre o Brasil; por causa dele, esperava passar alguns meses no país, e tal como o seu último filme, rodado na Índia, teria parte documental e parte de ficção”, segundo Maria do Socorro Carvalho.

Foi também em Salvador que se deu o encontro entre o consagrado cineasta e o jovem repórter de um periódico local. No filme *Di* (1976), premiado no Festival de Cannes de 1977, do qual o diretor italiano foi presidente do júri, Glauber Rocha registrou esse momento, confessando que ficou fascinado com o método de trabalho de Roberto Rossellini, com a rapidez com que filmava, mergulhando numa realidade cultural que não era a dele: “O Di Cavalcanti eu conheci na Bahia no ano de 1958. Di Cavalcanti apareceu por lá com Roberto Rossellini [...]. Daí que sendo repórter do *Diário de Notícias* da Bahia fui destacado para entrevistar o Roberto Rossellini e lá conheci o Di Cavalcanti que me apresentou o próprio Roberto, com uma câmera de 16mm saindo pela rua Chile da Bahia e filmando rapidamente lá, um sarcófago e outros batuques das ruínas portuguesas barrocas da Bahia com uma rapidez impressionante. Nunca vi ninguém filmar tão rápido, aliás ali eu saquei realmente o negócio de ideia na cabeça e câmera na mão, quer dizer, o Rossellini realmente fazia com a câmera de 16 o que Di Cavalcanti faria com o pincel; filmando um Cristo morto lá, sepultado dentro de uma laje marmórea dentro do Santo Antônio Convento do Carmo, ali não sei direito aonde, pela Bahia zona norte, ali..., zona cristão...”^[20]

1968

A julgar pelas notícias dos jornais, a última estada de Roberto Rossellini no Brasil não teve uma repercussão muito positiva. O encontro patrocinado pela UNESCO, pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (vinculado ao órgão internacional), pelo Itamaraty e pela Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo, foi realizado dentro do prédio da faculdade paulistana, ocupado pelos alunos que pleiteavam uma reforma universitária.

O congresso reuniu cerca de quarenta especialistas brasileiros e estrangeiros, com o objetivo de “estabelecer o grau de evolução existente na América Latina no corpo da pesquisa em televisão e cinema”, conforme reportou a *Folha de S. Paulo*, em 25 de junho de 1968. Além de Roberto Rossellini, participaram Enrico Fulchignoni (representante da UNESCO), Roberto Santos, Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco Luís de Almeida Sales, o filósofo francês Edgar Morin, bem como Alfredo Guevara Díaz, Hugo Alfaro e Luis Pico Estrada, delegados de Cuba, do Uruguai e da Argentina, respectivamente; Glauber Rocha teria vindo só para se encontrar com o cineasta italiano, segundo Ismail Xavier, na época um dos estudantes da instituição.^[21]

Nesse período, Roberto Rossellini, em busca de novos caminhos expressivos, já tinha se afirmado como diretor televisivo, ao apresentar obras de caráter didático e propagativo como *A idade do ferro* (*L'età del ferro*, 1964) e a famosíssima *Absolutismo: a ascensão de Luís XIV* (*La prise de pouvoir par Louis XIV / La presa di potere di Luigi XIV*, 1966).

Dentre as várias comunicações do congresso, a de Alfredo Guevara Díaz, foi a que mais interessou a plateia, pois ele dissertou sobre “o começo do desenvolvimento cinematográfico numa sociedade socialista com poucos recursos”, o que vinha ao encontro das reivindicações dos jovens grevistas, preocupados com a “crise brasileira, evidenciada num regime ditatorial, na luta do governo contra os estudantes, na marginalização da nossa cultura, sobre os trustes monopolizadores do mercado interno do cinema e da TV e na ação da censura terrorista”, como escreviam num manifesto do Centro de Pesquisas e Estudos Cinematográficos. Fatos noticiados pela *Folha de S. Paulo* em 26 e 25 de junho, respectivamente.

Simpatizante dos movimentos estudantis na França e nos Estados Unidos, o cineasta estava prestes a revolucionar o currículo do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, que presidiu entre 1969 e 1974. Nomeado comissário extraordinário do CSC em 1968, ele modificou a estrutura dos cursos, promovendo “pesquisas interdisciplinares sobre o sistema dos meios de comunicação de massa”, que visavam “à formação de uma espécie de ‘cineastas globais’”, e, como bom autodidata, confiou aos estudantes “a autogestão dos programas de estudo”, nas palavras de Caterina d’Amico.

