



Recebido em: 25/06/2021

Aceito em: 10/07/2021

O filme histórico como lugar de memória: algumas reflexões sobre Agostinho D'Ippona (1972) à luz da controvérsia donatista

The historical film as a place of memory: some reflections on Agostinho D'Ippona (1972) in the light of the Donatist controversy

Doutor Gilvan Ventura da Silva¹

UFES

<http://lattes.cnpq.br/0104906936908227>

Belchior Monteiro Lima Neto²

UFES

<http://lattes.cnpq.br/3242122972916358>

Resumo: Neste artigo, temos por finalidade refletir sobre o filme *Agostino d'Ippona* (1972), do diretor italiano Roberto Rossellini, obra na qual o bispo de Hipona, cidade da província da Numídia, é enaltecido como um líder eclesiástico comprometido com o diálogo e a tolerância diante dos diversos grupos religiosos que compunham a sociedade norte-africana no final da Antiguidade. Ao construir uma imagem de Agostinho em sintonia com as tradições da Igreja, Rossellini contribui para o reforço de uma memória edificante e, portanto, heroica acerca de um dos mais renomados autores da Patrística. Para tanto, enfocaremos a maneira como o diretor aborda a

¹ Professor titular do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), bolsista produtividade 1-C do CNPq e membro do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir). No momento, executa o projeto *Migração, movimento e desordem na cidade pós-clássica: Antioquia e os efeitos da dinâmica populacional (356-397 d.C.)*.

² Professor adjunto do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), do qual é o atual coordenador. Pesquisador do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (Leir), com financiamento da Fapes (Edital Universal 2019-2021).

atuação de Agostinho no contexto do movimento donatista, a mais duradoura e consistente controvérsia religiosa da Igreja africana.

Palavras-chave: Antiguidade Tardia – África do Norte – Donatismo – Agostinho de Hipona – Roberto Rossellini.

Abstract: In this article, we aim to reflect on the film *Agostino d'Ipbona* (1972), directed by Roberto Rossellini, a movie in which the Bishop of Hippo, a town of the ancient Numidian province, is exalted as an ecclesiastical leader committed to dialogue and tolerance regarding the manifold religious groups who existed in North Africa at the end of Antiquity. By means of an Augustine's image depicted according to the Catholic tradition, Rossellini contributes to strengthen a heroic memory about one of the most renowned doctors of the Church. Therefore, we emphasize as the director portrays the Augustine's actions regarding the Donatist movement, the most durable and powerful religious controversy in the African Church.

Keywords: Late Antiquity. North Africa. Donatism. Augustine of Hippo. Roberto Rossellini.

Cinema e História, companheiros de longa data

O cinematógrafo, tecnologia inventada nos últimos anos do Oitocentos,³ e, por extensão, o cinema, manifestação artística de natureza visual que aos poucos é aperfeiçoada até incorporar, em 1927,⁴ os recursos sonoros, mantiveram, desde o início, uma relação visceral com os acontecimentos históricos. Na avaliação de Boleslas Matuszewsky, um cinegrafista polonês que havia integrado a equipe dos irmãos Lumière, a imagem cinematográfica constituía uma testemunha ocular – e, portanto, mais fidedigna – da história, sendo capaz de controlar ou mesmo corrigir os relatos orais e escritos. Não por acaso, o primeiro livro sobre o assunto, escrito em 1898 pelo próprio Matuszewsky, trazia um título programático: *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique* (KORNIS, 1992, p. 240). Muito embora, nos primeiros anos, o documentário tenha sido o gênero preferido dos diretores que desejavam se aventurar pelos caminhos da história, em 1908, a companhia francesa *Film d'Art* produziu *La mort du Duc de Guise*, película cujo roteiro versava sobre as disputas religiosas europeias do século XVI. A obra é tida como a pioneira dos filmes históricos propriamente ditos, ou seja, daqueles que, valendo-se de recursos cênicos, pretendem reconstituir os acontecimentos pretéritos diante dos olhos do espectador. A experiência revelou-se muito bem-sucedida, de maneira que, logo depois, vemos o surgimento de obras como *Cabíria* (1914), de Giovanni Pastrone, *The birth of a nation* (1915), de David Griffith, e *Shoulder arms* (1918), de Charlie Chaplin, por meio das quais eventos do passado adquiriam uma linguagem visual, com destaque para o conflito entre Roma e Cartago, a Primeira Guerra Mundial e a Guerra de Secessão norte-americana (FERREIRA, 2018, p. 21 *et seq.*; BALLERINI, 2020, p. 19 *et seq.*).

³ A emergência do cinema como um novo veículo de projeção de imagens em movimento se insere num conjunto de descobertas científicas e invenções ocorridas em diversas partes do mundo em fins do século XIX, a exemplo do cinetoscópio, equipamento fabricado, em 1891, nos Estados Unidos. Todavia, comumente atribui-se aos irmãos Lumière a paternidade do cinema mediante a invenção do cinematógrafo e a projeção do primeiro filme em sessão pública, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895, cf. Ferreira (2018, p. 16-17).

⁴ O primeiro filme falado, *The jazz singer* (“O cantor de jazz”), foi lançado em 6 de outubro de 1927 pela Warner Bros, que à época havia desenvolvido uma tecnologia sonora conhecida como Vitaphone. Embora ainda contivesse cenas mudas, *The jazz singer* trazia a participação de Al Jolson, cantor bastante popular do início do século, que executava alguns números musicais acompanhado por sua banda. Indicado ao Oscar na categoria de melhor roteiro adaptado, o filme, no entanto, recebeu o prêmio especial do júri devido ao seu caráter inovador. O impacto da associação entre imagem e áudio na indústria cinematográfica foi tão intenso que, em 1929, os filmes falados já representavam metade da produção norte-americana. Para mais detalhes sobre o assunto, consultar Crafton (1997), em especial a terceira parte.

