

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
O CINEMA DE MARGARET TAIT EM DIÁLOGO
ROBERTO ROSSELLINI E MARGARET TAIT: A BRECHA DA MODERNIDADE
27 e 31 de outubro de 2026

VIAGGIO IN ITALIA / 1954 (*Viagem em Itália*)

um filme de Roberto Rossellini

Realização: Roberto Rossellini / **Assistente de Realização:** Marcello Caracciolo Di Laurino, Vladimir Cecchi / **Argumento:** Roberto Rossellini, Vitalino Brancati / **Fotografia:** Enzo Serafin e Aldo Toni para as transparências e Luciano Trasatti para alguns planos / **Operador:** Aldo Scavarda / **Cenários:** Piero Filipone / **Guarda-Roupa:** (para Ingrid Bergman) Maison Fernanda Gattonomi / **Música:** Renzo Rossellini / **Canção do Genérico:** cantada por Giacomo Rondinella / **Som:** Eraldo Giordani / **Montagem:** Jolanda Benvenuti / **Interpretação:** Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alexander Joyce), Marie Mauban (Marie, a rapariga coxa), Anna Proclemer (a prostituta), Leslie Daniels (Tony Burton), Natalia Ray (Natalia Burton), Paul Muller (Paul Dupont), Jackie Frost (Judy), Lyla Rocco (Sra. Sinibaldi, amiga de Judy), Bianca Maria Cerasoli (a outra amiga de Judy).

Produção: Svera-Film - Roberto Rossellini, Junior-Film - Adolfo Fossataro, Italia Film - Alfredo Guarani e SGS, Ariane, Francinex - Paris / **Director de Produção:** Mario Del Papa e Marcello D' Amico / **Produtor:** Mimmo Salvi / **Cópia:** DCP, preto e branco, com legendas em português, 86 minutos / **Estreia Mundial:** Milão, 7 de Setembro de 1954 / **Estreia em Portugal:** Cinema Eden a 28 de Outubro de 1955.

VIAGGIO IN ITALIA é apresentado com ONE IS ONE de Margaret Tait ("folha" distribuída em separado)

Mais de seis décadas depois da sua estreia, com Rossellini figurando há muito no cume do panteão cinematográfico, o escândalo de **Viaggio in Italia**, e em particular o mistério do final, com a súbita revelação que atinge as personagens, está longe de se atenuar. O filme de Rossellini continua a ser um horizonte de modernidade e, ao pé dele, como dizia à época Jacques Rivette, todos os outros filmes envelhecem subitamente dez anos.

Cinema do milagre, ser-se-á tentado a dizer. E não é dos menores milagres de **Viaggio in Italia** que o cinema surja aqui em toda a sua pureza, despojado e essencial, de tal forma que, embora tratando-se da dissolução de um casamento, dificilmente poderíamos classificar este filme como um drama, ainda menos como uma tragédia; tratando-se como se trata da deambulação por uma região e por uma paisagem não é como um documentário ou como um *road movie* que o vemos. **Viaggio in Italia**, encerrando todos estes géneros, encena-os como artifícios e contenta-se em ser a expressão última do "cinema puro", que o mesmo é dizer, das categorias do tempo e do espaço na sua escassez essencial.

Também o cinema de Dreyer é um cinema do milagre, também o cinema de Bresson é um "cinema puro". **Viaggio in Italia**, não obstante, só podia ter sido assinado por Roberto Rossellini. Por uma razão simples. Neste cineasta e neste filme, a presença física das coisas e das personagens (nestas se contendo a dimensão do actor) surge com uma evidência e uma nitidez (e é forçoso que falando-se de **Viaggio in Italia** se volte uma e outra vez a estes atributos) que cativam sedutoramente o olhar. A abstracção bressoniana ou a paixão dreyreriana têm uma gravidade demonstrativa (no primeiro caso) ou uma concentração metafísica (no segundo) que as distingue da aparente simplicidade e da aparente objectividade rossellinianas.

A aparente simplicidade começa, desde logo, na definição da própria situação dramática: um casal inglês dirige-se a Nápoles para vender uma casa recebida em herança. Durante a permanência na região, o seu casamento atinge um ponto de ruptura, sendo menos os eventuais incidentes melodramáticos laterais que contribuem para essa ruptura, do que a forte perturbação que a paisagem parece inocular nas personagens. Por paisagem deve entender-se não apenas a utilização dos exteriores reais - Nápoles, Pompeia, Capri, o templo da Sibila - mas igualmente a particular utilização do tempo que Rossellini associa à paisagem.

