

O REALISMO EM ROSSELLINI E MANET: UM APELO AO SUBLIME NA IMAGEM

Evandro José dos Santos¹

Em paralelo ao fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Roberto Rossellini produz aquela que viria a ser a primeira obra de sua trilogia² neorrealista: *Roma, Città Aperta* (1945). O estado de decadência por que passava a Itália naquele momento era o mesmo vivenciado por grande parte da Europa, e foi este o pano de fundo apropriado por Rossellini para desenvolver o trabalho que assinala uma nova estética do Realismo apresentada a partir do dispositivo técnico do cinema. Nada além da imagem cinematográfica poderia expor de forma tão aguda o drama e todo o sofrimento vivenciado por milhares de pessoas naquela época, pois as técnicas fotográficas, por sua própria gênese objetiva, assumiram um papel político de denúncia, que outrora também pertenceu à pintura, como em *A execução de Maximiliano* (1867), de Édouard Manet, por exemplo.

O Neorrealismo italiano, assim como a pintura realista do século XIX, é o exemplo da exploração máxima de um desejo, não por uma representação realista, mas sim, por uma arte que leva a uma ideia de realidade, através de artifícios, que estão para além de uma representação fidedigna da mesma. Esta compreensão particular acerca do «realismo», empregado em ambos os movimentos, Realismo e Neorrealismo³, vai de encontro à ideia que faz parte do senso comum e que emprega o referido termo para classificar ou identificar a representação realista na arte.

No ano da produção de Rossellini, a cristalização da ideia de uma arte anti-naturalista, surgida pouco antes do início da Primeira Grande Guerra (1914-1918) e amplamente explorada pelas vanguardas artísticas modernistas, já perdia força justamente pela imposição das imagens técnicas⁴ como meio de produção artística. Com a fotografia e o cinema, temos um retorno da concepção de

1 Universidade Federal do Rio Grande; Licenciado em Artes Visuais pela FURG e Graduado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra.

2 *Roma città aperta* (1945); *Paisà* (1946); *Germania anno zero* (1948).

3 O Neorrealismo italiano foi um movimento cinematográfico que surgiu na Itália durante a primeira metade do século XX, como uma reação ao pós-guerra, com o objetivo de retratar o cotidiano longe do estilo histórico e musical imposto pelo fascismo. O primeiro filme referenciado ao gênero foi *Roma Città Aperta*, de Roberto Rossellini.

4 Utilizo aqui o mesmo termo empregado pelo teórico Vilém Flusser (1920-1991), em sua obra *O universo das imagens técnicas*. Flusser classifica a imagem produzida a partir de dispositivos tecnológicos, como a fotografia, por exemplo, como um “acidente programado”, pois são produzidas a partir de aparelhos automatizados que não criam nada além daquilo para que foram programados para fazer. A afirmação, ao mesmo tempo em que questiona a autenticidade do tão defendido “olhar fotográfico”, aponta para a virtualidade do cinema, que existe em potência (imagem) e não em ação (empiricamente).

arte enquanto mimese, a qual, por séculos, até a chegada da pintura abstrata, parecia ser absoluta. É justamente por se tratar de uma cópia altamente fiel do real que, no espectador, se converte em uma ilusão, desde as primeiras imagens gravadas pelos irmãos Lumière em *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) à descrição do cinema como reprodutor da realidade.

O cinema elevou ao máximo a questão da representação realista, sempre presente no mundo da arte. A “imagem é realista na medida exata em que é uma ilusão bem sucedida, levando o observador a supor que é o que representa, ou que tem suas características”⁵. Essa simples observação feita por Nelson Goodman (2006) aponta para aquilo que acredito estar, na mesma medida, presente em toda a produção cinematográfica – a cópia (semelhança) e a ilusão (engano). No cinema, “a medida do realismo é a probabilidade de confundir a representação com o representado”⁶. No entanto, tal fato não diz respeito exclusivamente ao dispositivo tecnológico e altamente fiel da câmara, mas, antes de tudo, a uma construção mental do espectador, numa crença instituída na imagem técnica como realidade inquestionável. Goodman é categórico nesta questão, ao afirmar que a “representação realista, em resumo, não depende da imitação, da ilusão ou da informação, mas da doutrinação”⁷.

É nesse sentido que muitos autores afirmaram que o cinema, desde o seu surgimento, se propõe “a criar a ilusão de real”⁸. Certamente uma ilusão ampliada pelos dispositivos tecnológicos, pois a imagem reproduzida por meio de tais dispositivos despertou uma provocação teórica nunca antes presente no mundo da arte. Mesmo a fotografia nunca fugindo a sua condição artificial, evitou que uma confusão se criasse em torno da sua natureza artística, ou seja – a fotografia e, conseqüentemente, o cinema, são obras de arte justamente por serem objetos representacionais. “Ver uma imagem como imagem impede que seja confundida com outra coisa qualquer”⁹, embora tal confusão seja um dos artifícios mais explorados pelo cinema, desde sempre.