Apesar da apropriação recorrente do passado por inúmeras produções cinematográficas ao longo do século XX, o reconhecimento do cinema como um novo domínio de análise histórica e, por conseguinte, o emprego dos filmes como fontes são operações um tanto ou quanto tardias, remontando às décadas de 1960 e 1970, quando vemos despontar, na França, a assim denominada *Nouvelle Histoire*. Em 1968, Marc Ferro, um especialista em Primeira Guerra Mundial e Revolução Russa, publica, na prestigiada revista *Annales*, o artigo “Société du XXe siècle et histoire-cinématographique”, no qual censura o apego excessivo dos historiadores aos documentos escritos ao mesmo tempo que celebra o cinema como um suporte de informações da maior relevância, sobretudo para o estudo da História Contemporânea. Fora da França, Skyum-Nielsen, um autor dinamarquês, lança, em 1972, a primeira obra dedicada à crítica da fonte audiovisual (KORNIS, 1992, p. 242). Por essa época, ocorre a ruptura definitiva dos historiadores com a noção de documento-verdade, impondo-se a concepção segundo a qual a fonte histórica, a despeito da sua natureza, deveria ser tratada como um “monumento”, isto é, como uma modalidade de testemunho que revelaria não o passado “tal como ele foi”, mas as representações que os indivíduos de determinado tempo e lugar decidiram legar, mesmo que involuntariamente, à posteridade, incluindo as narrativas fílmicas (LE GOFF, 2013, p. 492 *et seq.*). Não obstante as reflexões inovadoras de Skyum-Nielsen, atribui-se amiúde a Marc Ferro, na esteira da consolidação da *Nouvelle Histoire*, o protagonismo no que diz respeito à problematização do cinema como fonte histórica, uma vez que o autor, por décadas a fio, se ocupou do assunto. Quanto a isso, um dos seus textos mais emblemáticos é, sem dúvida, o capítulo intitulado *O filme: uma contra-análise da sociedade*, publicado, em 1974, na coleção *Faire l’Histoire*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, que recebeu, em língua portuguesa, o título *História: novos objetos*. Nele, Ferro aborda a produção cinematográfica, em particular os documentários, como meio privilegiado de acesso ao passado, visto que, a despeito da manipulação à qual esta forma de linguagem se encontra sujeita, as imagens, capturadas de modo intencional ou espontâneo, sempre nos dão acesso, em maior ou menor grau, à realidade histórica, cabendo ao pesquisador operar, nos interstícios da linguagem cinematográfica, a “contra análise” da sociedade.

Após Ferro, Pierre Sorlin (1985) é outro autor que se destaca na tarefa de interpretar as produções cinematográficas, o que é feito por meio de uma análise semiótica que as esquadrinha como representações acerca de processos históricos específicos. Ao tratá-las como artefatos culturais saturados de informações

provenientes do contexto histórico que as gerou, o autor nos oferece um amplo leque de possibilidades acerca da utilidade do cinema como fonte para a compreensão do mundo contemporâneo. Aprofundando algumas questões formuladas por Ferro e Sorlin, Michele Lagny (1997), por sua vez, atribui aos filmes uma nova dimensão, para além do seu já consagrado valor como documento histórico. Na avaliação da autora, o cinema, em virtude da polissemia que o constitui, deve ser considerado um agente da realidade e não apenas um produto pronto e acabado, o que equivale a reconhecer a sua capacidade de ao mesmo tempo exprimir e condicionar práticas e representações, mantendo uma relação dialógica com o público que o consome.⁵ Nesse sentido, os filmes ocupariam uma posição eminente na percepção que os indivíduos têm do seu passado, disputando assim com a literatura científica e com outras formas de linguagem – jogos, histórias em quadrinhos, artigos de magazine, livros paradidáticos, blogs, letras de música – a primazia na cristalização e reprodução da memória coletiva.

As obras cinematográficas, em particular aquelas pertencentes à categoria de filmes históricos, não devem ser tomadas como testemunhos menores quando se trata de compreender a imagem que determinado grupo ou sociedade faz do passado, pois, em muitas circunstâncias, essas obras são consumidas geração após geração por um público alargado e, no limite, indefinível, o que as torna fontes indispensáveis para a investigação daquilo que Peter Burke (1992, p. 238-9) denomina “História social da recordação”, ou seja, para a compreensão da maneira pela qual a memória, submetida, como tudo o quanto existe, ao devir histórico, é disputada, selecionada e modelada pelas diferentes classes ou categorias sociais no processo de fixação da sua própria identidade. Elemento fundamental para a construção das identidades sociais, a memória coletiva é, com frequência, um campo aberto a competições e conflitos de toda ordem, nos quais sentidos específicos são conferidos ao passado segundo interesses igualmente específicos. Nesse movimento, personagens e fatos são selecionados, esquecidos, enfatizados ou obscurecidos, distintas interpretações são enunciadas e por vezes contrapostas, esquecimentos e rememorações são produzidos. Diante da concorrência pelo monopólio da memória coletiva, a História, na condição de conhecimento positivo, científico, é obrigada a conviver – quando não a se digladiar – com outras tantas vozes que pretendem

⁵ O cinema, como agente histórico, influenciou bastante a forma como os indivíduos se apropriam das imagens em movimento, hoje determinada por toda uma “gramática” audiovisual baseada em montagens, cortes de cena, sobreposições, dentre outros recursos. Todos esses elementos foram aprendidos pelo público no decorrer de mais de um século de existência do cinema, responsável por consolidar uma nova prática de leitura das imagens amplamente massificada na atualidade (BARROS, 2012, p. 86 *et seq.*).

transmitir alguma opinião acerca do passado,⁶ a exemplo da literatura, da imprensa, do calendário e do próprio cinema (GUARINELLO, 2013, p. 10-11; MOTTA, 2012).