Talvez por desconhecer nossa realidade, Roberto Rossellini teria se decepcionado e impaciente com seus interlocutores, os quais, em troca insinuaram que ele estaria a serviço do imperialismo; segundo relato de Mário Chamie, que se encontrou com ele na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, o diretor italiano teria afirmado: “Verdadeiramente incrível a falta de ideias dos jovens cineastas brasileiros. Estão desorientados. Perderam a noção do Brasil e da América Latina. Repetem chavões e são incapazes de organizar um programa de luta. [...] Ou se luta ou não se luta. E para lutar é preciso ter o domínio e a atualização das informações. Eles não encontravam sequer a fórmula, o meio claro, de fazer uma moção que significasse um ponto de vista a ser ouvido, atendido e respeitado. Perdiam-se numa linguagem ideológica velha, gasta, repetida e sem nenhuma eficácia diante dos verdadeiros problemas políticos e sociais de hoje. O texto final da moção que devem ter encaminhado é uma recaída num blá-blá-blá vazio e de conveniência contra os alvos fáceis do imperialismo, ditadura, capital estrangeiro, etc. Não se entendem e não percebem o que está se passando no mundo, especialmente com a juventude. Pelo visto, há muito pouco a esperar do cinema brasileiro. [...] Os jovens dos países subdesenvolvidos, por girarem em torno do centro ‘pão-e-guerra’, ameaçam desvirtuar e distorcer o rumo e o impacto da transformação que a outra juventude está imprimindo no mundo. E vocês fazem sem projeto e sem programa definido. É preciso ter a coragem de enxergar as situações novas. [...] Na ‘mesa-redonda’, acima da disposição, estavam os chavões. E com chavões como podem os jovens libertar e defender o cinema que eles são capazes de fazer? Que a juventude daqui, por isso, com todo o direito e o dever de viverem os seus problemas de subdesenvolvimento, não desfigure a original ação revolucionária das outras juventudes”.

Encontros

E, no entanto, foi com um olhar isento de velhos chavões partidário-marxistas que dois participantes do congresso haviam analisado *De crápula a herói*. No artigo “*Il Generale della Rovere*”, publicado no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, em 13 de agosto de 1960, Paulo Emílio Sales Gomes, embora lembrando que a obra retomava, em termos mais comerciais, “a linhagem de crônica inaugurada em *Roma, città aperta*, *Paisà* e interrompida após *Germania anno zero*”, havia ressaltado que ela exprimia “a busca ansiosa de uma verdade de vida, de uma autenticidade moral”, algo que, segundo ele, caracterizava a filmografia rosselliniana.

Ao salientar esse prolongamento meditativo na obra de Roberto Rossellini, o intelectual brasileiro, evitando entrar no mérito das considerações da crítica italiana e francesa, nem sempre favoráveis, fazia uma leitura que ia além de questões ideológicas. Glauber Rocha também, em “Rossellini e a mística do realismo – a propósito de *Il generale della Rovere*”, publicado no *Diário de Notícias* de Salvador, em 1962 (posteriormente incorporado no livro de 1983), ao contrário de parte da crítica italiana, a qual considerou o heroísmo do protagonista uma falsificação histórica, havia manifestado seu entusiasmo pelo filme, vendo na transformação do crápula em herói uma exigência para se compreender que a tomada de consciência do personagem não era de cunho ideológico, mas nascia do sofrimento e da solidão.

Nesse filme, Roberto Rossellini introduzia uma série de recursos de técnica e de estilo, base de sua linguagem televisiva: uma iluminação multifuncional, a exploração intensa das cenografias, um uso excessivo do *travelling* e do *zoom*. Não foi só isso que entusiasmou o cineasta baiano, havia muito mais: esse “dirigir a câmera pela intuição antes de amordaçá-la pela razão”, que fazia de Rossellini um “primitivo” como Humberto Mauro, esse “filmar o ‘real no seu fluir’” (conforme expressou em seus livros), como se estivesse pronto desde sempre para ser captado, focalizá-lo com um determinado olhar, despojá-lo da retórica, aproximar-se dele diretamente, sem recorrer a mediações formais. Isso graças à improvisação, a roteiros não rígidos, que eram modificados durante as filmagens, ao despojamento interpretativo, às câmeras que ganhavam as ruas e descobriam uma paisagem nova, dando a cada plano a sensação de um “aqui-agora”, na feliz expressão de Giorgio Cremonini. Como dirá, anos mais tarde, Walter Lima Júnior (em depoimento publicado em 2002): “No momento em que Rossellini tira a câmera do estúdio e mostra a vida na rua, ele redefine não somente uma estética cinematográfica, mas também uma ética cinematográfica”.

Por isso, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber arrolou Roberto Rossellini entre os cineastas que realizaram um cinema-verdade, por essa capacidade, não de meramente registrar, mas de mergulhar no real em toda sua complexidade e capturá-lo com sua câmera. E, em *O século do cinema*, explicava o que era para ele o método de Roberto Rossellini: “Subverte a estética da ilusão pela estética da matéria. Rossellini é o primeiro cineasta a descobrir a câmera como ‘instrumento de investigação e reflexão’. Seu estilo de enquadramento, iluminação e seus tempos de montagem criaram, a partir de *Roma, cidade aberta* (1945), um novo método de fazer cinema”.

De fato, em Roberto Rossellini, ele admirava aqueles “movimentos de câmera [que] obedecem à realidade e não à técnica”, aquela câmera a qual “às vezes, gira como louca quando o homem se encontra perdido”, o que o levou a concluir, em 1983, que “sua estética é sua ética”. Para exemplificar, bastaria lembrar a sequência de “*Il miracolo*” (“O milagre”), segundo episódio de *L’amore* (*O amor*, 1947-1948), em que Nannina era expulsa do adro da igreja por outro mendigo da aldeia. A câmera que, em alguns planos, ia acompanhando a personagem de Anna Magnani ao subir e ao descer a escadaria, já era a câmera na mão que, depois, caracterizará o cinema glauberiano.

No diretor italiano, Glauber Rocha admirava ainda o constante interrogar-se, uma busca da verdade ontológica do homem, o que o levou a afirmar, sempre em 1983, que “Rossellini é a passagem além do real, sem transigir com o real” ou “Rossellini é um místico antes de neorrealista”^[22], no sentido que buscava uma resposta para as angústias existenciais do homem.

