

De Rossellini a Rossellini: dois processos de criação que se sobrepõem

Isabel Rebelo Roque¹

Introdução

Rossellini foi, com De Sica e Visconti, um dos maiores representantes do cinema neorrealista, que se caracterizou por tentar levar para a ficção uma estética documental, retratando a realidade do pós-Segunda Guerra e, muitas vezes, contando com não atores. Rossellini foi, também, dos diretores que ambientaram seus filmes no cenário do pós-guerra, aquele que levou às últimas consequências a chamada “estética das ruínas”, a tal ponto que enxergamos, em *Alemanha, ano zero* (1948) – terceiro dos filmes que, com *Roma, cidade aberta* (1945) e *Paisà* (1946), constituem a chamada “trilogia da guerra” –, uma composição quase orgânica entre Edmund, o menino protagonista, e os escombros a que se reduziu Berlim. Isso se acentua na exata medida em que assistimos ao crescente deslocamento de Edmund em relação àqueles com quem interage: família, vizinhos, ex-professor nazista, adolescentes mais velhos, crianças menores. Conforme se desenrola o drama, testemunhamos seu isolamento cada vez maior em relação a todo o resto, bem como sua quase mistura aos destroços².

Neste artigo, faremos algumas considerações acerca do processo de criação adotado por Rossellini para que, ao longo de 71 minutos, acompanhem a perambulação de Edmund entre os escombros de uma Berlim bombardeada e sua crescente sensação de “não pertencimento” ou “não lugar”, que culminará em um dos desfechos até hoje mais impactantes do cinema: o suicídio do protagonista. Um processo em que Rossellini investe em um roteiro mínimo, uma maioria de atores sem qualquer experiência prévia e em grande parte das sequências filmada em locação.

Como contraponto, discutiremos o modo com que seu irmão Renzo, que responde pela trilha sonora de *Alemanha, ano zero*, em certa medida adiciona quase que uma segunda camada à narrativa, ou uma segunda voz, que parece ir na contramão das alegadas intenções do cineasta e até mesmo “traí-las”.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: irroque@gmail.com.

² *Alemanha, ano zero* gira em torno de Edmund, que, com cerca de 12 anos de idade, está fadado a perambular por Berlim em busca de “bicos” para sustentar a família: o pai entrevado, a irmã e o irmão mais velhos. Todos, com exceção deste último, recebem cupons de alimentação: Karl-Heinz, o irmão, é um ex-oficial da SS que se esconde por temer entregar-se às autoridades e ir para um campo de prisioneiros. As demais personagens são o ex-professor nazista, cujas ideias levam Edmund a inferir que deve livrar-se do peso morto representado pelo pai, e um bando de adolescentes cooptados pelo ex-professor. *Alemanha, ano zero* destaca-se dos filmes que o antecedem na “trilogia da guerra” ao menos por dois aspectos: o foco narrativo em um protagonista (Edmund) e, nesse mesmo sentido, a ausência do que se convencionou chamar de “coralidade” (*coralita*). Essa “qualidade coral”, de protagonismo coletivo, já estava, aliás, presente na “trilogia fascista” de Rossellini.

Roberto Rossellini: a negação de uma estética

Roberto Rossellini nos deixou em 1977. Entre seu nascimento em Roma, em 1906, e sua morte, assistiu ao florescimento do fascismo e, sob ele, realizou suas primeiras produções, das quais se destacam os longas-metragens *La nave bianca*, de 1941, *Un pilota ritorna*, de 1942, e *L'uomo dalla Croce*, de 1943 – todos com trilha sonora de Renzo. Esse conjunto já foi denominado “trilogia fascista”, “trilogia militar” e “trilogia da guerra fascista”³. Houve também quem o chamasse “trilogia da guerra”⁴ – o que acaba por levar a uma confusão com a trilogia posterior, da qual faz parte o filme que aqui comentaremos.

Cabe, então, ressaltar que neste artigo, a “trilogia da guerra” de Rossellini corresponde ao ciclo que se inicia em 1944, quando ele começa a trabalhar em *Roma, cidade aberta* e passa a ser considerado, com De Sica e Visconti, um dos pais do neorealismo.

A essa “trilogia da guerra”, seguir-se-ia a chamada “trilogia da solidão”, protagonizada por Ingrid Bergman⁵. Ao longo da década de 1950 e início da década de 1960, o cineasta realizará uma série de filmes para o cinema, até migrar para a televisão.

A leitura de seu *Fragmentos de uma autobiografia* revela um Rossellini corrosivo e descrente a poucos meses de sua morte, exasperado com o que teria se tornado o cinema e, depois, também a televisão. Ele “denuncia” o espetáculo: “a insignificante ficção a que se encontra reduzida a expressão audiovisual em nossa sociedade, bem como o contágio de que esta foi vítima e que a transformou essencialmente em uma sociedade do espetáculo”⁶. E, mais adiante: “Afim, nada é mais perigoso do que a estética. Está sempre presente para dar sua caução ao poder do dinheiro, já que ela própria tem necessidade de dinheiro para florescer. Os estetas acampam sempre nos degraus dos palácios”⁷.

A problemática do cinema como espetáculo não é a única a mobilizar Rossellini nos escritos que antecedem sua morte. Nas páginas seguintes, ele se dedica a considerações diversas sobre o poder da imagem e seu caráter mais ou menos subjetivo. Chama de falsa a ideia estabelecida de que a imagem é subjetiva, uma vez que, do seu ponto de vista, a imagem é “totalmente inocente”, com “algo de virginal”. Ainda assim, reconhece que lhe podemos dar elementos suficientes para que alcance uma “grande subjetividade”⁸.

Rossellini prossegue justificando sua preocupação com os detalhes e seu uso dos planos-sequências como recursos que permitem ao espectador situar-se no contexto histórico da personagem que enuncia o discurso, bem como apreender “uma quantidade de mensagens suficientes para permitir a todos uma abordagem segundo sua própria natureza”. Para ele, a montagem é, no universo do cinema, “o momento do embuste e da má-fé”⁹.

³ GHIAT, B. The Fascist War Trilogy. In: FORGACS et al. (Edit.) *Roberto Rossellini: Magician of the Real*. Londres: British Film Institute. 2000, p. 20.

⁴ GALLAGHER, T. *The adventures of Roberto Rossellini*. [Revised Edition.] Nova York: Da Capo Press, 2006, p. 72.

⁵ Atriz sueca que, na época, era uma das mais destacadas estrelas de Hollywood, e que viria a protagonizar um verdadeiro escândalo ao abandonar tudo para seguir Rossellini, primeiro no cinema, depois, casando-se com ele.

⁶ ROSSELLINI, R. *Fragmentos de uma autobiografia*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992a, p. 1.

⁷ *Ibidem*, p. 8-9.

⁸ *Ibidem*, p. 27. [Todos os destaques com aspas do parágrafo.]

⁹ *Ibidem*, p. 28. [Todos os destaques com aspas do parágrafo.]