À medida que o cinema se converte numa das mais poderosas indústrias de entretenimento do planeta, o binômio cinema/memória nos conduz à reflexão acerca da maneira pela qual os filmes, ao buscarem, na história, inspiração para os enredos que contam, contribuem para a consolidação de um gênero cinematográfico cada vez mais influente na difusão de determinada visão do passado. Deixar os filmes de fora da equação ao se investigar o sentido dos acontecimentos pretéritos significa ignorar a maneira como um contingente expressivo da população se apropria do passado, a relação que com ele mantém e a representação que dele faz (ROSENSTONE, 2010, p. 17), abandonando-se assim uma valiosa fonte de informação para os interessados na denominada História Pública.⁷ Tendo em vista estes parâmetros teóricos, nos propomos, neste artigo, a refletir sobre o filme *Agostino d'Ippona* (1972), do diretor italiano Roberto Rossellini, obra na qual o bispo de Hipona (*Hippo Regius*), cidade da província da Numídia, é enaltecido como um líder eclesiástico comprometido com o diálogo e a tolerância diante dos diversos grupos religiosos que compunham a sociedade norte-africana no final da Antiguidade. Ao construir uma imagem de Agostinho em sintonia com as tradições da Igreja, Rossellini contribui para o reforço de uma memória edificante e, portanto, heroica acerca de um dos mais renomados autores da Patrística. Para tanto, enfocaremos a maneira como o diretor aborda a atuação de Agostinho no contexto do movimento donatista,⁸ a mais duradoura e consistente controvérsia religiosa da Igreja africana. Antes, porém, de tratarmos desse assunto, convém dizer algumas palavras a respeito da maneira como os filmes lidam, à sua maneira, com os acontecimentos históricos.

⁶ Segundo Guarinello (2013, p. 10-11), “afirmar que a História é científica significa dizer que ela se apropria de seu objeto, o passado, do mesmo modo que as demais ciências: buscando um conhecimento possível e controlado sobre os acontecimentos e as ações humanas. [...] Para tanto, a História se vale dos vestígios do passado [...] que sobreviveram no presente e os transforma em documentos, que são a base de qualquer interpretação segura”.

⁷ A História Pública visa a ultrapassar a percepção da História como uma disciplina estritamente acadêmica, promovendo o estudo do passado por meio da colaboração das diversas áreas e veículos, dentro e fora do ambiente universitário, de modo a compreender como se estabelece a cultura histórica de uma sociedade em determinada época (FERREIRA, 2018, p. 71-72). Mais detalhes sobre o assunto podem ser obtidos em Almeida, Mauad, Santhiago (2016).

⁸ Muito embora, como assinala Shaw (2004, p. 227), os donatistas nunca tenham identificado a si mesmos dessa forma, pelo simples fato de não se julgarem os “partidários de Donato”, como queriam seus opositores, mas sim os perfeitos cristãos, ou seja, os autênticos membros africanos da Igreja que portava o título de “católica”, isto é, universal, ao longo deste artigo continuaremos a empregar, na ausência de uma solução melhor, os vocábulos “católico” e “donatista” para designar os dois principais grupos religiosos em oposição à época de Agostinho, mas sem atribuir ao segundo qualquer conteúdo pejorativo.

O passado visto pelas lentes do cinematógrafo

Toda e qualquer obra cinematográfica diz respeito, inevitavelmente, à época da sua produção, conectando-se assim às representações próprias da sociedade de então. Mesmo os filmes pertencentes ao gênero de ficção científica, nos quais se projeta amiúde um futuro utópico ou distópico, são artefatos ancorados em determinado tempo e lugar, atendendo assim aos propósitos e interesses tanto dos seus criadores quanto do público em potencial, ainda que seja muito difícil precisar a maneira pela qual o registro cinematográfico é apropriado pelos espectadores, pois uma vez disponível para exibição, suas condições de consumo são praticamente infinitas, dando margem a uma profusão de “leituras” e ressignificações ao longo do tempo, como de resto ocorre com qualquer obra artística. Em se tratando dos filmes históricos, ou seja, daqueles que buscam reconstituir, com maior ou menor fidelidade, não importa, os eventos pretéritos, a situação não é, de modo algum, distinta. Neste gênero, podemos enquadrar uma gama de produções, como os filmes que apresentam uma versão romanceada de acontecimentos ou biografias, os de ambientação histórica, baseados em roteiros puramente ficcionais, embora situados em algum momento do passado, e ainda os que se fundamentam numa pesquisa exaustiva, não raro contando com a assessoria de historiadores de ofício, na perspectiva de retratar da maneira mais fiel possível os eventos pretéritos, o que inclui um pesado investimento na recriação do vestuário, da arquitetura, da mobília e mesmo da língua, a exemplo de *The Passion of the Christ* (2004), filme no qual o diretor, Mel Gibson, optou pelo emprego do latim e do aramaico, idiomas falados na Judeia no tempo de Jesus. Todavia, importa salientar, nenhum filme histórico – assim como qualquer outro suporte – é capaz de reconstituir aquilo que de fato ocorreu. Por fim, uma categoria particular de filmes históricos seria aquela composta pelos documentários, obras de conteúdo historiográfico realizadas por meio da linguagem fílmica, nas quais o fator estético é deixado em segundo plano diante da necessidade de priorizar as fontes de informação (BARROS, 2012, p. 57; FERREIRA, 2018, p. 75 *et seq.*).⁹

⁹ A ideia segundo a qual os documentários exprimiriam uma forma de transmissão do discurso historiográfico pelo cinema pode e deve ser relativizada, visto que tais obras não possuem, na maioria das vezes, preocupações acadêmicas nem pretensões científicas. Exemplos disso são os polêmicos filmes dirigidos por Michael Moore, *Bowling for Columbine* (2002) e *Fahrenheit 9/11* (2004), nos quais o autor, valendo-se do gênero documentário, pretende antes e acima de tudo reforçar um discurso político antiarmamentista na sociedade norte-americana (FERREIRA, 2018, p. 64-65).