É nessa linha de pensamento que, em sua resenha do primeiro longa-metragem de Saraceni, ele irá destacar positivamente o diálogo do diretor brasileiro com o italiano: “Paulo Saraceni é um marginal facilmente identificável a Jean Vigo, Luis Buñuel e Rossellini. Admirando a liberdade antiformalista de Vigo e Buñuel, encontrou em Rossellini as âncoras daquele realismo místico que se reflete em *Porto das Caixas*”.

Esse misticismo apontado por Glauber e que explodiu na tela com *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1949-1950), mas presente já em realizações anteriores, traz de novo à baila a questão de um Rossellini existencialista, não só porque, em seus filmes, o homem era o centro de sua atenção, mas porque sua existência adquiria significado quando ele se abria para um ser supremo, atingindo sua máxima realização. Por isso, a câmera rosselliniana se demorava em enquadramentos que, aparentemente, eram tempos mortos, em que nada acontecia^[23]. É como se o diretor estivesse esperando por aqueles momentos epifânicos, por aquela revelação da presença do Criador no universo que ele criou^[24]. O que faz parecer natural que, depois desse filme Rossellini tenha realizado *Francisco, arauto de Deus* (*Francesco giullare di Dio*, 1950): esse homem, criatura entre outras criaturas, era o grande ensinamento tirado dos escritos do santo de Assis.

Se, para Roberto Rossellini, a salvação da humanidade passava por essas questões existenciais, Glauber Rocha, aparentemente, parecia ter uma posição diferente, pois a urgência da luta o levava a buscar outras soluções, de cunho mais ideológico.

Essa conjunção entre ideologia e questões existenciais, no entanto, já estava presente em Glauber desde seus primeiros filmes. Em artigo dedicado a *idade da terra*, Ismail Xavier ressaltou “o retorno da identificação do nacional com o campo da religião popular”. Se Glauber Rocha apontará para um paralelo entre *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O evangelho segundo São Mateus* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964)^[25], evidenciando as “comuns identidades tribais, bárbaras”, a referência ao Cristo pasoliniano tornava-se explícita no monólogo final de *A idade da terra* na voz-over do próprio cineasta e no texto teórico *O século do cinema*: “No meu último filme, *A idade da terra* (1978-1980), falo de Pasolini, digo que desejava fazer um filme sobre o Cristo do Terceiro Mundo no momento da morte de Pasolini. Pensei nisso porque queria fazer a verdadeira versão de um Cristo Terceiro-Mundista que não teria nada a ver com o Cristo pasoliniano”.^[26]

Para Glauber Rocha – como explicitou Ismail Xavier, no prefácio de uma obra do diretor baiano – era “revolvendo os traços ancestrais que se prepara o imaginário da revolução, em particular, esta revolução que deve emergir em consonância com o Cristo multiplicado, multiétnico da periferia e dos bolsões marginais da ordem mundial, num movimento que condensa a força dos mitos populares na luta contra a razão burguesa, a tecnocracia e a lei do Pai”.

Sem desconhecer a importância dessas afirmações, surge uma questão: *A idade da terra* não poderia ser lido também como uma retomada do diálogo de Glauber com o misticismo rosselliniano em suas implicações mais profundas? Dessa forma torna-se possível a triangulação Rossellini-Glauber-Pasolini, a qual ganha consistência ao se atentar para o fato de que, em *Gaviões e passarinhos* (*Uccellacci e uccellini*), o próprio diretor bolonhês reconhece sua matriz rosselliniana, para superá-la.

Além disso, outra possível aproximação entre Glauber e Rossellini, poderia ser feita a partir do projeto televisivo *O nascimento dos deuses* (sobre Ciro da Pérsia e Alexandre da Macedônia), encomendado ao diretor brasileiro em agosto de 1973, ou seja, nos anos em que este vivia na Itália. Glauber deveria ter dirigido o filme para a RAI, a mesma emissora para a qual Rossellini produziu a maioria de suas obras de caráter didático. Para poder averiguar essa hipótese, no entanto, teria sido necessário que o projeto tivesse sido realizado, mas dele sobrou apenas o roteiro de 1974 em italiano, que veio à luz sete anos depois, editado pela ERI (Edizioni RAI-Radiotelevisione Italiana) de Turim, a partir do qual foi feita sua versão em português, publicada em 2019.^[27]

Em todo caso, é interessante registrar a coincidência entre o título do filme de Glauber, *A idade da terra* (cuja gênese é do mesmo período de *O nascimento dos deuses*), e o título de realizações televisivas supervisionadas ou dirigidas por Rossellini: *L'età del ferro* e *L'età di Cosimo de' Medici* (1972), em que o termo *età* pode ser traduzido por idade ou por era.

Mais importante, porém, do que as questões acima expostas, quem sabe possa existir uma participação subjacente de Rossellini, por mínima que seja, no traçado da linha que, saindo de *Geografia da fome*, de José de Castro, passa pela tese

“Estética da fome” (1965), de Glauber Rocha, para chegar a *O profeta da fome* (1970), de Maurice Capovilla^[28] Mínima, porque a fome que, para Rossellini, era uma temática, a partir de Glauber “se refere à estética de um cinema realizado com forte carência de recursos” – como tornou a afirmar recentemente Ismail Xavier em entrevista a Claudio Leal –, ou seja, se transforma, sempre nas palavras de Ismail Xavier (reproduzidas por Paula Siega), “na própria forma do dizer, na própria textura das obras [...] passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação (somos subdesenvolvidos) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo somos subdesenvolvidos)”.

