

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA  
INADJECTIVÁVEL  
17 de novembro de 2023

# ROMA, CITTÀ APERTA / 1945

(*Roma, Cidade Aberta*)

um filme de Roberto Rossellini

**Realização:** Roberto Rossellini / **Assistentes de Realização:** Sergio Amidei e Federico Fellini / **Argumento:** Sergio Amidei, com colaboração de F. Fellini e R. Rossellini / **Fotografia:** Ubaldo Arata / **Montagem:** Eraldo da Roma / **Décors:** R. Megna / **Música:** Renzo Rossellini / **Interpretação:** Anna Magnani (Pina), Aldo Fabrizi (Don Pietro Pellegrini), Marcello Pagliero (Giorgio Manfredi, aliás Luigi Ferraris), Harry Feist (Major Bergmann), Maria Michi (Marina Mari), Francesco Grandjaquet (Francesco), Giovanna Galletti (Ingrid), Vito Amichiarico (Marcello, filho de Pina).

**Produções:** Excelsa Film / **Director de Produções:** F. de Martino / **Cópia:** DCP, preto e branco, legendada em português, 103 minutos / **Estreia Mundial:** Setembro de 1945 / **Estreia em Portugal:** Cinema Odeon e Palácio a 13 de Outubro de 1947 / **Reposição comercial:** Cinema Quarteto a 5 de Agosto de 1983.

---

Para quem teve pela primeira vez a oportunidade de ver *Roma, Cidade Aberta* em noite memorável de fins de 1973 no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian – noite de abertura do Ciclo Rossellini, com a presença do realizador, que, no final, perante a interminável apoteose, quase não conseguiu articular palavras – cada nova visão do filme não pode deixar de evocar essa outra e as emoções que ele nos traz não podem deixar de ser “testadas” face às que então experimentámos. É sabido quão diferente era o contexto – o filme estava proibido no circuito comercial desde os anos 50 e é evidente que a apoteose era também outra que não apenas a que premiava a arte do cineasta – mas é também claro que a força da obra em tais momentos não pode deixar de provir dela mesma, e que, assim, as comparações com uma visão em contexto diferente são não só justificáveis como produtivas. Agora que *Roma* volta ao ecrã da Cinemateca, antes de ir mais atrás – seja à carreira do autor seja à questão do “neorrealismo” – começo portanto aí, tentando perceber o que nele permanece inalterável e o que me surge como diferente.

Intacta me parece estar a intensidade mesma da narração, que, em Rossellini, provém dessa singularíssima adequação entre o dito e o modo de dizer, dos blocos narrativos articulados de um só fôlego, como se os estádios de concepção, concretização e visão final acontecessem num momento único ou fizessem parte dum gesto único. Poderíamos facilmente arredar a emoção do “político” que esse impacto emocional genérico, no primeiro grau, não se atenuaria. O que poderá então acontecer é que, com o tempo, os pontos culminantes desse impacto vão sofrendo alguma deslocação em relação ao que foram antes. Concretamente, aquando de visionamentos mais recentes da obra, as duas forças maiores dela, consubstanciadas nas duas figuras centrais e no sacrifício delas – as personagens de Magnani e Fabrizi – parecem-me, como o tempo, sofrer uma gradual alteração de peso relativo: pese embora a óbvia importância da personagem do padre e a especialíssima identificação do autor com ela – o filme nasceu aliás de um projecto de documentário sobre o sacrifício real de Don Marosini, fuzilado pelos alemães em 1944, além de que toda a concepção da figura ultrapassa em muito a estrita componente católica da resistência

para avançar uma mais larga concepção do mundo – pese embora a justeza da cena final, terminada na insuperável panorâmica que acompanha a descida dos miúdos e revela Roma e a Cúpula de S. Pedro, a verdade é que, com a passagem dos anos, é Magnani quem ilumina tudo e resiste a tudo, é ela que, porventura ainda mais do que Fabrizi, permanece imune a qualquer “influência de contexto”. Se, antes, o discurso de D. Pietro e a morte dele deixavam, no final, um rasto de emoções que se equiparava ao da celeberrima morte de Pina, hoje, nada nem ninguém parece ofuscar todo e qualquer momento com a Magnani... Se é verdade que ambos eram actores *novos e diferentes*, trazidos por Rossellini da ligeireza do “music-hall” para uma carga dramática que, justamente, era tanto maior quanto originada por essa *diferença*, também é verdade que, aqui e ali, Fabrizi deixa revelar uma pose ou uma construção do gesto que, em Magnani, nunca se detecta. Quanto a esta, desde a primeira cena em que aparece e aquele fabuloso diálogo com o polícia em que entrega os pães – “assim pesa menos” – tudo nela revela uma capacidade única e nunca igualada (talvez mesmo nunca igualada por ela) de construir um mundo com um olhar, dando simultaneamente, e o mais directamente possível, a consciência total do momento, a composição social da personagem, a combinação total, dir-se-ia *impossível*, de todo o desalento e toda a esperança. Arte suprema dela e exemplo superior da forma de narrar de Rossellini é, depois, o dialogo entre ela e Don Pietro, em que ela lhe diz da sua gravidez – “um casamento um pouco tardio, neste estado” – deixando aí, desse modo tão material como económico, ou quase subliminar, uma informação que pesa sobre todos os minutos restantes do filme. Magnani é Roma, a cidade ocupada e o seu povo, e a sua fecundidade é a do estado que precede a libertação. Morta pouco depois de metade do filme, sentimos que todos os outros morrerão por ela, ou seja, pela cidade que vive nela.