A conexão dos filmes históricos com a História científica não é direta ou transparente, podendo ser investigada sob diferentes perspectivas. Além de constituírem testemunhos valiosos acerca das condições de produção que os engendraram – assim como acontece, diga-se de passagem, com os demais gêneros cinematográficos –, os filmes históricos são uma fonte singular para o estudo do modo como o senso comum produz e difunde representações sobre o passado, motivo pelo qual, por meio deles, é possível alcançar a visão ou concepção de história então predominante. Os processos históricos transpostos para a linguagem audiovisual configuram assim material relevante para a compreensão de determinada visão do passado e dos mecanismos de construção da memória coletiva, sendo, não raro, a principal forma de acesso do público aos acontecimentos pretéritos, em particular aqueles situados em época remota, pois quantos terão lido o *Satiricon*, de Petrônio, ou o *Decamerão*, de Boccaccio? Decerto, bem menos que os espectadores dos filmes dirigidos, respectivamente, por Federico Fellini, em 1969, e Pier Paolo Pasolini, em 1970. Por outro lado, os filmes podem ser considerados um recurso eficiente para o ensino da História, facilitando o acesso dos alunos ao passado, em especial as crianças e jovens, bastante suscetíveis aos apelos da narrativa cinematográfica num mundo em que o hábito da leitura – ou, antes, da leitura de qualidade – parece decrescer a cada dia. O uso do cinema no ensino fundamental e médio permite uma apreensão visual e, de certa forma, mais direta do passado mediante a recriação cênica, desencadeando uma operação cognitiva difícil de ser obtida apenas por meio da leitura. É necessário, no entanto, alertar os alunos que o cinema é apenas mais uma das formas de se abordar o passado e que seus objetivos se distanciam, em larga medida, da História científica, obedecendo muito mais às exigências artísticas e mercadológicas que regem a indústria do entretenimento do que aos critérios de verossimilhança histórica.¹⁰ Tal particularidade não pode, em absoluto, ser ignorada quando da utilização do filme em sala de aula, tornando-se imprescindível a comparação entre o contexto de produção da obra fílmica – seus aspectos técnicos, de autoria, distribuição e recepção – e o conteúdo tratado em sala

¹⁰ Autores como White (1988) e Rosenstone (2010), em suas reflexões acerca da narrativa historiográfica, diluíram as linhas demarcatórias que separam a História científica do cinema, tomando este como um artefato cultural com condições de exprimir, contestar e revisar nosso conhecimento acerca do passado. Tal argumento, para Valim (2012, p. 286), tende a escamotear o fato de que os filmes históricos se caracterizam por “distorções cronológicas subordinadas a estruturas dramáticas, simplificações de eventos complexos, exigências do *star system* que exageram ou confundem papéis, maiores destaques para o espetacular do que para o analítico, redução da observação histórica em favor da evocação do pitoresco”.

de aula, o que exige a problematização, pelo professor, do modo como o cinema elabora o passado e o transmite à audiência (SILVA; SILVA, 2015, p. 16-17).

Na análise dos filmes históricos, tanto daquela que os toma como fontes para a História do Tempo Presente quanto para aquela que os considera um repositório de lugares de memória, impõe-se uma reflexão que se afaste daquilo que Napolitano (2005, p. 235-8) denomina "ilusão objetivista/subjetivista". Na opinião do autor, o cinema, na condição de fonte histórica, ocupa um estatuto intermediário, visto que seu teor ficcional lhe confere uma identidade artística subjetiva, ao passo que sua natureza técnica de registro da realidade não raro cria um fetiche de realismo pactuado com o público. O historiador, ao tomar o cinema como material de pesquisa ou ensino, não pode perder de vista tal ilusão, a fim de evitar, por um lado, interpretações que atribuam aos filmes um significado alheio ao contexto da sua produção, procedimento que, no limite, comprometeria a qualidade do testemunho e, por outro, uma abordagem realista/objetiva que lhes imporia uma exigência de fidelidade simplesmente inviável, além do que, numa análise fílmica, é bem menos produtivo determinar se tal ou qual película se manteve alinhada aos fatos pretéritos do que esclarecer os motivos pelos quais foram operadas estas e não outras seleções, adaptações, omissões e dramatizações.

Ao lidar com as obras cinematográficas, em especial com os filmes históricos, o historiador deve buscar estabelecer os códigos e estatutos particulares dessas obras, atentando para sua linguagem técnica, estética e representacional. Como observa Barros (2012, p. 78-79), o cinema, tomado como documento, deve ser investigado em seus próprios termos, examinando-se, sempre que possível, seus discursos verbais e imagéticos, sua ação cênica e gestual, seu cenário, iluminação e musicalização, sua montagem, planos e sequências, de maneira que qualquer metodologia aplicada à análise fílmica não pode desconsiderar a natureza pluridiscursiva do veículo. Além das condições de produção dos filmes, é necessário também atentar para o fato de que estes encontram-se imersos num intrincado circuito de distribuição e recepção, pois o cinema, sendo uma indústria cultural, movimenta não apenas os profissionais diretamente envolvidos nas filmagens (atores, diretores, iluminadores, cenógrafos, estilistas, maquiadores, contrarregras), mas também uma extensa rede de agentes de difusão, como críticos e demais profissionais vinculados aos mais diversos meios de comunicação (jornais, revistas, rádios, canais de televisão, sítios de internet), bem como um público consumidor extenso e variado. Como destaca Valim (2012, p. 289), na análise dos filmes pelos historiadores é recomendável não ignorar o circuito que se estabelece entre

produtores, difusores e consumidores. Por fim, vale a pena mencionar que os filmes históricos, embora não produzam conhecimento historiográfico propriamente dito – e nem é esta sua função – desempenham um notável papel ao criar e/ou reforçar, de modo exponencial, visões ou interpretações sobre o passado que configuram autênticos lugares de memória, como é possível constatar por meio da análise de *Agostino d'Ippona*, de Roberto Rossellini.