Epílogo

Por enquanto, parece não ter sobrado muito mais das meteóricas passagens de Rossellini pelo Brasil. Sua vinda em 1958 e seu encontro com Josué de Castro ainda continuam nebulosos, cheios de informações inconcludentes e rodeados de certo folclore. Se os textos de Maria Carla Cassarini esclareceram os fatos na Itália, entre nós, continuam desconhecidos os motivos que levaram ao desencontro entre o cineasta italiano e o intelectual pernambucano.

Ainda não foi publicado o resultado da pesquisa de José Umbelino Brasil, “Geografia do filme – A viagem de Rossellini”, baseada na troca de correspondência entre os dois^[29], e naufragou o projeto de Paulo Caldas de levar para as telas a passagem do diretor pelo Recife, conforme havia anunciado a Orlando Margarido, ao revelar também uma de suas fontes, *Rossellini amou a pensão de Dona Bombom* (2007), do jornalista e escritor Cícero Belmar: “Queremos recuperar situações como a ida dele ao mangue para conhecer os homens-caranguejo, capítulo emblemático do livro”.^[30]

O longa-metragem, inicialmente anunciado como *Viaggio in Brasile* e que, no Festival de Cannes de 2011, havia recebido um financiamento de 50.000 euros para ser realizado numa coprodução ítalo-brasileira, ao mesclar ficção e trechos documentais, pretendia “iluminar o propósito maior da visita e da filmagem não realizada”. Segundo mensagem do documentarista Marcos Enrique Lopes a Maria do Rosário Caetano em 2020, Renzo Rossellini embargou o roteiro assinado por Amin Stepple Hiluey.

O encontro entre Roberto Rossellini e o Brasil, no entanto, deve ter sido marcante, principalmente em 1958. Bastaria rememorar o encabulado encontro de Joaquim Pedro de Andrade com seu entrevistado para uma reportagem a ser publicada em *O Estado de S. Paulo* (“Rossellini afirma: ‘O cinema é cada vez menos um meio de propaganda da cultura’”, 19 ago. 1958);^[31] a reverência com que o jovem repórter do *Diário de Notícias* o entrevistou, sendo “uma das poucas vozes de boa acolhida”, segundo Renzo Rossellini; a trepidante curiosidade com que um grupo de jovens cineastas brasileiros se dirigiu ao Hotel Leme Palace para solicitar e conseguir um bate-papo com o diretor italiano, conforme relato de Cacá Diegues; o impacto que nossa realidade lhe causou, de novo nas palavras de seu filho – “Gostaria de lembrar o grande amor dele pelo País, a sua descoberta de uma região tão carente como o Nordeste, o amor e a misericórdia por um gigante da cultura e beleza como é o Brasil”; sua tentativa de apreender e aprender algo de uma cultura aparentemente tão diferente da sua.

Como anotou Diegues: “O registro mais comovente dessa passagem de Roberto Rossellini pelo Rio de Janeiro está numa foto de Luiz Carlos Barreto, tirada na beira da Lagoa Rodrigo de Freitas, onde o cineasta italiano se diverte com meninos negros da antiga favela da Catacumba”^[32].



Diante da singela beleza dessa imagem desbotada pelo tempo, as palavras se calam.

***Mariarosaria Fabris** é professora aposentada do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Autora, dentre outros textos, de Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista? (Edusp).

Versão revista e atualizada de “Rossellini nos trópicos”, publicado em AGUILERA, Yanet *et alii* (org.) *Que histórias desejamos contar?* (São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2018).

Referências

ALEXANDRE, Gilberto Sobrinho. “A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes”. In: HAMBURGER, Esther *et alii*. *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume/Fapesp/Socine, 2008.

AMICO, Caterina d’. “Centro Sperimentale di Cinematografia” (2003). Disponível em <www.treccani.it/enciclopedia/centro-sperimentale-di-cinematografia%28Enciclopedia-del-Cinema%29/>.

APRÀ, Adriano. “Rossellini documentarista?”. In: CAMINATI, Luca. *Roberto Rossellini documentarista: una cultura della realtà*. Roma: Carocci/MiBAC-Centro Sperimentale di Cinematografia, 2012.

ARAÚJO, Luciana Corrêa. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.

ARAÚJO, Mateus. “Glauber Rocha e o re-nascimento dos deuses”. In: ROCHA, Glauber. *O nascimento dos deuses*. Tradução: Jacynto Lins Brandão. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.

BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

BARILE, João Pombo. “Imagem e som de Josué de Castro” (19 dez. 2008). Disponível em <www.otempo.com.br/diversao/magazine/imageme-som-em-josue-de-castro-1.2840_25>.

BRASIL, José Umbelino de Sousa Pinheiro. *As críticas do jovem Glauber: Bahia 1956/1963*. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

BRASIL, José Umbelino de Sousa Pinheiro. "Geografia do filme - A viagem de Rossellini". In: *Anais digitais do XVI Encontro da Socine*, 2012. Disponível em <www.socine.org/publicações/anais>.

BRASIL, José Umbelino de S. P. "Geografia do filme - A viagem de Rossellini". In: *Avanca! Cinema 2013*, Avanca, Edições Cine-Clube de Avanca, 2013. Disponível em <<https://www.cepese.pt/emigrante/producao-cientifica/comunicacoes-em-congressos-internacionais/RibeiroJ.livrodeRESUMOSAvanca2013.pdf>>.