Tal estado de rejeição a tudo que, no cinema, remeta a uma estética e a uma subjetividade o leva também a rejeitar seu lugar no neorealismo:

O triunfo passageiro que tive de *Roma, cidade aberta*, *Paisà* e, em escala menor, com *Alemanha, ano zero* repousava em um mal-entendido. Mil especulações foram feitas sobre o neorealismo de que eu era o suposto pai, tentando ver nele uma escola, um sistema, enfim, uma nova estética; é assim que a sociedade do espetáculo recupera o que a incomoda ou a comove além das normas que estabeleceu.¹⁰

Essa rejeição de Rossellini a que lhe imputassem qualquer forma de esteticismo e de subjetividade o acompanharia como um fantasma até o fim da vida. Talvez, porém, a despeito da vontade do diretor, *Alemanha, ano zero* acabaria por se tornar mais um testemunho do que ele tanto repudiava, e mesmo seus filmes anteriores, ao longo do tempo, foram assumindo para a crítica diferentes matizes. Assim é que, 1962, Jacques Joly escreveria nos *Cahiers du Cinéma*:

No caso de Rossellini, os mal-entendidos eram numerosos. Sem dúvida, o mais grave foi ver *Roma, cidade aberta*, *Paisà* e *Alemanha, ano zero* como retratos realistas e objetivos de duas nações. O que era apenas a surpreendente intuição do homem foi tomado por uma análise lúcida da desordem dos dois países, como se Rossellini tivesse feito o trabalho de um historiador em vez de apresentar uma série de *flashes* de forte carga emocional da realidade de certos indivíduos. Uns podem considerar esses filmes como obras políticas, outros como obras de um moralista e poeta, mas certamente não são obras de historiador nem um metódico estudo da realidade econômica e social de um país.¹¹

Por não ser esse o escopo deste artigo, não nos deteremos na rejeição de Rossellini à montagem no cinema como “o momento do embuste e da má-fé”. Apenas julgamos pertinente referirmo-nos ao que, acerca da montagem, afirmou Eisenstein em 1942, trazido por Salles: o poder da montagem, na verdade, reside no fato de que ela inclui no ato criador a emoção e a mente do espectador¹². Se Roberto Rossellini julgou evitar isso em *Alemanha, ano zero*, o mesmo não fez seu irmão Renzo, que, sob sua chancela, nos parece ter pautado com a trilha sonora cada “respiração” do protagonista e cada emoção arrancada do espectador.

Renzo Rossellini: a partitura e a “expressão plena de um filme”

Dois anos mais novo que Roberto, Renzo Rossellini iniciou seu trabalho para o cinema em meados da década de 1930, assinando trilhas sonoras tanto do irmão como de outros cineastas. Ao longo de quase trinta anos, participou de mais de noventa produções, até passar a dedicar-se ao teatro e tornar-se diretor artístico da Ópera de Monte Carlo em um curto período da década de 1970. Assim como outros autores de trilhas sonoras, dedicava-se paralelamente à composição de obras de linhagem clássica, como óperas, balés e música

¹⁰ Ibidem, p. 98.

¹¹ JOLY, J. Un nouveau réalisme, *Cahiers du Cinéma* n. 131, maio 1962, p. 4-5. [Tradução livre nossa.]

¹² SALLES, C. A. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 5ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 55.

de câmara. Além dessa atuação autoral, trabalhou como crítico musical, professor e estudioso de música. Sua obra, segundo os estudiosos da música, foi profundamente influenciada pela tradição da ópera lírica do período final do século XIX¹³.

Sobre seu trabalho no cinema, disse ele em entrevista ao *The New York Times* em 1949:

[...] A partitura pode ser o complemento indispensável à *expressão plena de um filme*. Pode ser o meio para *revelar características psicológicas mais íntimas*; pode evocar o sabor de um lugar ou de um tempo; pode ser decorativa tanto quanto funcional. Entretanto, deve surgir de uma necessidade verdadeira e artística... Meu próprio sentimento é de que existe uma melhor integração entre história e partitura quando a música do filme *interpreta* o tema [...].¹⁴

E prossegue:

Em *Alemanha, ano zero*, a música foi escrita para formar um todo com o aço da língua alemã, os escombros e o pó das ruas bombardeadas. Significava expressar tudo isso e sublinhar o realismo sombrio do filme. Eu compus a trilha de *Alemanha, ano zero* após a edição final. Eu sempre preferi trabalhar em uma imagem depois de ela estar terminada. Portanto, sempre me mantenho relativamente afastado dos outros grupos envolvidos no projeto.¹⁵

As declarações de Renzo, em especial a da primeira das transcrições acima, corroboram nosso argumento de que seu trabalho em *Alemanha, ano zero*, na medida em que atribui à partitura o papel de complemento à “expressão plena de um filme” e de “revelar características psicológicas mais íntimas”, chega a se sobrepor às escolhas estéticas do irmão Roberto, ao fazer emergir em alguns planos as turbulências internas em Edmund, que de outro modo nem sempre se fariam notar por qualquer outro recurso de interpretação.

Uma tentativa gráfica de desenhar intensidades

Aprofundaremos o entrecruzamento dos processos criativos de Roberto e de Renzo Rossellini sobre a mesma obra buscando representar por meio de um gráfico (Fig. 1), os momentos de maior intensidade sonora, com valores de 0 a 100, atribuídos segundo critério nosso, em função das sequências de *Alemanha, ano zero* (Fig. 2).

Como já havíamos assistido ao filme repetidas vezes¹⁶, com áudio original em alemão e legendas em português ou em inglês, passamos a experimentar diferentes formas de contato com a obra: ora desabilitando as legendas, ora o áudio, ora ambos os recursos; ora excluindo as imagens, mantendo somente o áudio. Essas experimentações foram cruciais para fazer emergir a cada experiência as “vozes” de cada um dos Rossellini.

¹³ RUIZA, M.; FERNÁNDEZ, T.; TAMARO, E. Biografia de Renzo Rossellini. In: *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (Espanha), 2004. Disponível em: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rossellini_renzo.htm. Acesso em: 10 jun. 2021.

¹⁴ GALLAGHER, T. Op. cit., p. 420. [Tradução livre e grifos nossos.]

¹⁵ Ibidem, loc. cit. [Tradução livre nossa.]

¹⁶ Nosso interesse por essa obra em especial da trilogia da guerra Rossellini extrapola a simples apreciação artística: ela foi também objeto de nossa pesquisa de mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC/SP, como bolsista CAPES. O artigo aqui apresentado consiste em um desdobramento dessa pesquisa.

Cabe, ainda, explicitar que o critério adotado para o que chamamos de “intensidade sonora” não se refere a qualquer propriedade física do som, mas à *carga dramática ou intensiva*. Ao adotá-lo, buscamos sobretudo respeitar a visão de Roberto, à qual voltaremos adiante: atribuir maior importância às sequências em que Edmund está em interação com o ambiente (as ruínas) e com os puros “fatos” que o atravessam e menor valor ao que o cineasta classificou como *episódio cronachístico* – de modo geral as situações de diálogo.