O cinema televisivo de Rossellini e seu tributo à memória de Agostinho

Roberto Rossellini nasceu em Roma, em 1908, numa abastada família da capital italiana. Suas primeiras experiências no cinema foram patrocinadas pelo regime fascista vigente nas décadas de 1930 e 1940, quando produziu um conjunto de filmes conhecido como “trilogia fascista”: *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo dalla croce* (1943). Não obstante seu envolvimento com o fascismo, então em evidência, Rossellini tornou-se mundialmente conhecido como o pioneiro do neorealismo italiano ao dirigir, logo após o término da Segunda Guerra Mundial, obras como *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania, anno zero* (1947), todas filmadas ao ar livre, em locações reais que transpunham para a tela a intensidade da destruição causada pelo conflito, até hoje o mais sangrento da história. Os primeiros filmes dirigidos por Rossellini no Pós-Guerra encontram-se, pois, marcados por uma reflexão crítica acerca dos regimes totalitários europeus, discutindo-se, neles, as consequências desastrosas do conflito há pouco encerrado. *Roma, città aperta*, filme emblemático do movimento neorrealista, foi rodado em ruas e prédios em ruínas, num plano predominantemente aberto e panorâmico, de modo a deixar o espectador livre para conduzir o olhar diante do cenário catastrófico projetado na tela. A fim de conferir maior autenticidade às tomadas, Rossellini evitava, nas obras dessa fase, o emprego de atores profissionais e a manipulação das imagens e do som captados das ruas, posicionando assim a audiência no tempo e no espaço do próprio cinegrafista. O movimento por ele inaugurado constituiu uma das vanguardas culturais mais influentes da história do cinema ao incentivar que os diretores, com a câmera em punho, fossem às ruas e simplesmente “roubassem” os fatos do cotidiano (BALLERINI, 2020, p. 131 *et seq.*).

Apesar do sucesso de crítica e do reconhecimento artístico internacional como diretor de filmes de longa-metragem, Rossellini, a partir do final da década de 1950, afasta-se das grandes produções cinematográficas, iniciando uma aproximação com as recém-criadas emissoras de televisão europeias, quando então passa a priorizar

obras audiovisuais destinadas ao consumo de uma audiência de massa criada pela nova invenção, que rapidamente se populariza.¹¹ Segundo Pereira (2005, p. 1113), à época as vantagens da televisão sobre o cinema eram diversas e atraentes, na medida em que aquela possibilitava “um discurso de tipo documentarístico, sem recurso ao espectáculo; atingia vários estratos de público, até no plano internacional; requeria custos de produção inferiores aos do cinema; empregava uma técnica muito mais ágil e com maiores possibilidades de utilização nos mais diversos contextos sócio-culturais”. Além disso, na avaliação do próprio diretor, o cinema produzido para a televisão apresentava, como uma das suas principais virtudes, o potencial didático, sendo, portanto, capaz de levar ao grande público acontecimentos e personagens da História Universal. Àquela altura, Rossellini mostrava-se bastante motivado em explorar os recursos pedagógicos do novo veículo, o que explica, ao menos em parte, a atenção que dispensou aos filmes históricos. Entre as décadas de 1960 e 1970, dirige obras como *L’Età del Ferro* (1964), *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), *Atti degli Apostoli* (1968), *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1971), *Agostino d’Ippona* (1972) e *Cartesius* (1973), dentre outras.¹² Todas essas películas, produzidas sob encomenda para transmissão televisiva, a maioria delas pela estatal Radiotelevisione Italiana (RAI), foram concebidas no âmbito do projeto pedagógico-cinematográfico de Rossellini, tendo como principal objetivo compor uma espécie de enciclopédia audiovisual da humanidade (CRUCHINHO, 2007; ALPENDRE, 2019, p. 50).

De acordo com Alpendre (2019, p. 53), é possível identificar uma sutil divisão nas obras televisivas de Rossellini: de um lado, há os filmes centrados em uma personagem histórica de relevo (Sócrates, Agostinho, Luís XIV); de outro, as minisséries, que buscavam reconstituir determinada época (a Idade do Ferro, o Renascimento). *Agostino d’Ippona* inclui-se no primeiro grupo. Filmada no sítio arqueológico de Pompeia e lançada em setembro de 1972, a película narra, em 115 minutos, os fatos históricos compreendidos entre a ascensão de Agostinho ao episcopado de Hipona (395 ou 396) e a confecção da sua obra magna, *Cidade de Deus* (413-426), razão pela qual não pode ser considerada, a rigor, uma narrativa

¹¹ Acerca dos imperativos da audiência televisiva sobre as obras fílmicas, Barros (2012, p. 70) afirma: “Quando se escreve um roteiro de filme para televisão, devem-se antecipar as reações de um telespectador que não está mais preso por duas horas dentro de um recinto fechado de sessão cinematográfica para a qual já comprometeu o valor de um ingresso. Esse novo espectador que assiste a um filme de televisão – seja um filme que já percorreu o circuito das salas de cinema, seja um filme tipicamente televisivo – possui literalmente nas mãos um novo poder: o *zapping*. [...] Os roteiros, portanto, não podem ser concebidos livremente, pois desde o instante da sua gestação já sofrem a presença dessa formidável multidão de micropoderes”.

¹² Para um inventário completo da filmografia de Roberto Rossellini, ver Neves (2012).

biográfica, mas antes uma abordagem circunscrita à atuação do protagonista a partir da sua ordenação como bispo, num momento decisivo para o Império e para os católicos do norte da África. Fiel aos cânones do neorealismo, o diretor opta por trabalhar com figurantes, motivo pelo qual o argelino Dary Berkani, que encarna o protagonista, é um dos poucos atores profissionais a atuar no filme. Além da direção de Rossellini, o filme contou com a fotografia de Mario Fioretti, a edição de Iolanda Benvenuti, os figurinos de Marcella de Marchis (irmã do diretor), o roteiro de Carlo Cremona e Marcella Mariani (ex-esposa de Rossellini), e a produção de Francesco Orefici e Renzo Rossellini, um dos filhos do diretor. Essa equipe, vinculada à produtora *Orizzonte 2000*, colaborou com Rossellini em diversos outros telefilmes, assessorando-o até 1977, ano da sua morte. Estima-se que quando da sua transmissão pela RAI, *Agostino d'Ipbona* tenha sido visto por uma audiência de quase 8 milhões de espectadores, o que nos permite mensurar o grau de capilaridade alcançado pela obra (CRUCHINHO, 2007, p. 323-4), contribuindo para tornar mais conhecida do grande público a trajetória de um dos mais influentes pensadores cristãos de todos os tempos.