CAETANO, Maria do Rosário. "Globo de Ouro na Revista de Cinema + Celso Furtado e a Embrafilme + Bilheteria brasileiras + Chico Diaz" (6 jan. 2020). Disponível em <<https://almanakito.wordpress.com/2020/01/06/globo-de-ouro-celso-furtado-e-a-embrafilme-bilheterias-brasileiras-chico-diaz/>>.

CALHEIROS, Alex. "Rossellini no Brasil". In: FABRIS, Mariarosaria; CALHEIROS, Alex (org.). *Roberto Rossellini: do cinema e da televisão*. São Paulo: Instituto Italiano di Cultura/Centro Cultural São Paulo/Sesc São Paulo/CineSesc/Cinusp Paulo Emílio, 2003.

CARVALHO, Maria do Socorro. "Neorrealismo e Cinema Novo: Roberto Rossellini, Paulo César Saraceni e Glauber Rocha". In: FABRIS, Mariarosaria; CALHEIROS, Alex (org.), *op. cit.*

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*. Salvador: EDUFBA, 2003.

CASTRO, Ruy. "Coisa de cinema". *Folha de S. Paulo*, 9 jun. 2024.

CHAMIE, Mário. "Encontro com Rossellini". In: _____. *A linguagem virtual*. São Paulo: Edições Quiron/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

CREMONINI, Giorgio. "Il neorealismo (2)". *Bolognaincontri*, Bolonha, ano X, n. 13, jan. 1979.

"De Castro, Rossellini e Zavattini, carteggio per 'Miraggio di un film'" (20 out. 2017). Disponível em <<http://www.toscanaeventinews.it/de-castro-rossellini-zavattini-carteggio-miraggio-un-film-sulla-fame-nel-mondo-un-libro-maria-carla-cassarini/>>.

DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

"A estética da fome por Glauber Rocha". Disponível em <www.contracampo.com.br/21/estetica-da-fome.htm>.

FABRIS, Mariarosaria. "Vendo e revendo o neorrealismo: uma reflexão sobre as ideias de Jean-Claude Bernardet". In: CATANI, Afrânio Mendes *et alii* (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

FERREIRA, José Buarque. *O cinema de ideias de Roberto Rossellini*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

FINAMOUR, Jurema Yari. "O outro Rossellini" [sic]. *O Semanário*, Rio de Janeiro, ano III, n. 124, 28 ago.-4 set. 1958.

FREYRE, Gilberto. "Roberto Rossellini e o Brasil". *Folha de S. Paulo*, 18 jan. 1978.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981 (depoimento de

Walter George Durst).

GOMES, Paulo Emílio Salles. "Il Generale della Rovere". In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

"Instalado o congresso da UNESCO sobre cinema e TV". *Folha de S. Paulo*, 25 jun. 1968.

LEAL, Claudio. "64 em transe". *Folha de S. Paulo/Ilustríssima-Ilustrada*, 19 maio 2024.

MARGARIDO, Orlando. "A fome de filmar de Roberto Rossellini" (11 set. 2014). Disponível em <www.cartacapital.com.br/revista/815/a-fome-de-filmar-de-roberto-rossellini-7213.html>.

MATEVSKI, Nikola. *Uma visita ao Beaubourg: itinerância do olhar no cinema de Roberto Rossellini*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2018.

MELHADO, Marília. "A terra treme: em cartaz Roberto Rossellini". *Cult-Revista Brasileira de Cultura*, São Paulo, ano 10, n. 114, jun. 2007.

MELO, Marcelo Mário de; NEVES, Teresa Cristina Wanderley (org.). *Josué de Castro*. Brasília: Câmara dos Deputados-Coordenação de Publicações, 2007.

"Mesa redonda sobre cinema e TV iniciada na Cidade Universitária". *Folha de S. Paulo*, 26 jun. 1968.

"Miraggio di un film. Carteggio De Castro, Rossellini, Zavattini': a Lucca presentazione del libro a cura di Maria Carla Cassarini" (28 abr. 2018). Disponível em <<http://www.toscanaeventinews.it/miraggio-di-un-film-carteggio-de-castro-rossellini-zavattini-a-lucca-presentazione-del-libro-a-cura-di-maria-carla-cassarini/>>.

NAGIB, Lúcia (org.). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002 (depoimentos de Sylvio Back e Walter Lima Júnior).

NANNI, Rodolfo. "Dr. Julio, O drama das secas e O retorno". (20 ago. 2008). Disponível em <gvces.com.br/dr-julio-o-drama-das-secas-e-o-retorno?locale=pt.br>.

NEVES, Roberto de Castro. *O cinema de Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2012.

OLIVEIRA, Roberto Acioli. "Roberto Rossellini e a televisão" (31 ago. 2016). Disponível em <<https://cinemaitalianorao.blogspot.com/2016/08/roberto-rossellini-e-a-televisao.html>>.

"Profeta da fome". *Revista de cinema IMS*. São Paulo, jun. 2024.

RAMOS, Paula. "O fabuloso universo dos livros infantojuvenis". In: *A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo - Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2016.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

"Roberto Rossellini chega a SP". *Folha da Noite*, 2 set. 1958.

"Rossellini em São Paulo". *Folha de S. Paulo*, 25 jun. 1968.