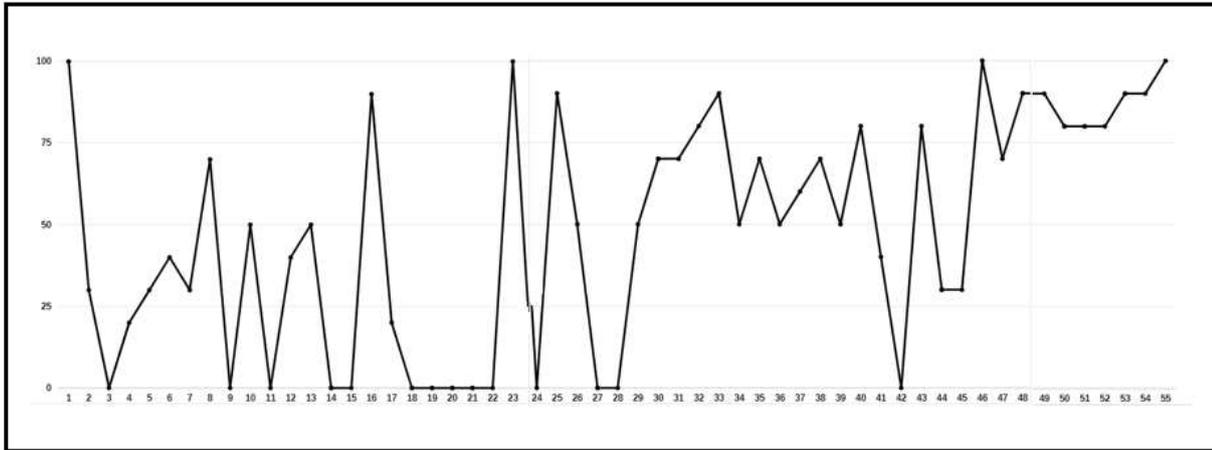


Fig. 1. ROQUE, I. R. Gráfico de intensidades sonoras em *Alemanha, ano zero* (1948), 2020. No eixo vertical (y), os valores vão de 0 a 100, conforme a intensidade sonora atribuída; no eixo horizontal (x), estão identificadas sequências do filme numeradas de 1 a 55, conforme descrito no quadro da Fig. 2. Ferramenta utilizada: https://www.canva.com/pt_br/graficos/

Numeração da sequência – eixo horizontal (x)	Minutagem (aproximada)	Sequências de <i>Alemanha, ano zero</i> relacionadas à numeração do eixo horizontal (x)	Intensidade sonora – eixo vertical (y)
1	0:00-0:54	Orquestra grandiloquente de abertura em cena panorâmica de Berlim.	100
2	1:55-2:14	Música mínima simulando pé ante pé.	30
3	2:15-3:02	Diálogo entre trabalhadores no cemitério. <i>Sem música.</i>	0
4	3:03-3:14	Multidão e cavalo morto. Edmund cata carvão na rua. Som de teclas de piano.	20
5	4:06-4:13	Passos de Edmund nas ruínas.	30
6	4:14-4:37	Harpa e sons graves.	40
7	4:38-4:52	Passos de Edmund na rua.	30
8	4-53-5:12	Chegada de Edmund em casa, orquestra rápida.	70
9	5:13-6:12	Diálogo entre moradores e agente de luz. <i>Sem música.</i>	0
10	6:13-6:42	Fala do senhorio. Música de suspense.	50
11	6:43-7:03	Diálogo entre Edmund e o pai. <i>Sem música.</i>	0
12	7:04-9:33	Diálogo entre pai, irmão, irmã e Edmund. Som de harpa.	40
13	9:34-10:57	Diálogo entre irmão e irmã no banheiro. Orquestra e gaita.	50
14	10:58-13:24	Diálogo entre grávida, expatriada e sua filha (moradoras); diálogo entre irmão e Edmund; diálogo entre Edmund e senhorio. <i>Sem música.</i>	0

15	13:25-14:25	Diálogo entre Edmund e irmã. <i>Sem música.</i>	0
16	14:26-14:34	Edmund sozinho. Som de tambores.	90
17	14:35-16:04	Diálogo entre irmã e amigas. Som ambiente do <i>night club</i> .	20
18	16:05-17:57	Diálogo entre irmã e amigas na fila por alimentos. <i>Sem música.</i>	0
19	17:58-19:08	Edmund negocia balança do senhorio e é ludibriado. <i>Sem música.</i>	0
20	19:09-26:45	Diálogo entre Edmund e ex-professor nazista na praça; depois, no palacete. <i>Sem música.</i>	0
21	26:46-27:32	Diálogo entre soldados ingleses no <i>bunker</i> e na Chancelaria. <i>Sem música.</i>	0
22	27:33-28:00	Diálogo entre Edmund e garota do bando de delinquentes. <i>Sem música.</i>	0
23	28:01-28:33	Edmund toca disco com discurso de Hitler; voz ecoa na Chancelaria.	100
24	28:34-33:46	Diálogo entre Edmund e ex-professor nazista. Diálogo entre Edmund e garoto e garota delinquentes. Encontro com gangue e assalto ao trem. <i>Sem música.</i>	0
25	33:47-34:46	Garoto líder do bando dispensa Edmund em plena madrugada. Música de suspense: orquestra e tambores.	90
26	34:47-36:28	Edmund retorna a casa. Música de suspense.	50
27	36:29-38:49	Diálogo entre Edmund, irmã e pai. Bofetada do pai em Edmund. Diálogo entre Edmund e senhorio. <i>Sem música.</i>	0
28	38:50-43:48	Diálogo entre Edmund e irmão. Internação do pai no hospital. <i>Sem música.</i>	0
29	43:49-46:05	Diálogo entre Edmund e ex-professor sobre ideologia de fortes × fracos. Ida de Edmund ao hospital para ver o pai. Acordes.	50
30	46:06-47:06	Diálogo entre Edmund e o pai no hospital. Edmund rouba frasco de veneno. Sons graves.	70
31	47:07-49:48	Família prepara jantar após alta do pai. Sons graves e de suspense.	70
32	49:49-52:27	Edmund se levanta após jantar, prepara chá com veneno e o serve ao pai. Sons graves com mais elementos.	80
33	52:28-54:30	Chegada da polícia. Fuga do irmão. Edmund sozinho com o pai. Som de tambores.	90
34	54:31-56:12	Irmã encontra o pai morto e grita por socorro. Som de acordes.	50
35	56:13-56:31	Fisionomia de Edmund expressa preocupação. Sons graves.	70
36	56:32-58:16	Irmão retorna a casa de manhã, liberto, e recebe notícia sobre pai morto. Edmund repele irmão e sai. Acordes.	50
37	58:17-59:02	Edmund perambula e brinca nas ruínas. Música incidental repetitiva.	60
38	59:03-59:22	Edmund caminha por ponte na escuridão. Música grave.	70
39	59:23-60:29	Edmund procura garota do bando nas catacumbas e é expulso por ela e os demais delinquentes. Música de suspense.	50
40	60:30-62:26	Edmund caminha na madrugada, volta a casa, reflete e sai. Música de suspense intenso, que acompanha fluxo de pensamento.	80
41	62:27-64:02	Edmund procura ex-professor de manhã, conta sobre o assassinato do pai, é esbofeteado, rejeitado e foge. Som de flauta e passos.	40
42	64:03-64:50	Edmund caminha nas ruínas, encontra crianças menores jogando bola e tenta se integrar, ensinando-as. Som de passos, sem música.	0
43	64:51-65:10	Edmund, rejeitado pelas crianças, caminha em passo acelerado, volta-se, olha para elas e depois segue. Música vertiginosa.	80
44	65:11-65:22	Edmund caminha cabisbaixo. Música pausada simulando passos.	30
45	65:23-65:30	Edmund caminha acelerado e cabisbaixo. Apenas som de passos, <i>sem</i>	30