Mas disse que é a narração mesma que permanece intacta, porque internamente adequada, e repare-se como essa narração se mantém imune a qualquer ameaça de simplismo, ou de maniqueísmo, contrariamente ao que algumas críticas ou avaliações históricas procuraram fazer crer. Na verdade, como achar demasiado simples o que, quando muito, não é ainda *tão completamente simples* quanto Rossellini virá a fazer em obras posteriores – obras que, aqui começam a radicar, como *Paisá, Fioretti, Viaggio...* –, num percurso em que a evolução releva dessa capacidade de limpidez, de procura do acto puro, sem filtros e sem comentário? E como achar maniqueísta um mundo feito de seres completos, em que cada um é uma unidade humana total – um mundo em que Rossellini acentuou o espaço *coral*, e em que na verdade se sente que todos são peças olhadas com o mesmo interesse, como membros de um coro (Roma, na ocupação) que, ele sim, é a personagem central da obra? Como não reparar que a mãe operária, ou o padre, são *isso* plenamente, antes mesmo de assumirem o papel de *resistentes*, e como não reparar que mesmo a teatralidade do oficial nazi não é outra coisa senão a primeira prova da totalidade humana dele? Como não reparar que o discurso de cada um é o discurso definidor do personagem – exemplo: o “maledetti, maledetti” final de Don Pietro – e *não o do autor*, uma vez que este último fala através de todos, colocando-os em pé de igualdade e não lhes introduzindo complexidades psicológicas que nada lhes acrescentariam?

Nunca houve, com efeito, outra maneira equivalente de fazer um cinema tão concretamente político sem a produção de um discurso político. No “outro” neorealismo – o de Zavattini, De Sica ou De Santis –, aquele que terá quando muito uma génese comum com Rossellini em aspetos particulares de uma estética, ou de uma *técnica*, fundadas na ruína da indústria de cinema italiana, na subsequente pobreza dos meios e na concomitante liberdade disso – a preocupação com o social engendrou toda uma retórica, ou toda uma tomada de posição, que, aqui, não encontramos. Não há *tese, acusação* ou *demonstração*, e é também por isso que se pode ir tão longe na integridade das figuras humanas.

É portanto por aqui, pela ausência de “comentário”, que, uma vez mais, há que voltar à natureza última deste cinema e ao trajecto pessoalíssimo de um autor que, neste filme, terá realizado a primeira das suas várias obras supremas. Não quero dizer que tudo esteja já aqui (há aliás um curioso ensaio de Maurizio Pongi em que a estrutura argumental de *Roma* é vista como rasto do

cinema italiano anterior e ponto final dele, cume mais do que princípio) mas, para além da trama narrativa que sofrerá alterações substanciais a partir de *Paisá*, há um olhar e uma lógica de narrar que, de facto, começam aqui. Mais do que uma "história", sente-se, desde o início, que são os "blocos de factos", a economia deles e a sucessão pura deles, que mais interessam ao autor. A montagem é um espelho disso, tal como o será a escala de planos. Os catorze planos da morte de Magnani, por um lado, ou o plano distanciado em que se mostra a prisão de Don Pietro, por outro, obedecem a um mesmo princípio: tanto uma solução como a outra traduzem um mesmo ritmo interno e uma mesma economia. Nem a escala dos planos nem o número ou a junção deles, por si mesmos, acrescentam significado: não há produção de sentido que tente adjectivar o acontecimento, ou, como dizia Bazin, procurar-se-á em vão dissociar o acontecimento do efeito procurado. Há ponto de vista, não há comentário.

Naquele último exemplo – o da prisão, quando o carro se detém à beira do passeio e vemos tudo à distância – não é sequer, de facto, a posição de Francesco, escondido à esquina, a justificação última dessa distância: não me parece que a intenção do autor seja a de fazer um plano subjectivo, que, de resto, veicularia o olhar de uma personagem que, nesse preciso instante, desaparece do filme, e cujo ponto de vista não parece assim determinante na continuação da narrativa. O ponto de vista não é esse e a distância não é essa: o que se trata é de encontrar o lugar económico por definição ("procuro intervir o menos possível na imagem", dirá Rossellini) e de, por esse meio, nos deixar *a sós* com o acontecimento. Um único plano, como único parece ser o plano "que são catorze", em que Magnani é abatida na rua e a câmara tão depressa se aproxima como se afasta, cristalizando uma violência que, por outro lado, é imediatamente ultrapassada.

Tanta limpidez ou segura narrativa, e tão justa aproximação ao humano – neste sentido poder-se-ia dizer que, em *Roma*, é tão belo o olhar sobre a Magnani como aquele que incide sobre o teatral major Bergmann (Harry Feist) – são em Rossellini, as duas faces duma mesma moeda. O que é curioso é então que, tendo parecido tão diferente à época, antes do tempo neo-realista, este cinema e este autor o pareçam de novo, e cada vez mais, nos nossos dias. Clarificada a especificidade em relação ao movimento que ajudou a criar, Rossellini não cessa, hoje, de emergir dele.

José Manuel Costa