ROSSELLINI, Renzo. "La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza (1970)". In: ROSSELLINI, Roberto. *Islã: vamos aprender a conhecer o mundo muçulmano*. Tradução: Leticia Martins de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [o texto original em italiano foi publicado em 2007].

ROSSELLINI, Roberto. "Apontamentos - Aprender a conhecer o mundo muçulmano", in *op. cit.* [o texto data de 1975 ou 1976].

"Rossellini TV Utopia: uma seleção dos filmes didáticos (1970-1974)" (2007). Disponível em <https://automatica.art.br/projetos_rosellini_tvutopia.php>.

SAMMARCO, Valerio. "Brasile d'Italia" (14 maio 2011). Disponível em <<https://www.cinematografo.it/news/brasile-ditalia-rag2ptqe>>.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SIEGA, Paula. "A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes". *Confluenze*, Bolonha, v. 1, n. 1, 2009.

XAVIER, Ismail. *A idade da terra e sua visão mítica da decadência*. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 13, set.-out. 1998.

XAVIER, Ismail. "Prefácio". In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

"Zavattini e il libro di Josué De Castro 'Geografia della fame'" (2016). Disponível em <www.cesarezavattini.it/Sezione.jsp?idSezione=87>.

Notas

[1] Durante o Festival, Rossellini assistiu e elogiou *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, como lembrou o diretor em seu livro, ao reconhecer a dívida que tinha para com o realizador italiano: "Eu queria apenas ser mais sutil, mas acho que o roteiro final ficou com essa força política, ao apresentar mais imagens verbais, ser muito falado e musicado, onde o silêncio para a reflexão da realidade iria ser mais forte que a ação. Era uma lição aprendida nos filmes de Antonioni, que aprendeu com Rossellini". Essa presença marcante do diretor italiano foi apontada também pelo montador do filme, Eduardo Scorel, quando comentou: "Não é por acaso que os amantes descobriram seu amor vendo *Vanina Vanini*, pois Rossellini foi quem primeiro soube que 'não era suficiente falar: era preciso dizer coisas importantes'". Considerado por Saraceni um filme definitivo, *Vanina Vanini* (*Vanina Vanini*, 1961), junto com *Viva a Itália* (*Viva l'Italia*, 1960), havia representado a contribuição do cineasta para o centenário de unificação de seu país. Embora essas duas realizações, agrupadas sob a etiqueta de "neorrealismo histórico", apresentassem algumas soluções estilísticas interessantes e tivessem conquistado alguns defensores, para boa parte dos críticos da Itália resultaram numa visão engessada daqueles momentos tão cruciais para a formação da nova nação. É interessante ressaltar como, desvinculados de questões socioculturais e/ou históricas locais, muitos cineastas e críticos brasileiros souberam enxergar e valorizar achados mais propriamente cinematográficos em obras de Rossellini consideradas menos instigantes pela crítica italiana. Jean-Claude Bernardet, porém, em dissonância com outras vozes, considerou *Vanina Vanini* uma missa fúnebre para o cinema do diretor. A questão da recepção da cinematografia rosselliniana entre nós será retomada no subitem "Encontros".

[2] A edição carioca foi inaugurada com a projeção de *O abismo de um sonho* (*Lo sceicco bianco*, 1952), de Federico Fellini.

[3] Lançado entre 1959 (na França) e 1960 (na Itália).

[4] Apresentado pela RAI entre janeiro e março de 1959, sua versão francesa *Fiz boa viagem (J'ai fait un bon voyage)* foi exibida pela ORTF entre janeiro e agosto daquele mesmo ano.

[5] Segundo Nikola Matevski, o interesse pela televisão surgiu porque Rossellini, ao vislumbrar “nessa mídia ainda inexplorada uma chance de liberdade criativa para defenestrar suas aflições com o mundo contemporâneo [...], se lançava num ambicioso projeto histórico pedagógico”, de viés utópico, pois “pretendia realizar 25 filmes por ano ao longo de quatro anos para descrever toda a história da humanidade”, com a colaboração de “amigos e colegas para rodar diferentes episódios dessa imensa enciclopédia”.

[6] O “Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale” registra duas ocorrências para *Geografia della fame*: uma é a citada por Aprà (e na ficha consta o título original, *Geopolítica da fome*, mas não o nome do tradutor); outra, publicada pela mesma editora, no mesmo ano, da qual não consta o título original, mas aparecem os nomes de Donato Rasca, como tradutor, e de Giuseppina Savalli, como revisora técnica, mas não o de um prefaciador. É provável que se trate da tradução de *Geografia da fome*, pois não faria sentido a mesma editora lançar duas vezes o mesmo livro num ano.

[7] Rodolfo Nanni, que residia na capital italiana naqueles anos, dá a entender, em conversa com João P. Barile, que os dois já se conheciam e relata: “Me lembro que o Rossellini ficou muito impressionado com o livro *Geografia da Fome* [...]. Ele e o Cesare Zavattini [...] propuseram então ao Josué que fizessem um filme a partir do livro. [...] A ideia era fazer um filme que relatasse a fome não só no Brasil, mas em todo o planeta, incluindo o sul da Itália e parte da Espanha. Eu ficaria com a parte brasileira”. Não foi bem assim.

[8] Aproximação sugerida pela cineasta Beth Formaggini durante o 13º Cine Ceará (Fortaleza, 7-13 de maio de 2003), quando os curtas-metragens foram exibidos.