		<i>música.</i>	
46	65:31-66:15	Edmund ouve som de órgão vindo da igreja e ergue a cabeça, parando por instantes, como os demais. Em seguida, volta a caminhar devagar e cabisbaixo, acelerando o passo quando o som cessa.	100
47	66:16-66:41	Edmund brinca de amarelinha, faz menção de senta-se, esfrega o rosto e logo se levanta. Música grave.	70
48	66:42-67:37	Edmund encaminha-se ao prédio onde mora, mas ao vê-lo dobra à direita e entra em um prédio em construção. Equilibra-se pelo térreo e encontra uma torneira. Brinca de atirar com ela, como uma arma, e mira a própria cabeça. Música grave, gongo, harpa.	90
49	68:03-69:07	Edmund sobe pelos pavimentos, para no sétimo e brinca apontando para a própria sombra e fugindo. Avista seu prédio por uma janela, finge atirar nele, atira a torneira em sua direção. Mesma música.	90
50	69:08-70:16	Edmund olha pelo vão de uma janela inacabada e vê o carro fúnebre que vem buscar o corpo do pai. Apenas som de motores.	80
51	70:17-71:03	Irmãos de Edmund, enlutados, surgem e correm atrás do carro. Irmã chama por Edmund, que se esquiva. Apenas sons da rua.	80
52	71:04-71:43	Edmund volta a perambular pelo prédio e olha pela janela. Espia por um buraco no piso, limpa o paletó, despe-o e dobra-o com cuidado e desce pelo buraco escorregando por uma rampa. Música de suspense intenso.	80
53	71:44-72:11	Edmund chega ao pavimento de baixo e depara novamente com a visão do seu prédio em ruínas. Caminha até a janela e em direção à câmera. Som de tambores cresce. Edmund fecha os olhos, leva a mão ao rosto e salta. Som estridente de bonde passando e grito de mulher.	90
54	72:12-72:33	Mulher (a expatriada vizinha de Edmund) se aproxima, em choque, do corpo de Edmund. Sons da rua. <i>Sem música.</i>	90
55	72:34-72:46	Mulher de joelhos diante do corpo de Edmund, mãos estendidas, sem tocá-lo. Câmera sobe e enquadra o bonde. Entra a mesma orquestra grandiloquente da abertura e se mistura aos sons do bonde. Fim.	100

Fig. 2. ROQUE, I. R. Quadro descritivo dos valores utilizados na elaboração do gráfico de intensidades sonoras (Fig. 1), 2020.

O exame do traçado do gráfico (Fig. 1) em conjunto com os valores atribuídos a cada sequência do quadro (Fig. 2) permite evidenciar que atribuímos o valor “máximo” (correspondente a 100) de intensidade sonora em *Alemanha, ano zero* a quatro momentos: o primeiro, corresponde ao plano-sequência inicial (o 1 do eixo x); o segundo, à sequência em que Edmund, como “primeira tarefa” atribuída pelo ex-professor nazista como uma espécie de rito de iniciação, toca para soldados aliados fazendo turismo nas ruínas da Chancelaria um disco com o discurso de Hitler (sequência 23); o terceiro corresponde à sequência de forte espiritualidade em que, na sua marcha final, Edmund fica paralisado diante da igreja de onde ecoa o som de um órgão (sequência 46); o quarto corresponde ao desfecho do filme, em que somos arrastados com Edmund até sua trágica morte (sequência 55).

Tanto na segunda como na terceira dessas sequências, a música de Renzo Rossellini se cala: primeiro, para dar lugar à voz do Führer que ecoa nas paredes bombardeadas; depois, para dar lugar ao som do órgão tocado pelo padre.

Ainda na sequência 46, após Edmund retomar sua marcha para a morte, por alguns segundos o som do órgão o acompanha, mas ele aperta o passo, como em fuga. É aí que a trilha sonora de Renzo retoma seu espaço. Em contraste com o tom soturno da música, Edmund ensaia brincar saltando poças de água e pulando em uma só perna (sequência 47). Por instantes ele parece sentar-se para descansar no meio-fio, mas imediatamente em seguida levanta-se e retoma a marcha. Edmund não sabe descansar.

Um rápido corte nos restitui Edmund à rua onde morava (sequência 48). Ele ainda tenta brincar, chutando uma lata pela calçada enquanto segue em direção ao seu antigo prédio. A câmera, que antes o acompanhava lateralmente, contorna-o e o focaliza de costas. Estamos agora vendo pelos olhos de Edmund. Diante dele, a rua em ruínas e, alguns metros à frente, um berlinense que empurra um carrinho de mão. A cena corta para a visão do prédio em ruínas em que Edmund morava. Ele abaixa a cabeça e muda de direção, rumo à entrada de outro prédio, ladeada por amontoados de pedras, na mesma calçada em que está.

Os minutos finais de *Alemanha, ano zero*, em que Edmund interage com as ruínas do prédio inacabado, dizem muito do que Rossellini afirmou em seu texto “J’ai choisi la sincérité” (Eu escolhi a sinceridade):

O cinema também é como um microscópio, não há dúvida. O cinema pode nos pegar pela mão e nos levar a descobrir coisas que os olhos não podiam perceber (como *close-ups*, detalhes etc.). É por isso que é um microscópio (in BERGALA, 2005, p. 51, tradução livre nossa).¹⁷

Trata-se de uma sucessão de cenas em que não há *closes*, mas em sua maioria planos médios; entretanto, são justamente os minutos em que conseguimos olhar de frente e de modo mais pleno para Edmund. Não o que carrega o mundo nos ombros, premido pela circunstância em que se encontra como provedor da família. Não também o Edmund ingênuo e suscetível à influência do ex-professor nazista ou dos adolescentes delinquentes. Tampouco o Edmund no fio de uma navalha, oscilando entre a criança que acaba de matar o pai e não suporta dentro de si o horror do ato e o adolescente que cospe no irmão mais velho a revolta por se saber explorado (sequência 36).

Quem vemos agora reerguer-se nas ruínas do prédio em construção é o Edmund que já perdeu tudo que o ligava ao passado. Nos instantes em que Edmund caminha entre os escombros do pavimento térreo do prédio (ainda na sequência 48), uma estranha organicidade entre ele e os escombros se evidencia: em dado momento, ele se desequilibra ao pisar no entulho e, como em um passe de mágica, sua mão esquerda recolhe o que restou de uma torneira. Com ela, brinca como se fosse um revólver e aponta para a própria cabeça, simulando o som de tiros.

Os próximos planos, nos escombros do prédio inacabado, mostrarão Edmund subindo por uma sucessão de rampas até chegar ao pavimento onde seguirá brincando (sequência 49). Novamente, brinca de atirar, agora apontando para a própria sombra. O autoaniquilamento que lhe foi soprado aos ouvidos pelas ruínas o cerca. Até que os sons da rua – que fazem calar a música de Renzo Rossellini – em frente ao prédio em que vivia lhe chamam a atenção.

¹⁷ ROSSELLINI, R. J’ai choisi la sincérité. In: BERGALA, A. (Org.). *Roberto Rossellini: le cinéma révéle*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005, p. 51. [Tradução livre nossa.]

A expressão de Edmund ao longo de toda a sequência em que observa a chegada do carro funerário que veio buscar o corpo do pai por ele envenenado (sequência 50) não evidencia qualquer sentimento: ele segue com o olhar os movimentos, com a curiosidade de uma criança. Ao ser chamado de longe pela irmã (sequência 51), reage indo de um canto a outro, em um gestual que evoca a criança voluntariosa e contrariada que até então não havia se expressado. Tão logo o grupo na calçada se afasta, parece voltar à disposição de brincar.

Nas sequências que virão (52 e 53), curiosidade infantil, brincadeira e preparo para a morte parecem fazer parte da mesma e intrincada trama, cujos começo e fim se tornam indiscerníveis. A curiosidade infantil e, ao mesmo tempo, o cuidado em não sujar o paletó – que ele despe e dobra antes de descer a rampa que o levará por um buraco ao pavimento do qual saltará para a morte – dão-nos a falsa confiança de que, enfim, superará os acontecimentos. A descida, porém, devolve a ele – e a nós – o presente: a visão da realidade da moradia em ruínas.