Agostinho nasceu em 354, em Tagaste, no interior da província da Numídia (atual Argélia). Seu pai, Patrício, era pagão e sua mãe, Mônica, uma devota cristã fervorosa, o que talvez ajude a explicar sua eclética formação filosófico-religiosa, pois, ao longo da vida, demonstrou interesse por diferentes movimentos intelectuais e religiosos, a exemplo do neoplatonismo e do maniqueísmo. Proveniente de uma família modesta, Agostinho foi beneficiado, no entanto, por Romaniano, um rico cidadão de Tagaste, que financiou seus estudos em Madaura e Cartago, tendo exercido, nesta última, o magistério de retórica antes de viajar para Roma e daí para Milão (BROWN, 2008, p. 25-27; Possídio, *Vita Augustini*, 1, 2; Agostinho de Hipona, *Confessions*, II, 3, 5). Em Milão, por influência de Ambrósio, decide renunciar ao maniqueísmo e abraçar a fé cristã, fazendo-se inscrever como um dos catecúmenos da congregação milanese. Sua conversão definitiva ao cristianismo ocorre em 386, quando é compelido a abandonar a cátedra de retórica e a viver em reclusão, na companhia apenas de familiares e amigos, numa propriedade rural em Cassiciaco, nas cercanias de Milão (August., *Conf.*, IX, III, 5; IX, IV, 7; Poss., *Vit. August.*, 1, 6).

Após a morte de sua mãe, em 387, Agostinho retorna a Tagaste, onde funda uma pequena comunidade de devotos, distinguindo-se como *servus Dei*, uma categoria, de acordo com Brown (2008, p. 163), composta por leigos ascetas que se

dedicavam com afinco ao estudo das Escrituras.¹³ Tendo permanecido quatro anos em sua cidade natal, decide transferir-se para Hipona, uma próspera cidade portuária da Numídia, onde é ordenado presbítero. Com a anuência de Valério, o bispo local, é consagrado auxiliar episcopal no verão de 395, embora não se tenha certeza absoluta quanto a essa data. Seja como for, o certo é que, em 397, morto Valério, Agostinho se torna bispo titular, cargo que ocupa até sua morte, em 430, numa Hipona sitiada pelos vândalos (BROWN, 2008, p. 171 *et seq.*). Se dermos crédito à mais antiga biografia sobre Agostinho, escrita entre 432 e 437 por Possídio (*Vit. August.*, 7, 1-4; 9, 1; 11, 1-4; 14, 3; 17, 1; 18, 1; 26, 1), um ex-pagão que, após ter vivido alguns anos no cenóbio de Hipona, foi, em 397, ordenado bispo de Calama, a atuação pastoral de Agostinho se notabilizou, em primeiro lugar, por sua adesão ao ideal monástico, como comprova a fundação de dois mosteiros em Hipona, um adjacente à sé episcopal, voltado à formação de quadros para a Igreja africana, e outro dedicado a ascetas femininas, entregue à direção de sua irmã; em segundo lugar, por sua aguerrida militância contra os dissidentes religiosos de todas as linhagens, a exemplo dos pagãos, donatistas, arianos, pelagianos e maniqueus.

Agostinho foi um dos autores eclesiásticos mais prolíficos em língua latina, tendo se distinguido numa variedade de gêneros literários.¹⁴ Segundo Marrou (1957, p. 51), suas obras podem ser *grosso modo* classificadas de acordo com as etapas da sua biografia: entre 387 e 400, predominam os escritos filosófico-religiosos, com destaque para *A imortalidade da alma* (387) e *O livre-arbítrio* (388-395). Entre 400 e 412, vêm a lume textos de caráter teológico, autobiográfico e polêmico, dos quais os mais importantes são *Confissões* (401), *Sobre a Trindade* (400-416) e *Contra os donatistas* (411). Já no período compreendido entre 412 e 430 dedica-se a redigir sua obra mais conhecida, *Cidade de Deus* (413-426). À extensa bibliografia da lavra do autor, deve-se acrescentar ainda o seu epistolário, composto por 298 cartas remetidas a correspondentes distribuídos pelas distintas regiões do *orbis romanorum* (FITZGERALD, 2018, p. 53-62).¹⁵ Vale a pena mencionar também que, como bispo, Agostinho pregava pelos menos duas vezes por semana, aos sábados e domingos.

¹³ No que diz respeito à atuação de Agostinho como *servus Dei*, Possídio (*Vit. August.*, 3, 2) oferece-nos a seguinte descrição: “[...] com seus amigos vivia para Deus em jejuns, orações e boas obras, meditando dia e noite na lei do Senhor. Transmitia aos outros, presentes e ausentes, por meio de palavras e livros, o que Deus lhe dava a conhecer enquanto refletia e orava”.

¹⁴ Para uma relação completa do epistolário e das obras escritas por Agostinho de Hipona, ver Fitzgerald (2018, p. 38 *et seq.*).

¹⁵ Para a consulta da extensa bibliografia referente à vida e à obra de Agostinho, ver *San Agustín: obras completas*, disponibilizada pela Biblioteca de Autores Cristianos (BAC) no seguinte endereço: <https://www.augustinus.it/spagnolo/index.htm>.

Na quaresma, suas homilias eram diárias e, na Semana Santa, pronunciava mais de uma no mesmo dia. Além de pregar nas igrejas de Hipona, todas as vezes que visitava outra cidade era convidado a ocupar o púlpito. Alguns de seus sermões costumavam ser registrados por estenógrafos e depois arquivados para posterior revisão, o que garantiu a sobrevivência de mais de uma centena deles (REBBILARD, 2008, p. 316). Os escritos de Agostinho, além de terem favorecido, em seu tempo, a consolidação da doutrina nicena, são indispensáveis para a compreensão, não apenas da biografia e do pensamento do autor, mas também da sociedade norte-africana, abalada, no fim da Antiguidade, por uma aguda instabilidade política, militar e econômica, bem como pela emergência de inúmeras controvérsias religiosas, em especial o donatismo, o mais longo cisma da Igreja africana (OLIVEIRA, 2014).