Voltando agora à produção de Rossellini e à sua afirmação de realidade, ou melhor, à sua intenção realista, a qual, assim como na pintura de Manet, surge estritamente ligada ao tema da sua produção, pode-se dizer que ela é forjada através de artifícios pontuais e identificáveis na sua

5 GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte*. Lisboa: Grávida, 2006, p.64.

6 *idem*.

7 *idem, ibidem*, p.67.

8 BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.243.

9 GOODMAN, Nelson, *ibidem*, p.64.

obra. Em *Roma, Città Aperta*, com exceção das cenas internas, todas as locações são reais, ou seja, é quase totalmente excluída a instalação de cenários para as gravações. O fato amplia a sensação de realidade no filme que ilustra a miséria e a desordem nas quais a cidade se encontrava. Não acrescenta em nada o fato de o realizador utilizar atores não profissionais para a sua filmagem, pois a questão pouco influencia na composição geral e, para que afete o espectador, vindo no ponto em discussão uma afirmação de realidade, seria necessário que ele soubesse previamente de tal fato.

A simplicidade com que a tragédia do cotidiano é gravada e um enredo sem qualquer segredo ou mistério por revelar é que são responsáveis, na sua grande maioria, para um reconhecimento junto ao público. O bairrismo exagerado e a interação entre as personagens, aliados a outros fatos acima citados, criam uma aura semidocumental no filme. A identificação desses artifícios na produção neorrealista aponta para Andre Bazin e sua afirmação, segundo a qual, “o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artifícios”¹⁰.

A exposição da utilização de artifícios por Rossellini, em suas composições, adverte para o caráter artístico e puramente ficcional das suas obras, assim como as distancia de certas declarações clichês feitas especialmente por espectadores pouco informados. Conforme disse no início desta exposição, a apreensão pela representação realista junto ao espectador dar-se-á antes de tudo por uma construção mental, um desejo de reconhecimento e, principalmente, uma crença. Não poderia ser de outro modo: a construção da realidade empírica dá-se em função da nossa relação com os objetos que conhecemos, com o mundo que nos cerca, ou seja, um cotidiano que é percebido pela nossa visão e demais sentidos, todos os dias. Logo, se o espectador não se envolve com aquilo que é essencialmente importante na obra de arte, sua própria artificialidade acaba por se aproximar de uma compreensão facilmente assimilável, mas que pertence a outra ordem, ligando-se apenas a elementos extremamente superficiais.

Início agora uma relação que julgo ser visível entre as obras *Roma, Città Aperta* e *A execução de Maximiliano*, mas que pela simples questão da sua cronologia ou pela própria materialidade distinta, pode passar despercebida para a maioria dos espectadores. Acredito que em todo o trabalho de Rossellini há uma dimensão plástica que se aproxima da pintura. Importa dizer que a aproximação que farei não tem respaldo em qualquer intenção declarada de Rossellini, de se

10 BAZIN, André. *idem, ibidem*

aproximar da pintura realista, muito menos quero propor a ideia de inspiração ou influência. Tais questões são deletérias e irrelevantes.

Manet, assim que teve notícias do fuzilamento do Imperador Maximiliano do México¹¹, pôs-se a trabalhar de forma compulsiva sobre esse tema, como se algo naquele acontecimento que lhe chamou a atenção pudesse perder-se com a passagem tempo. (Aqui temos a primeira aproximação à produção de Rossellini, que grava *Roma, Città Aperta* quando a guerra mal tinha chegado ao seu fim). As obras de Manet sempre provocaram discussão e até mesmo certa rejeição pelo público e pela crítica da época. O interesse de Manet por uma temática reveladora de episódios da vida moderna não agradava os espectadores da época, mas esse interesse um tanto quanto transgressor de Manet não é senão o espírito realista de suas obras.

Através de relatos e fotografias do sucedido, que chegavam a Paris de forma clandestina, devido à censura relativa ao caso, imposta pelo governo, Manet produziu uma litografia, dois estudos e mais duas telas a óleo de grandes dimensões, nunca expostos e banidos de França. A seguir apresento a pintura principal de Manet sobre o tema em questão, concluída em 1869:



Édouard Manet. A Execução do Imperador Maximiliano. 1868-69. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Alemanha.