A partir daí, Edmund avança em direção à câmera, e não o contrário, dando-nos quase a ilusão de que, se estendermos a mão, poderemos tocá-lo. Os tambores ameaçadores da trilha sonora de Renzo Rossellini, porém, nos anunciam que algo trágico está por vir (quase ao final da sequência 53). Ainda assim, seremos tomados de assalto quando o virmos saltar. Nas sequências finais (54 e 55), após o grito da mulher, ergue-se o som ruidoso do bonde, e, novamente, a ele se junta a orquestra grandiloquente e fatalista que iniciara o filme. É como se ouvíssemos o próprio Renzo a nos soprar: “você já deveriam saber que não haveria qualquer futuro para Edmund”.

Ainda como resultado do exercício gráfico aqui proposto, se, nos parágrafos anteriores, nos concentramos em aprofundar o entrelaçamento de imagem e som nas sequências finais da marcha de Edmund para a morte, nos deteremos, agora, em analisar alguns recursos sonoros usados por Renzo Rossellini que, de modo expressivo, parecem querer externalizar o que se passaria no íntimo de Edmund – o que, como argumentamos, opera em sentido oposto à escolha estética de Roberto Rossellini. Falamos de três das sete sequências a que atribuímos intensidade sonora 90, nas quais Renzo faz uso de tambores: as sequências 16, 25 e 33 (eixo do x). As demais (48, 49, 53 e 54) pertencem ao conjunto já analisado.

Na sequência 16, Edmund está sozinho: antes, ele ouvira acidentalmente uma conversa em que o senhorio e sua mulher referem-se de modo malicioso às saídas noturnas de Eva, sua irmã, e a interpelara a esse respeito. Os tambores de Renzo sublinham o desconforto de Edmund diante da ameaça à reputação de Eva¹⁸. Na sequência 25, Edmund, já cooptado pelo ex-professor nazista e pelo bando de delinquentes por ele comandado, vê-se em plena madrugada, longe de casa, sendo deixado à própria sorte. Sobem os tambores de Renzo, como para assegurar que nos solidarizemos com o garoto. Por fim, na sequência 33, após uma série de eventos, Edmund vê-se sozinho com o pai que ele acabara de envenenar. Para que não haja dúvida sobre seu conflito entre o medo e a culpa, vêm os tambores de Renzo “acudi-lo”.

A esta altura, surge a questão: até onde vão as escolhas estéticas de Roberto pelo documental e a partir de onde opera a partitura de Renzo como “complemento indispensável à expressão plena”¹⁹ do filme?

¹⁸ A irmã de Edmund, impedida de trabalhar por ter de cuidar do pai, sai todas as noites com amigas e obtém cigarros dos soldados aliados com quem flerta, para revendê-los no mercado negro. Está a um passo de se prostituir, mas mantém-se firme pela espera de que o namorado regresse são e salvo do campo de prisioneiros.

¹⁹ GALLAGHER, T. Op. cit., p. 420. [Tradução livre e grifos nossos.]

Roberto Rossellini: entre o drama pessoal e o compromisso profissional

A bibliografia acerca do percurso de Rossellini depois de *Roma, cidade aberta*, passando por *Paisà*, até *Alemanha, ano zero*, quase não nos dá elementos que permitam tecer qualquer consideração sobre seu amadurecimento em relação à “alma” alemã. A psicologia das personagens de *Alemanha, ano zero* parece oscilar entre o olhar “tipicamente” italiano de Rossellini e os subsídios diretos ou da literatura que ele possa eventualmente ter colhido.

A passagem de Rossellini por Berlim foi muito rápida. A cronologia disponível menciona uma visita à cidade “para obter ideias para um roteiro” e um “retorno a Berlim para filmar sequências em locação”²⁰ (as cenas de estúdio foram filmadas em Roma, à custa do deslocamento da equipe de filmagem e do elenco alemão). Há registros de que, mesmo no período de filmagens em Berlim, Rossellini encarregava a equipe da filmagem de algumas sequências – devidamente roteirizadas – e viajava a Roma para resolver problemas pessoais.

Rossellini relata, em *My method*, seu espanto diante da indiferença dos berlinenses à presença da equipe de filmagem nas ruas de Berlim. Ele compara essa reação à dos cidadãos de qualquer outra capital, como Nova York, Londres, Paris ou Roma. Em Berlim, parece-lhe, as pessoas têm um só interesse: obter alimento e sobreviver. Isso seria “fruto de uma derrota sem paralelo na história, que aniquilou a consciência de um povo inteiro”²¹.

Em 1946, pouco antes de trabalhar no roteiro de *Alemanha, ano zero*, quando ainda se encontrava em plena produção de *Paisà*, uma tragédia pessoal viria a marcar profundamente sua carreira: a morte do filho Romano, aos 9 anos de idade, por apendicite aguda. *Alemanha, ano zero* viria a ser, então, dedicado à memória de Romano, e de acordo com relatos de sua equipe a semelhança física entre o pequeno ator Edmund Meschke e o filho morto de Rossellini era impressionante. Ele chegou a entrevistar centenas de garotos, até finalmente aceitar um convite para visitar um circo e lá encontrar Meschke, acrobata, nascido no circo e filho de artistas circenses. Rossellini tinha finalmente, diante de si, o “seu” Edmund.

A morte de Romano havia cavado em Roberto um abismo para o qual não podia deixar de olhar. Tratava-se de uma necessidade de entendimento da dor. Antes de ir a Berlim, meses antes de perder Romano, ele havia esboçado a trama em quatro pequenas folhas:

“Gangue de garotos, eles roubam. Polícia. Violenta defesa do menininho que escapa, reação: chora. Casa. As pessoas na casa. Na cena de apresentação da casa e seus personagens fica evidente na mente do garoto a necessidade de matar o pai. A escola. A gangue -- o prazer de dormir fora, de uma vida de aventura, os meninos aproveitam a desordem da vida da sociedade para viver como querem. O personagem carteiro. Vários personagens.” Segue-se alusões ao irmão da SS, à irmã, ao crime e à psicologia do menino, concluindo: “Solidão. Funeral esquálido. Garotinho finalmente pode descansar. Final.”²²

²⁰ FORGACS et al. (Edit.) Op. cit., p. xiii.

²¹ ROSSELLINI, R. *My method: writings & interviews*. Edit. Adriano Aprà. Tradução: Annapaola Cancogni. New York: Marsilio Publishers, 1992b, p. 21. [Tradução livre nossa.]

²² GALLAGHER, T. Op. cit., p. 300. [Tradução livre nossa.]

Nesse primeiro original, Rossellini havia concebido Edmund como um garoto de dez anos criado dentro da Juventude Hitlerista, que culpa o antinazismo do pai, agora inválido, pela derrota da Alemanha. Motivado pelo desejo de morte do próprio pai, pela pobreza da família e pelas ideias do ex-professor sobre a inutilidade de se preservarem os fracos, ele mata o pai com veneno. Ele então reencontra o homem que, no começo, o havia tirado de uma vala onde o encontrara chorando e começado a contar uma “fábula” sobre como havia se exilado em 1933, mas a narrativa ficara inacabada porque Edmund havia ido embora. Ao se ver novamente diante esse homem – um líder da resistência comunista alemã – tão simples e humano, tão diferente de todos que até então havia conhecido, Edmund finalmente entende os valores eternos da fábula e é reeducado para tornar-se um verdadeiro cidadão do mundo²³.