Se quiséssemos ater-nos às classificações tradicionais, então teríamos de aceitar que **Viaggio in Italia** é muito menos um melodrama do que o documentário dos cinco dias de viagem de um casal em Itália. Como se, coerente consigo mesmo, Rossellini recusasse uma vez mais a "hipocrisia do argumento". Mas a noção de documentário é estreita para abarcar os subtis cambiantes da emotiva interacção entre as personagens e a paisagem e, sobretudo, é demasiado estreita para nela se conter o papel activo que Rossellini (ou a sua *mise-en-scène*) assume no filme: num filme sem psicologia (não há nunca segundos sentidos, ou jogos alusivos), toda a dimensão emocional parece ter sempre um mesmo e único ponto de referência, a saber, a câmara. A câmara de Rossellini ultrapassa, em **Viaggio in Italia**, a "objectividade do documentário", forçando o espectador a uma participação constante. Lembro a sequência inicial. Os dois primeiros planos do filme parecem ser asserções positivas e simples sobre a realidade: estamos numa estrada em Itália, a caminho de Nápoles. Mas os planos que se seguem, com a secura do campo, os *inserts* das vacas na estrada, são já uma subtil subjectivação, ao mesmo tempo que atestam a perturbação do olhar de Katherine (Ingrid Bergman) e Alexander (George Sanders), perturbação provocada pela diferença e singularidade da paisagem.

Em síntese, poder-se-á dizer que a famosa objectividade rosselliniana é largamente abalada pelos olhares subjectivos de Katherine e Alexander - **Viaggio in Italia** é o drama da sua diferença de olhares - muito embora Rossellini esteja permanentemente consciente dessa subjectividade e a aproveite em seu favor, uma vez que, tanto Katherine como Alexander, mesmo enquanto sujeitos do olhar, continuam a ser (ou são-no ainda mais nessas ocasiões) objectos da observação de Rossellini e, por força da sua *mise-en-scène*, da observação do espectador.

Justifico-me, até para evitar a acusação de hermetismo. Nas sequências em que, do ponto de vista de Katherine, vemos o desfile de mulheres grávidas de Nápoles ou que, ainda do ponto de vista dela, ficamos com as imagens necrófilas das catacumbas de Fontanelle, aquilo que Rossellini pôs em evidência não é apenas o olhar de Katherine sobre uma paisagem estranha, mas a igualmente o choque que a paisagem causa no olhar de Katherine. Esse desarranjo momentâneo do olhar, essa desorientação que cintila apenas um curto instante antes da imagem por fim se acomodar na personagem, parece-me ser o segredo de Katherine.

Do mesmo modo os planos-sequência em que a narrativa se concentra em Alexander exprimem menos o ponto de vista da personagem sobre as coisas do que o resultado (ou a perplexidade) dessa visão na personagem. Uma das cenas mais belas do filme - e antes de mim já uma centena de comentadores, pelo menos, a glosou - é a do encontro dele com a prostituta, em particular esse momento supremo em que a câmara hesita, tanto como hesita Alexander, sem saber ainda se a deve abordar ou não. A fronteira entre o subjectivo e o objectivo diluem-se: nesse plano a câmara tanto se situa no interior da personagem, figurando nessa hesitação o seu conflito íntimo, como se situa numa posição exterior, seguindo analiticamente os gestos reais dela.

Disse-se que o cinema de Rossellini deste período é um cinema de busca da alma. Estranhamente (ou talvez não) pouco cineastas - e quem o terá feito como Rossellini em **Viaggio in Italia**? - conseguiram tornar tão nítida e tão evidente a presença dos corpos e das coisas. Em **Viaggio in Italia** o que é espesso é espesso e o que dura, dura. A branca espessura de uma tarde ou a densa passagem das horas são expressões que se podem utilizar para designar o que vemos em **Viaggio in Italia** e o que vemos na aparentemente anódina sequência do casal no terraço da "villa" que vieram vender. Não há psicologia nem há romanesco: há "as coisas". E é da humildade das coisas e na humildade das coisas que a alma, enfim se revela. Como e se apenas por milagre.