11 Em 1864, o arquiduque Maximiliano da Áustria (1832-1867) assumiu o trono do México, tornando-se, assim, o imperador Maximiliano do México, por intermédio de Napoleão III. O objetivo era manter um estado sob o colonialismo francês, mesmo após o período revolucionário. Essa política não foi vista com bons olhos pelo povo francês, pois, entre uma série de outras medidas, o governo foi forçado a aumentar os impostos para financiar tal iniciativa. As tropas francesas que apoiavam o novo imperador do México retiraram-se do país, assim, após esse evento, e já com pouca defesa, Maximiliano e mais dois generais do seu governo foram capturados e fuzilados pela resistência nacionalista, em 19 de junho de 1867, em Querétaro. O incidente levantou uma série de críticas entre os republicanos franceses, dos quais Manet fazia parte, que acusaram o governo francês de traição após uma operação com interesses nefastos. Ver mais em BRULEY, Yves. *Maximiliano do México – Um fantoche francês*.

Dentre todos os elementos realistas que perpassam o filme de Rossellini, destaco algumas cenas dos minutos finais da sua produção que são, pelo menos simbolicamente, muito próximas à pintura de Manet. Na cena do fuzilamento da personagem Don Pietro, interpretada por Aldo Fabrizi¹² há, certamente, conforme veremos a seguir, um mesmo ambiente composicional, que o retratado no fuzilamento do Imperador Maximiliano do México. Ambas as personagens mantêm-se intrépidas frente ao fim eminente que se aproxima e, apesar da tensão que tal momento de enfrentamento com a morte despertaria, os autores decidiram por conceder à cena uma certa serenidade e realçar, assim, a ideia da crueldade e injustiça cometida contra aqueles inocentes.

Também é identificável em ambas as cenas uma fumaça branca envolvendo as personagens que as compõem. Essa fumaça, ao mesmo tempo que constrói um ambiente de certa misticidade, ocultando a brutalidade do fato, evidencia os tiros disparados pelos rifles dos soldados a poucos metros das personagens, que permanecem inalteráveis. A sutileza desse frágil elemento composicional possui uma beleza que não existiria fora do ambiente representacional. Talvez a pequena exposição que faço aqui não consiga, nem vagamente, revelar a força que possuem tais imagens.

Compõe também a cena uma figura que em Manet aparece destacada do lado direito, em primeiro plano. Em Rossellini, a referida figura está oculta, mas surge logo após os disparos contra o religioso. Na pintura, podemos apenas imaginar o que viria a seguir na cena retratada, mas isso não acontece, uma vez que, pela existência de tal personagem no quadro, sabemos o que ela representa e qual será o seu papel. No filme, pela própria lógica da imagem em movimento, a figura revela-se e atua no papel para o qual foi imaginada. Essa figura é o soldado responsável pelo tiro de misericórdia¹³.

A seguir as imagens revelam tais acontecimentos:

12 Aldo Fabrizi (1905-1990), ator italiano, diretor de cinema e teatro.

13 Em circunstâncias de uma execução, o tiro de misericórdia é reservado a um executante distinto do pelotão de fuzilamento. Esta figura, por sua vez, é incumbida de deferir um último tiro numa distância ainda mais próxima do condenado, após este já ter sido alvejado pelo pelotão. O tiro de misericórdia serve para a comprovação de que a visita não sobreviverá. Manet dá destaque ao personagem responsável por tal ato em sua pintura, o que nos leva a imaginar a cena que se segue aos disparos. Já Rossellini, após a recusa dos soldados em atingir mortalmente o religioso Don Pietro, apresenta um Capitão Nazi para tal função.



Roberto Rossellini. Roma, Città Aperta. 1945. Print screen (detalhe), aprox. 1h:35min.



Édouard Manet. A Execução do Imperador Maximiliano (detalhe). 1868-69. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Alemanha.

Seguindo a análise das duas produções distintas, escolhi uma cena que merece uma atenção maior pela própria elaboração representativa a que corresponde. Como já disse anteriormente, a afirmação da arte realista dá-se por uma aproximação ao espectador, que está para lá da representação realista que a obra possa suscitar. A temática carregada, em geral, procura demonstrar fatos que concretamente aconteceram e que possuem uma existência além daquilo que está retratado nas imagens. Tudo nos leva a acreditar nos acontecimentos que motivaram os seus produtores.

Não seria demasiadamente pretensioso dizer que a obra de arte só é completa na medida em que tem contacto com aquele que a frui, ou seja, a obra de arte completa-se e ganha existência no espectador. Assim como um acontecimento só tem importância ou, se quisermos, só ganha existência quando vivenciado, ou melhor, visto. Rossellini e Manet querem afirmar mais do que sabem os espectadores reais a respeito do tema das suas obras e da veracidade dos acontecimentos que as inspiraram. Assim sendo, magistralmente inserem testemunhas também dentro delas.

Há uma afirmação interior e exterior à obra sobre os fatos ocorridos. A nós é dada a possibilidade de visualizarmos aquilo que também é visualizado dentro da obra. O desejo afirmativo por retratar aquilo que imaginaram realmente ter acontecido não poderia se escusar dos observadores, que estariam, neste caso, dentro e fora da reprodução na mesma medida.