A morte de Romano, porém, virara de cabeça para baixo as ideias de Rossellini acerca de *Alemanha, ano zero*, e a personagem do homem acabou por ser eliminada:

O destino da Alemanha se fundiu com o de Romano, a agonia pessoal de Roberto se fundiu com a da Alemanha, em uma luta entre luz e trevas. Agora não existe mais um líder da resistência comunista alemã sábio e gentil, então Edmund não é resgatado. Em vez disso, ele se mata. Ele perambula entre ruínas, alienado tanto das crianças como dos adultos, brinca em um prédio abandonado, vê, escondido, o corpo do pai sendo levado na rua abaixo e calmamente salta para a morte. Ano zero.²⁴

O tema da morte na infância viria a ser retomado por Rossellini anos depois, em *Europa 51*, segunda de suas produções da “trilogia da solidão”, protagonizada por Ingrid Bergman. Aqui, mais uma vez, estamos diante do suicídio de um menino.

Uma estética das ruínas: as referências de Rossellini

Rossellini recebeu diversas críticas pelo modo estereotipado como retratou os nazistas, em especial em *Roma, cidade aberta*, mas também em *Alemanha, ano zero*. Como defesa – em especial no caso de *Roma, cidade aberta* –, alegou não contar com maiores subsídios acerca do povo alemão. Neste tópico, traremos alguns elementos bibliográficos que podem ter servido de referência a ele na produção de *Alemanha, ano zero*. É verdade que certa associação que Rossellini faz entre nazismo e desvio moral, fortemente presente em *Roma, cidade aberta*, ainda persiste em *Alemanha, ano zero*; não obstante, julgamos não errar ao atribuir a esses elementos de pesquisa bibliográfica uma maior complexidade dada às demais personagens.

Em entrevista em 1970 a Francisco Llinas e Miguel Marias, quando lhe é perguntado se costuma trabalhar com mais alguém nas pesquisas que antecedem seus filmes, Rossellini responde: “Eu uso livros, não pessoas, porque senão isso criaria uma enorme confusão”²⁵.

²³ Ibidem, p. 301. [Tradução livre nossa.]

²⁴ Ibidem, p. 307-308. [Tradução livre nossa.]

²⁵ ROSSELLINI, R. Op. cit., 1992b, p. 205. [Tradução livre nossa.]

Se, como lemos em diversas referências, seu contato com o universo alemão do pós-guerra resumiu-se a uma visita a Berlim para obter ideias para o roteiro e um retorno para filmar sequências em locação, com algumas idas a Roma nesse ínterim, a que subsídios terá recorrido para desenvolver seu roteiro?

Em 1946, aos 25 anos de idade, Morin publica seu primeiro livro: *O ano zero da Alemanha* (MORIN, 2009). No prefácio à edição brasileira, ele explica que o título na verdade havia sido concebido por seu amigo Robert Antelme, que pretendia usá-lo na narrativa de sua experiência em um campo de concentração. Antelme, porém, desistiu do título e o cedeu a Morin. Segundo diversas fontes, Rossellini teria obtido de Morin licença para usar a expressão “ano zero” no título de seu filme, produzido no ano seguinte à publicação do livro.

A ida de Morin para a Alemanha deveu-se à sua apresentação como voluntário para ajudar na gestão dos territórios ocupados pelos aliados. Em *O ano zero da Alemanha*, Morin realiza um esforço por entender o que sentem os alemães e dedica um capítulo inteiro aos jovens: “A juventude alemã pode ser salva?”. Não é nosso objetivo aqui estendermo-nos nessa obra, mas apenas trazê-la como possível fonte de pesquisa para a obra de Rossellini.

Morin nos fala de um país devastado e de uma juventude entregue à própria sorte. Nessa parte do livro, seu tom é fortemente crítico ao denunciar que os Aliados aniquilaram a Alemanha (como “efeito colateral” de seu objetivo maior: derrotar Hitler e o nazismo), ocuparam seus territórios e não construíram nada no lugar. Entre o velho e o novo, escreve Morin, “nada é mais desmoralizante do que ver o mato crescer em meio às ruínas”²⁶.

Em *Alemanha, ano zero*, Rossellini parece ter se inspirado no relato de Morin não apenas no que se refere ao título, mas também na composição de alguns elementos fundamentais do roteiro, como o núcleo formado pelo ex-professor nazista e pelo bando de adolescentes delinquentes com quem Edmund se envolverá. No capítulo dedicado à juventude alemã, Morin descreve “uma juventude desocupada, assombrada pelo nazismo, abandonada à própria sorte em meio a uma sociedade caótica” e que “volta-se para a clandestinidade”, seja como luta patriótica, seja como aventura e arrebatamento libertário, seja como diversão²⁷.

Essa juventude a que Morin se refere em *O ano zero da Alemanha*, mantida pelo nazismo em uma espécie de isolamento – “no início um isolamento vaidoso, o da comunhão nos acampamentos e nos esportes, mais tarde, um isolamento desumano em meio a uma guerra criminosa; finalmente o isolamento do desespero”²⁸ –, é em certa medida a que vemos em *Alemanha, ano zero*.

Outra obra que pode ter servido como fonte de consulta a Rossellini é *Outono alemão* (*Tysk höst*), do jornalista e escritor sueco Stig Dagerman²⁹. *Outono alemão* resultou da ida de Dagerman como jornalista à Alemanha recém-derrotada. No capítulo a que deu o nome de “Ruínas”, escreve: “Berlim tem os seus campanários amputados e a sua inumerável série de palácios governamentais em ruínas, cujas colunatas prussianas, decapitadas, repousam pelos passeios os seus gregos perfis”³⁰. E mais adiante, no capítulo “Geração perdida”:

²⁶ MORIN, E. *O ano zero da Alemanha*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 67.

²⁷ Ibidem, p. 87-88; 90.

²⁸ Ibidem, p. 101.

²⁹ Em nossas pesquisas encontramos ao menos uma referência que reforça essa hipótese: o crítico e historiador do cinema Bernard Eisenschitz (1944-). Dagerman, saudado muito cedo como um “Rimbaud do Norte” ou um “Camus sueco”, foi ligado ao anarquismo e escreveu toda a sua obra em quatro anos, terminando por se suicidar em 1954, aos 31 anos de idade.

³⁰ DAGERMAN, I. *Outono alemão*. Tradução: Júlio Henriques. Lisboa: Antígona, 1998, p. 32.

A Alemanha não tem só *uma* geração perdida; tem várias. [...] podemos observar pequenas tentativas de ataque à mão armada que são obra de jovens enervados, reduzidos ao desespero, os quais, quando são detidos, lançam para trás a franja de cabelo num gesto de desafio, ou então ver rapariguinhas ébrias agarrarem-se ao pescoço de soldados aliados ou meio deitadas nos bancos das salas de espera em companhia de negros embebedados.³¹

No cinema, o cenário de desolação e desesperança que se tornara Berlim não sensibilizou apenas Rossellini. No mesmo ano em que ele filmou *Alemanha, ano zero*, o austríaco radicado nos EUA Billy Wilder filmaria *A foreign affair* e o franco-americano Jacques Tourneur filmaria *Berlin Express*. Tanto em uma produção como na outra, porém, as ruínas são mero pano de fundo.

As ruínas de Berlim foram também o espaço para o ressurgimento do cinema alemão, em 1946, em especial pelas mãos do diretor Wolfgang Staudte, com a obra *Dier Mörder sind unter uns* (*Os assassinos estão entre nós*). A produção de Staudte – que teve considerável repercussão dentro e fora da Alemanha – deu início a uma série de outras que viriam a constituir um “gênero” chamado *Trümmerfilme* (*Rubble film*, ou cinema de escombros, ou de ruínas), termo de forte caráter simbólico, uma vez que vai além da descrição física da cidade: é também uma referência à ruína moral de seus habitantes.