Diante das possibilidades sugeridas pela biografia de uma personagem tão complexa como Agostinho, Rossellini opta por transpor para a linguagem cinematográfica a versão do bispo de Hipona como alguém comprometido com o diálogo e a tolerância religiosa. Em vista disso, constrói, ao longo da película, a imagem de um líder que goza de prestígio e influência, tanto em Hipona, sede da sua cátedra episcopal, quanto em outras regiões do norte da África, mantendo vínculos estreitos com os prelados das cidades vizinhas, a exemplo de Tagaste, Calama e, sobretudo, Cartago. Agostinho é retratado como uma personagem envolvida não apenas com a administração da sua própria igreja, mas também com uma pletera de assuntos característicos do *modus vivendi* urbano, interferindo até mesmo no comportamento da população. Nesse sentido, *Agostino d'Ipbona* é um filme decerto útil quando se trata de refletir sobre as diversas áreas de atuação de um bispo na época tardia, na medida em que o protagonista surge, em cena, na condição de juiz, conselheiro, gestor, mas, antes e acima de tudo, na de um notável mediador capaz de argumentar, de modo lúcido, racional e ponderado com todos aqueles que não professavam a fé cristã ou mesmo o credo niceno.

O eixo da narrativa de Rossellini é a disposição inquebrantável de Agostinho para o diálogo e para o convencimento mediante o apelo ao *logos*, ao discurso lógico que conteria em si mesmo a Verdade, como é possível constatar mediante seu comportamento em face do donatismo, uma controvérsia religiosa que por mais de um século manteve cindida a Igreja africana. Ao focar a intervenção do bispo no conflito entre católicos e donatistas, Rossellini o retrata como um campeão do pacifismo e da tolerância, reproduzindo um lugar de memória presente na historiografia sobre o cristianismo africano própria da primeira metade do século XX, quando os autores costumavam aceitar, de forma um tanto ou quanto acrítica, as

declarações dos católicos sobre os seus adversários – donatistas, maniqueus, pelagianos, judeus, pagãos – , o que, naturalmente, dava ensejo a inúmeras distorções, de acordo com uma lógica binária que opunha os portadores de carisma (bispos, presbíteros, santos, virgens, mártires) a grupos e/ou indivíduos disfuncionais, desajustados, sobre os quais recaía toda a sorte de estigmas, a exemplo dos donatistas e dos seus partidários mais empedernidos, os assim denominados *circumcelliones*, amiúde descritos como bandoleiros sanguinários. Mesmo Frensdorfer, autor de uma das obras mais importantes acerca do donatismo, *The Donatist Church* (1952), na qual, ao recuperar as teses de Wilhelm Thümmel, um pastor evangélico da virada do século XIX para o XX, interpretava o donatismo nos termos de um movimento nacionalista e separatista, não se furtou em aceitar, sem maiores reservas, as informações contidas em Agostinho e Optato de Mileve, nossas fontes principais sobre a controvérsia donatista (WHITEHOUSE, 2016, p. 34 *et seq.*). O resultado é que, em *Agostino d'Iponna*, os donatistas são representados de modo distorcido, exigindo-se assim uma explicação prévia acerca do donatismo a fim de que possamos avaliar o quanto o filme lhes é desfavorável.

Ceciliano, Donato e a cisão da Igreja africana

A ruptura nas comunidades cristãs da África do Norte tem início no final da década de 310, no contexto da disputa em torno da sucessão de Mensúrio, o bispo de Cartago, metrópole da África Proconsular. Para o lugar de Mensúrio, uma comissão de bispos da própria província elege Ceciliano, arqui-diácono da congregação cartaginesa, sem aguardar a chegada dos preladados da Numídia, como prescrevia a tradição. Ao tomarem ciência do ocorrido, os bispos númidas protestam com veemência, alegando que, dentre os responsáveis pela consagração de Ceciliano, encontravam-se diversos *traditores*, ou seja, traidores da fé cristã por terem, à época da perseguição de Diocleciano e Galério (303-311), entregado às autoridades romanas as Escrituras e demais objetos litúrgicos, o que os tornaria indignos de pertencer à Igreja. Como expiação, deveriam passar por um novo batismo, caso contrário todos os seus atos sacramentais, incluindo a ordenação de bispos, presbíteros e diáconos, seriam desprovidos de validade (LEONE, 2007, p. 234). O pivô da crise foi Félix de Aphtugni, acusado de ser um *traditor* perante o concílio de Cartago, que, sob a presidência de Segundo de Tigisi, reuniu-se para rever a eleição de Ceciliano, então substituído por Maiorino, um antigo *lector* (REBILLARD, 2008, p. 311-2). Ceciliano, no entanto, recusa-se a aceitar a decisão conciliar, de

maneira que Cartago passa a contar com dois bispos rivais. Em 313, Maiorino vem a falecer. Para seu lugar, é eleito Donato de *Casae Nigrae*, um crítico ferrenho a qualquer forma de colaboração entre a Igreja e as autoridades imperiais que teria desempenhado um papel decisivo na oposição a Ceciliano (WHITEHOUSE, 2016, p. 23).