[9] A publicação de *Géographie de la faim: la faim au Brésil* data de 1949 e a de *Géopolitique de la faim*, de 1952. Ambas saíram pelas Éditions Ouvrières, de Paris.

[10] É flagrante a confusão cronológica de Renzo Rossellini, pois *Era noite em Roma (Era notte a Roma)* é de 1960 e a última colaboração entre seu pai e Amidei, antes da estada brasileira, data de 1954, quando da realização de *O medo (Angst / La paura)*.

[11] Como ainda não tive acesso a estas publicações e estou me baseando em dados encontrados na internet, presumo que Passeri seja Giovanni Passeri, tradutor de autores brasileiros para o italiano (dentre os quais Jorge Amado) e autor de *Il pane dei carcamano: italiani senza Italia: parlano gli emigrati italiani di Rio de Janeiro, di San Paulo e delle fazendas dell'interno del Brasile: i contadini di Petropolis e della fattoria di Pedrinhas: centinaia di dolorose odissee: miseria e speranza*, publicado pela editora Parenti de Florença, em 1958. Essa enquete sobre a emigração italiana no Brasil foi prefaciada por Amado e por Josué de Castro.

[12] As pesquisas foram realizadas no Arquivo Cesare Zavattini (Biblioteca Panizzi de Régio da Emília) e no material sobre o assunto reunido por Adriano Aprà, um dos maiores pesquisadores da obra de Rossellini.

[13] As séries foram levadas ao ar entre 1970 e 1971, na Itália, e em 1972, na Espanha.

[14] A tradução esteve a cargo do antropólogo Tullio Seppilli (Roma: Edizioni di Cultura Sociale).

[15] Entre 1962 e 1964, Carrilho foi chefe da difusão cinematográfica no Itamaraty.

[16] Lançado em 1959, o filme ganhou os prêmios Saci e o da Municipalidade de São Paulo. *O Diário Carioca*, (1º jul.),

atribuindo sua autoria a Rossellini, tachava a obra de propaganda comunista (conforme afirmado em Marcelo M. Melo e Teresa Cristina W. Neves).

[17] Nessa visita, o diretor foi escoltado pelo pintor Emiliano Di Cavalcanti (que havia conhecido no Rio de Janeiro, onde lhe teria sido apresentado por Rodolfo Nanni) e pelo poeta Carlos Pena Filho, mas não por Josué de Castro, pois “havia animosidade histórica entre ele e o autor de *Casa Grande & Senzala*”, segundo palavras de Paulo Cunha, reportadas por Margarido: “Visitas de estrangeiros, como ocorreu com Orson Welles no Ceará e no Recife, tinham traço provinciano e de legitimização [sic] de tradições e personalidades, como o beija-mão a Freyre”.

[18] Nesse mesmo artigo da *Cult*, Joel Pizzini anunciava o curta-metragem *A morte do pai*, em que focalizava o impacto causado pela passagem de Rossellini entre nós e pelo seu falecimento. Em setembro daquele mesmo ano, o filme será apresentado, no âmbito de “Rossellini TV Utopia”, organizada por Steve Berg, respectivamente no último e no primeiro dia da mostra em duas sedes do Centro Cultural Banco do Brasil: em Brasília (5 a 16 de setembro de 2007) e no Rio de Janeiro (18 a 30 daquele mesmo mês).

[19] “Rossellini: documentário em cores focalizando o mundo da miséria”. *Estado da Bahia*, 27 ago. 1958.

[20] Locução de Glauber Rocha, extraída de *Di*. A referência a realizadores identificados com o neorrealismo era recorrente nas críticas sobre filmes brasileiros do jovem Glauber, publicadas em periódicos baianos, entre 1956 e 1963, conforme tese de doutorado de José Umbelino de Sousa Pinheiro Brasil. Ademais, ao constituírem, em 1956, a cooperativa de cinema Yemanjá, Glauber Andrade Rocha e demais integrantes (Fernando da Rocha Peres, José Júlio de Calasans Neto, José Telles de Magalhães, dentre outros) a colocaram sob o signo de Rossellini: no panfleto de lançamento da Yemanjá, foi reproduzido um pequeno artigo do cineasta italiano, intitulado *Após a guerra*, conforme relatou Maria do Socorro Silva Carvalho em livro de sua autoria.

[21] Depoimento à autora em 2003.

[22] As duas afirmações glauberianas, pinçada de *O século do cinema*, ecoam uma reflexão de Jean-Claude Bernardet presente no verbete “Roberto Rossellini” do catálogo *Cinema italiano*. Como destaquei no texto “Vendo e revendo o neorrealismo”, Bernardet, já em 1960, escrevia: “Roberto Rossellini, dito pai do neorrealismo, não apresenta a realidade: transfigura-a. (...) O Rossellini que proponho é um místico”.

[23] José Buarque Ferreira ensaiou uma leitura interessante sobre algumas dessas sequências prolongadas de *Stromboli*.

[24] Conforme já apontei no texto citado na nota 22, a aproximação entre o diretor italiano e o Existencialismo (em sua vertente cristã) é plausível na medida em que, para Rossellini, “a humanidade é o centro de sua atenção. E mais: também para ele a existência do Homem se valoriza quando este comunga com Deus, o criador do mundo e da ordem sobrenatural, o que redime e eleva o ser humano à sua máxima realização”.