Em seu capítulo na obra *German Postwar Films*, Gerd Gemünden³² estabelece um paralelo entre o filme de Staudte e o de Rossellini: “ambos fazem um uso notavelmente diverso das ruínas de Berlim, embora ambos misturem a fotografia de estúdio com a filmagem em locação”. E sobre *Alemanha, ano zero*: “Um filme cruel e não sentimental que evita qualquer otimismo”³³.

Entre o “episódio narrativo”, o “puro fato” e a música como terceira personagem

Rossellini se desinteressava de seus filmes tão logo os terminava, e *Alemanha, ano zero* não foi exceção à regra. Mesmo quando ainda estava em meio a alguma de suas produções, seu interesse era movido não pelo conjunto, mas por algum aspecto, cena ou desfecho em particular. Em uma de suas entrevistas, ele estabelece uma diferença de estado de espírito, como cineasta, entre o que chama de “episódio narrativo” (*episodio cronachistico*) e “fato”, termo ao qual dá ênfase:

[...] todo filme que realizo me interessa por uma dada cena, por um final que, talvez, eu já tenha em mente. Em todo filme, eu vejo, de um lado, o episódio narrativo [...] e, de outro, o *fato*. Minha única preocupação é atingir o *fato*. Quanto aos outros, os episódios narrativos, eu me sinto hesitante, alienado, ausente. [...] Eu apenas me sinto seguro de mim no momento decisivo. E *Alemanha, ano zero*, para ser sincero, foi concebido especificamente para a cena com

³¹ Ibidem, p. 81. [Grifo do original.]

³² Professor de Estudos de Cinema e Mídia, nascido em 1959.

³³ GEMÜNDE, G. In the Ruins of Berlin: *A Foreign Affair*. In: WILMS, W.; RASCH, W. (Ed.) *German Postwar Films: life and love in the ruins*. (Studies in European Culture and History.) Nova York: Palgrave MacMillan, 2008, p.116. [Tradução livre e grifo nossos.]

o menino perambulando sozinho entre as ruínas. As sequências precedentes não têm maior interesse para mim.³⁴

Em *Alemanha, ano zero*, Rossellini nos traz uma espécie de paradoxo: o que vemos interagir em cena são o passado, o presente – as ruínas – e o futuro –, uma criança, Edmund. E quem melhor que uma criança para nos trazer alguma ideia de futuro? Embora a maior parte do tempo vejamos o protagonista e as ruínas quase como um conjunto orgânico e indiscernível, que a fotografia em branco e preto sem maiores contrastes de um a outro acentua, há algo que os separa quase que inexoravelmente. O garoto, que, em sua primeira aparição na tela ajuda a cavar covas em um cemitério, é o único futuro possível naquele cenário devastado. Seguindo nessa linha de considerações, não nos parece isento de significado que, na sequência final do suicídio, o cenário sejam as ruínas de um edifício aparentemente inacabado, como se o que simbolizaria o futuro tivesse antes se tornado o passado.

“Um cavalo cai, pessoas se amontoam em torno do cavalo morto, esquartejam-no, cada uma pega um pedaço de carne, a criança vê a cena, passa e vai embora.” De acordo com Carlo Lizzani, assistente de direção de Rossellini, essa cena, uma das mais impactantes do filme, foi na verdade escrita em três linhas, mas três linhas muito precisas. Rossellini tinha essa habilidade de concentrar e sintetizar sua história em poucas linhas e em cenas muito claras³⁵. Esse relato de Lizzani exemplifica bem o poder de síntese de Rossellini.

Em *Alemanha, ano zero*, vemos Edmund, recém-expulso do cemitério em que tentara trabalhar, surgir em meio ao cenário da Berlim que, de um modo ou de outro, se mantém pulsante. Seu olhar é atraído pela pequena multidão que, conforme descobre, cerca faminta o corpo de um cavalo que acabara de cair morto. Um homem se adianta e começa a retalhar o corpo do animal e Edmund tenta obter um pedaço de carne, mas é expulso por um policial. O que se segue é sempre o movimento de Edmund em busca de meios de sobreviver – o retrato de um Edmund meio humano meio bicho, meio criança meio adulto.

Voltemos a *German Postwar Films*, desta vez, no que escreve Lutz Koepnick³⁶ em seu capítulo:

[...] O filme começa com imagens de ruínas urbanas e, em seguida, mostra as ruínas do prédio do Reichstag de Berlim, incluindo o esqueleto de sua cúpula completamente devastada. A urgência da música se ergue da trilha sonora, para em seguida – no espírito neorrealista de Rossellini – ser empurrada para segundo plano pela presença de uma narração sóbria que detalha os dilemas das famílias comuns, enquanto tentam ganhar a vida sobre os escombros do presente. Ao fazer que música e vozes não-diegéticas guiem nossos caminhos para o espaço diegético das ruínas de Berlim, Rossellini, ao mesmo tempo que mexe com os afetos do espectador, os direciona.³⁷

E prossegue:

³⁴ VERDONI, M. Colloquio sul neorealismo, *Bianco e Nero*, n. 2, fevereiro 1952, p. 7-16. [Grifos do original. Tradução livre nossa.]

³⁵ LIZZANI, C. apud BRUNETTE, P. Roberto Rossellini. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 77. [Tradução livre nossa.]

³⁶ Professor de Estudos de Cinema e Mídias.

³⁷ KOEPNICK, L. The sound of ruins. In: WILMS, W.; RASCH, W. Op cit., p.199. [Tradução livre e grifos nossos.]

De modo similar a uma cena posterior, em que testemunhamos Edmund tocando para oficiais britânicos em turismo um disco em que se ouve a voz de Hitler enquanto a câmera estranhamente percorre os telhados bombardeados de Berlim, na abertura do filme também Rossellini, cortando sons de suas fontes e transgredindo a fronteira entre os diegéticos e os não-diegéticos, cria uma estranha cinematografia – uma linguagem de perturbações audiovisuais que inquietam o espectador e substituem qualquer desejo de consumir a visão de ruínas como objetos de prazer estético e pura intensidade melodramática.³⁸

Não há como passar despercebido, no primeiro dos excertos acima, o que diz Koepnick acerca da abertura do filme, em que a “urgência da música se ergue da trilha sonora [de Renzo], para em seguida – no espírito neorrealista de [Roberto] Rossellini – ser empurrada para segundo plano pela presença de uma narração sóbria [...]”. É aqui que vemos, de modo explícito, a fricção entre os estilos de um e de outro Rossellini. Na panorâmica que abre o filme, em que somos conduzidos pelas ruínas de Berlim do mesmo ponto de vista de um motorista que por ali circulasse – como o próprio Rossellini o fez em sua chegada –, impera o tom grandiloquente e fatalista da música orquestrada, como antecipação de uma narrativa de alta carga dramática.

Após um rápido corte, porém, em que percorremos a fachada imponente de um prédio em ruínas, a tela se escurece e nos devolve um cenário um pouco diverso: em visão oblíqua, vemos o que pode ser descrito como um bosque, o espectro dos prédios ao fundo.