Para tanto, Manet pinta uma série de pessoas olhando o fuzilamento de Maximiliano, gesto que certamente afetou àqueles que foram contra a exposição das suas pinturas, isto é, o governo francês da época. Ao inserir espectadores para o ocorrido na sua pintura, Manet transmite a crença de não haver escapatória para a realidade daquilo que ocorreu. Os espectadores retratados afirmam

a existência de espectadores reais, que viram e veem na sua pintura realista a “realidade” que a compõe.

Não é por acaso que, em se tratando de temas que necessitavam de uma mesma afirmação “realista”, Rossellini utiliza o mesmo artifício de Manet, ao inserir um grupo de crianças a olharem por trás de uma tela de arames o fuzilamento do religioso do qual eram amigas. Em Manet é um muro; em Rossellini, uma grade, que separa os espectadores da cena retratada, assim como nós estamos separados, mas também a testemunhar aquilo que aconteceu.



Roberto Rossellini. Roma, Città Aperta. 1945. Print screen (detalhe), aprox. 1h:34min.



Édouard Manet. A Execução do Imperador Maximiliano (detalhe). 1868-69. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Alemanha.



Roberto Rossellini. Roma, Città Aperta. 1945. Print screen (detalhe), aprox. 1h:35min.



Édouard Manet. A Execução do Imperador Maximiliano (detalhe). 1868-69. Óleo sobre tela, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Alemanha

Na vigésima-quinta carta do livro de Schiller sobre a *Educação Estética*¹⁴, o autor aponta

14 SCHILLER, Friedrich. *Sobre a educação estética do ser humano em uma série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1994, p. 89.

para a difícil tarefa de se entregar à *contemplação* (reflexão), justamente pelo fato de o espectador se ater àquilo que há de mais superficial na obra. Neste caso o espectador não pode outra coisa se não realizar a mera atividade que Schiller classifica como sendo a de *observar*. Acredito na força que a contemplação das imagens pode despertar no espectador atento, que se dispõe a uma experiência muito além da mera observação das imagens, e cuja força pertence ao domínio do estético ou, no caso presente, do sublime.

Partindo de uma compreensão presente na obra de Schiller, é possível dizer que o sublime se concentra nos objetos¹⁵, enquanto a experiência do sublime está relacionada à visão das coisas¹⁶. Schiller ilustra a questão, mencionando que por “mais que uma tempestade no mar possa ser sublime contemplada da margem, dificilmente poderia estar disposto a fazer tal juízo estético sobre a tempestade quem se encontra no navio que está sendo por ela destruído”¹⁷. O sublime na obra de Manet e Rossellini está justamente no contato com a beleza, revelada nas imagens de suas produções, pois coloca-nos frente a frente “com aquela realidade que surge através da arte”¹⁸. Ou seja, o “realismo” das suas representações converte-se na imagem sublime justamente por ser uma realidade representacional.

A imagem sublime nos põe frente uma relação direta entre o poder da imaginação do artista e as exigências da razão do espectador. Na sequência de imagens exibidas anteriormente, podemos ver, e quem sabe sentir, a potência despertada pelas mesmas. A realidade representativa leva-nos a uma experiência do sublime que está relacionada à visão das coisas representadas; neste caso, o sensível particular da imagem, que nenhuma outra representação, que não seja artística, pode conter. As obras de Manet e de Rossellini, criadas em épocas e em meios completamente distintos, revelam aquilo que talvez no fundo todos nós sabemos: “é sempre a «realidade» que fascina os artistas”¹⁹ e sempre será tão somente ela que poderemos encontrar e vivenciar no contato com a obra de arte.

15 Neste caso, naturais ou os artificiais, como, por exemplo, o cinema, a pintura e a poesia.

16 A imagem gerada pelos objetos, naturais e artificiais.

17 SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.32.

18 EVERS, Hans. *Do historicismo ao funcionalismo*. Lisboa: Verbo, 1985, p.139

19 Idem, *ibidem*, p.148.

REFERÊNCIAS:

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

EVERS, Hans. *Do historicismo ao funcionalismo*. Lisboa: Verbo, 1985.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte*. Lisboa: Grávida, 2006.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Sobre a educação estética do ser humano em uma série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1994.

BRULEY, Yves. *Maximiliano do México – Um fantoche francês*. Disponível em http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/maximiliano_do_mexico_-_um_fantoche_frances.html. Acesso em setembro de 2014.

ROMA Città Aperta. Direção: Roberto Rossellini. Ano produção: 1945. São Paulo, Geral DVD-FILMES, 2002. 97 min. Dolby 2.0, Standard 1.33:1 - P&B