[25] Em crônica recente, Ruy Castro, ao relembrar o impacto causado pelo Cinema Novo – sobretudo pelo segundo longa-metragem glauberiano –, evocou o diálogo deste com o cinema de realizadores estrangeiros, dentre os quais outros diretores italianos, ligados ao neorrealismo ou a ele posteriores: “Foi hoje, mas em 1964. Quando, na tela, Geraldo Del Rey se arrastava de joelhos e em tempo real com uma pedra de 20 quilos de verdade na cabeça, metade do cinema suspirava: ‘Rossellini!’. Quando Mauricio do Valle, de capa e chapéu no papel de Antônio das Mortes, disparava seu rifle e a cena se repetia em alta velocidade, a outra metade exclamava: ‘Eisenstein!’. E quando Othon Bastos, como Corisco, falava nos olhos do espectador, rodopiava e era metralhado gritando ‘Mais fortes são os poderes do povo!’, a terceira metade se extasiava: ‘Godard!’. Eu sei, não há três metades. Mas, nos filmes de Glauber Rocha, havia. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, daquele ano, mais ainda. Foi há incríveis 60 anos. Para a crítica brasileira, assistir a *Deus e o diabo* pela primeira vez era uma epifania, uma revelação, a visão de um quasar. Nunca houvera nada parecido no Brasil, nem o lendário *Limite* (1930), de Mario Peixoto, que ninguém tinha visto, nem o recente (1963) *Vidas secas*, em que Nelson Pereira dos Santos

trouxera Antonioni para a caatinga. *Deus e o diabo* era a maturidade de um cinema que não tivera sequer uma adolescência”.

[26] O diálogo entre Glauber e Pasolini foi tema da tese de Doutorado de Duvaldo Bamonte, orientada por Ismail Xavier.

[27] Sobre a gênese do roteiro, cf. a introdução de Mateus Araújo, que organizou a edição brasileira.

[28] O “nexo identitário” entre Castro e Rocha foi estabelecido por Paula Siega (2009: 173): “se Josué de Castro, dedicando *Geografia da fome* aos escritores e sociólogos da fome no Brasil, indicava a formação de uma tradição cultural nacional em torno desta temática, Glauber com sua tese insere nesta tradição os cineastas, atrelando novamente o cinema à literatura”. A conexão entre Glauber e Capovilla foi feita em texto introdutório a “A estética da fome”: “A influência maior do artigo de Glauber sobre *O Profeta da Fome* de Capovilla está aí resumida: em ambos, a cultura como ordenação da realidade através de símbolos. No circo, antes lugar do limpo e do belo, agora também chegam a fome e a dilaceração existencial e física daqueles corpos famintos, sujos e violentos – e aí não há como não fazer a analogia com a frase mais famosa da *Estética*: ‘nossa cultura nasce da fome’”. O longa-metragem de Capovilla, porém, nascia também de “uma imagem cuidadosamente planejada”, segundo seu diretor de fotografia, Jorge Bodanzky, em trecho de depoimento reproduzido pela *Revista de cinema IMS*: “Buscávamos uma fotografia de alto contraste e estranhamento, uma coisa mais fantasiosa, distante do realismo das imagens do Glauber. O filme é dividido em dez ‘quadros’, e cada um tem estilo próprio de luz e trabalho de câmera”.

[29] Projeto de pesquisa de pós-doutorado (2013-2014), cujas primeiras considerações foram apresentadas em congressos, como o da Socine em 2012 e o AvançaiCinema 2013.

[30] É interessante lembrar que, tendo nascido no Bairro da Madalena, região nobre do Recife, mas próxima ao mangue, Josué de Castro, em 1935, havia escrito o conto “O ciclo do caranguejo” e, ampliando essa temática, em 1967, publicará o romance *Homens e caranguejos* (São Paulo: Brasiliense).

[31] Joaquim Pedro de Andrade, na ocasião, trabalhava na sucursal carioca de *O Estado de S. Paulo* e foi encarregado de entrevistar Rossellini, que acabava de desembarcar no Galeão, recusando-se a falar com a imprensa. O jovem repórter conseguiu encontrá-lo no Copacabana Palace e iniciou a entrevista com uma pergunta em que tentou cumprir a ordem do jornal, interessado no fim da união entre o diretor e Ingrid Bergman, conforme relato de Luciana Corrêa de Araújo: “O senhor se entrega sempre totalmente a cada tarefa que executa e põe nesse trabalho todo o seu ardor. Uma vez terminada deve-lhe sobrevir a lassidão e o desinteresse que dizem acompanhar as ações intensas, até que um novo trabalho o entusiasme e desperte de novo. Será este também o seu comportamento na vida afetiva e será por isso que as mulheres o admiram tão particularmente?”. O circunlóquio inicial confundiu o cineasta que, depois de começar a falar do próprio trabalho, alegando desconhecer a lassidão (“uma descoberta leva a outras descobertas e a novos entusiasmos”), se deu conta que a pergunta era capciosa e desancou a imprensa diante do constrangido repórter. Chamando a atenção para o fato de a matéria não ser assinada, trazendo apenas a indicação “Rio, 18 (*Estado* – Pelo telefone)”, Luciana Corrêa de Araújo questionou a veracidade da autoria, apesar do testemunho do escritor Carlos Sussekind.

[32] Provavelmente a foto seja a reproduzida abaixo, extraída da p. 16 do n. 124 do periódico carioca *O Semanário*, 28 ago.-4 set. 1958, localizado por Annateresa Fabris, a quem agradeço.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

CONTRIBUA