A orquestra é substituída por notas que se sucedem como se nos aproximássemos “pé ante pé” da cena, ou de um flagrante “da realidade”. Novo corte e a câmera nos restitui o chão. A música cessa e vozes que se entrecruzam: mulheres e homens, alguns idosos, cavam covas em um cemitério. É aí que vemos Edmund e evocamos o que diz Rossellini:

O neorrealismo consiste em seguir alguém com amor e observar todas as suas descobertas e impressões: um homem comum dominado por algo que de repente o atinge, um golpe terrível no exato momento em que se julga livre. Ele nunca espera o que quer que seja. O que importa para mim é a espera... Naturalmente, essa espera se manifesta no movimento e no ritmo dos meus filmes, já que meu trabalho consiste em seguir as personagens.³⁹

Toda a sequência posterior se dá praticamente sem outro recurso que não o som direto das ruas. Ou melhor: com certo esforço podemos distinguir, da fuga do cemitério ao encontro com a multidão e o cavalo, o leve e repetido toque de uma tecla de piano a acompanhar Edmund. Minutos depois se dá o primeiro encontro que vemos de Edmund com sua paisagem, as ruínas. O “diálogo” que se estabelece é pontuado novamente pela terceira personagem: a música⁴⁰, a mesma que irá acompanhar Edmund até o local de seus momentos finais, representada agora por uma sequência de acordes dos quais se pode distinguir o que parece ser um som de harpa.

³⁸ Ibidem, p. 200. [Tradução livre nossa.]

³⁹ ROSSELLINI, R. Op. cit., 1992b, p. 63. [Tradução livre nossa.]

⁴⁰ Jacques Rivette refere-se de modo bastante feliz a *Alemanha, ano zero* como “sinfonia em três movimentos”: uma sinfonia em que a partitura onipresente de Renzo Rossellini e os sons excessivos da orquestra de Edoardo Micucci (o regente) se alternam aos sons ruidosos da cidade e ao bater do coração de Edmund. Rivette, J. Carta sobre Rossellini [1955]. In: *Jacques Rivette: já não somos inocentes. Mostra de filmes, palestras e debates*. Rio de Janeiro/São Paulo: CCB, 2013, p. 46.

Algumas considerações finais

Como julgamos ter demonstrado ao longo deste artigo, salvo por algumas sequências em que a música de Renzo Rossellini se cala, a presença de sua trilha sonora permeia em grande medida a narrativa de *Alemanha, ano zero*. A revisita à Fig. 2 e à descrição de cada uma das 55 sequências elencadas evidenciará que apenas cerca de 30% delas não têm música, sejam elas *episodi cronachistici* sejam situações de interação de Edmund com seu ambiente. Dito de outra forma: em *Alemanha, ano zero*, a música se entrelaça quase de modo onipresente ao tempo e à respiração do que vemos passar na tela.

Na avaliação de Brunette:

[...] A música bizarra (composta por Renzo Rossellini) chama continuamente a atenção para si mesma, em vez de passar despercebida, especialmente pela forte batida dos tambores que forçam a entrada na consciência do espectador em momentos-chave de tensão. A esterilidade das paisagens em ruínas parece quase tornar-se audível através do ruído resultante. Pouco antes de Edmund saltar para a morte, de fato, em uma espécie de insulto final à sua mente e ao seu corpo (e ao nosso), um bonde ruge com um barulho obviamente elevado e fisicamente doloroso.⁴¹

Os comentários de Brunette acerca de *Alemanha, ano zero* destacam, não apenas no excerto acima como em diversos outros momentos de sua análise, o tom fortemente expressionista de que o filme está impregnado, em grande medida pela trilha sonora de Renzo Rossellini, e que nos parece, em síntese, pôr em xeque as próprias escolhas estéticas de Roberto Rossellini. De Renzo, sabemos ter como processo de criação compor as trilhas depois da edição final dos filmes de que participa; porém, não temos maiores detalhes de como se deu esse processo no que se refere à inserção dos demais sons (a cargo de Kurt Doubrawsky), como é o caso do ruidoso bonde que atravessa a sequência final. Também nada podemos afirmar acerca do grau de aprovação de Roberto sobre o trabalho de Renzo, neste e em tantos outros de seus filmes.

O que buscamos enfatizar, com este artigo, é que se Roberto Rossellini ambicionou fazer em *Alemanha, ano zero* uma pura exposição de “fatos”, com um protagonista a quem ele segue com amor, mas também com distanciamento respeitoso e espera, Renzo Rossellini foi na direção contrária: sua música, ora grandiloquente, ora sutil, ora carregada de suspense, frequentemente antecipa os acontecimentos e, com seus tambores, ocupa o espaço em que poderia emergir alguma sincronicidade entre o bater do coração do protagonista e o do espectador.

Ficha técnica resumida de Alemanha, ano zero

ALEMANHA, ano zero (*Germania anno zero / Deutschland im Jahre Null*). Direção e produção: Roberto Rossellini.
País: Itália. Ano: 1948. Duração: 71 min. p & b.

⁴¹ BRUNETTE, P. *Roberto Rossellini*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 83. [Tradução livre nossa.]

Assistentes de direção: Carlo Lizzani, Max Colpet (Franz Treuberg).

Roteiro: Roberto Rossellini e Carlo Lizzani, com colaboração de Max Colpet.

Fotografia: Robert Juillard.

Som: Kurt Doubrawsky.

Música: Renzo Rossellini, regida por Edoardo Micucci.

Edição: Anne-Marie Findeisen. [Versão italiana: Eraldo Da Roma.]

Supervisão e diálogos na versão italiana: Sergio Amidei.

Produção: Teverfilm [Rossellini e Alfredo Guarini], com colaboração de Salvo d'Angelo Produzione-SAFDI [Berlim]-Union Générale Cinématographique [Paris] e DEFA [Berlim].

Elenco: Edmund Meschke (Edmund Koehler), Ernst Pittschau (pai), Ingetraud Hintze (Eva, a irmã), Franz Krüger (Karl-Heinz, o irmão), Erich Gühne (Henning, o professor), Jo Herbst (Jo, o adolescente golpista), Christl Merker (Christl, a adolescente golpista).

Referências

BERGALA, A. (Org.). *Roberto Rossellini: le cinéma révéle*. Paris: Cahiers du cinema, 2005.

BRUNETTE, P. *Roberto Rossellini*. Berkeley: University of California Press, 1996.

DAGERMAN, I. *Outono alemão*. Tradução: Júlio Henriques. Lisboa: Antígona, 1998.

FORGACS, D. et al. (Edit.) *Roberto Rossellini: magician of the real*. Londres: British Film Institute. 2000.

GALLAGHER, T. *The adventures of Roberto Rossellini*. Nova York: Da Capo Press, 2006. [Revised Edition.]

MORIN, E. *O ano zero da Alemanha*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RIVETTE, J. Carta sobre Rossellini [1955]. In: *Jacques Rivette: já não somos inocentes*. Mostra de filmes, palestras e debates. Rio de Janeiro/São Paulo: CCBB, 2013.

ROSSELLINI, R. *Fragments de uma autobiografia*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992a.

ROSSELLINI, R. *My method: writings & interviews*. Edit. Adriano Aprà. Trad. Annapaola Cancogni. New York: Marsilio Publishers, 1992b.

RUIZA, M., FERNÁNDEZ, T.; TAMARO, E. Biografia de Renzo Rossellini. In: *Biografias y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (Espanha), 2004. Disponível em: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rossellini_renzo.htm. Acesso em: 10 jun. 2021.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

VERDONE, M. Colloquio sul neorealismo, *Bianco e Nero*, n. 2, fevereiro 1952, p. 7-16.

WILMS, W.; RASCH, W. (Ed.) *German Postwar Films: life and love in the ruins*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2008. (Studies in European Culture and History.)

Recebido em: 27 de dezembro de 2020

Aceito em: 11 de junho de 2021