Desse momento em diante, aqueles que não reconheciam a autoridade episcopal de Ceciliano eram amiúde identificados como “donatistas”, ou seja, como os “partidários de Donato”, em oposição aos cecilianistas, que se diziam os legítimos representantes do cristianismo africano. Importa mencionar, no entanto, que os donatistas nunca se consideraram membros de uma seita ou facção. Pelo contrário, eles sempre se declararam discípulos da verdadeira Igreja, a Igreja dos Puros,¹⁶ reivindicando para si o título de “católicos”, ou seja, de cristãos universais, embora não tenham sido reconhecidos como tal por Constantino, um imperador que desde a vitória sobre Maxêncio, em 312, e o consequente domínio sobre o norte da África se inclinava por apoiar Ceciliano, como demonstra a doação, em 313, de 3000 *folles* aos católicos norte-africanos (FERNÁNDEZ UBIÑA, 2009, p. 92). Não obstante a evidente inclinação pró-católica de Constantino, Maiorino, logo após sua eleição, recorre à arbitragem imperial contra Ceciliano. Constantino remete o assunto para julgamento do bispo de Roma, Milcíades, auxiliado por um conselho episcopal. A decisão de Milcíades é favorável a Ceciliano, mas os descontentes, agora capitaneados por Donato, rejeitam o veredito, apelando novamente ao imperador, que convoca, em 314, o concílio de Arles para examinar a matéria. No entanto, os prelados reunidos em Arles ratificam a decisão de Milcíades, gerando protestos entre os donatistas, que interpõem uma nova petição à corte. Constantino encarrega então o vicário da África de conduzir uma investigação sobre os atos de Félix de Aphtugni, ao término da qual o suspeito é inocentado. Irritado com a polêmica, o imperador, em novembro de 316, determina o confisco das igrejas donatistas e o exílio de seus líderes, providências que, no entanto, se revelam difíceis de cumprir, de maneira que, em 321, Constantino decide proclamar um edito de tolerância, autorizando assim a livre ação dos donatistas. O pouco interesse demonstrado pelo imperador em proscrever

¹⁶ A insistência dos donatistas em apresentar-se como os autênticos católicos fez com que o movimento adquirisse, ao longo do tempo, um forte conteúdo rigorista, assinalado pela defesa intransigente do rebatismo no caso dos trãsfugas e *traditores*, por uma notável devoção aos mártires e pela concepção segundo a qual a Igreja deveria se manter independente diante das autoridades imperiais, uma vez que, segundo Donato, o imperador não detinha autoridade para interferir em assuntos religiosos, cf. Blanco Robles, 2019, p. 267. Segundo Brown (2008, p. 269), “a ideia donatista básica era a de um Povo Eleito que preservara sua identidade sem transigir com o mundo impuro”.

o donatismo talvez se deva a um cálculo político, pois à época Constantino buscava afastar-se de Licínio, que, em seus domínios no Oriente, havia retomado a perseguição aos cristãos.¹⁷ Nos anos seguintes, os donatistas não sofrem represálias, convertendo-se pouco a pouco na maior congregação cristã do norte da África, com forte presença em todas as províncias da região. Por conta disso, em 336, Donato consegue reunir, em Cartago, 270 bispos donatistas para um concílio, evidência inequívoca da vitalidade do movimento por ele liderado (REBILLARD, 2008, p. 312).

Em agosto de 346, no entanto, Constante, um dos filhos de Constantino, talvez motivado pelo interesse em salvaguardar a integridade da fé cristã numa conjuntura de expansão do arianismo, emite um decreto exigindo a união de toda a Igreja sob a autoridade de Grato, o sucessor de Ceciliano, morto em data desconhecida (REBILLARD, 2008, p. 313). Em seguida, envia à África dois notários, Paulo e Macário, com a incumbência de averiguar a situação dos cristãos locais. Partidários declarados dos católicos, os emissários imperiais foram recebidos com hostilidade pelos donatistas quando se deslocavam de Teveste para Thamugadi, o que exigiu a intervenção do exército. É nesse contexto que ouvimos falar, pela primeira vez, dos *circumcelliones*, pois Donato Alter, bispo de Bagai, a eles recorre em defesa da causa donatista. Malgrado todas as dificuldades que temos para recuperar a identidade desses indivíduos, uma vez que nossas principais fontes de informação sobre o assunto, Agostinho e Optato de Milevis, não são obviamente as mais críveis, sabemos que os circunceliões constituíam gangues de camponeses itinerantes que costumavam circular em torno dos santuários dos mártires (*cellae*), atitude da qual derivava o seu nome e que ao mesmo tempo lhes garantia o sustento, pois não raro os santuários eram empregados como depósitos de grãos (BLANCO ROBLES, 2019, p. 270). Brent Shaw (2011, p. 637), no entanto, apoiando-se na exegese dos escritos antidonatistas de Agostinho, propõe que o vocábulo *cella*, em lugar de silo, celeiro, santuário ou altar dos mártires, nomearia um depósito de vinho, local onde os circunceliões seriam recrutados e pagos. Na condição de trabalhadores sazonais, os circunceliões frequentavam as feiras rurais (*nundinae*), oferecendo seus serviços aos proprietários agrícolas, que os contratavam por ocasião da sementeira e da colheita. No entanto, os circunceliões eram conhecidos também pelo enfrentamento que faziam com a elite agrária, o que conferia à sua atuação um teor de revolta social (BUSTAMANTE, 2001, p. 128).

¹⁷ Sobre a disputa entre Constantino e Licínio que conduziu à eliminação deste último, consultar Silva (2019).

Guiados por líderes orgânicos ao movimento (*sanctorum duces*) e tendo por hábito enviar mensagens ameaçadoras aos *potentes* para que anulassem as dívidas contraídas pelos camponeses, os circunceliões não devem ser encarados como uma massa ignara agindo a esmo, mas antes como um contingente dotado de padrões mínimos de organização que se deslocava pela zona rural com o propósito de atemorizar e extorquir os grandes proprietários (BLANCO ROBLES, 2019, p. 273). Além disso, embora não fossem monges ou mesmo ascetas, é impossível ignorar o componente religioso do movimento, como comprovam o termo “Israel” atribuído aos bastões que carregavam, o fato de serem entusiastas do martírio e o grito *Deo laudes* (Glória a Deus!) com o qual iam à luta, o que lhes valeu o epíteto de agonísticos, pois travavam o bom combate em nome da verdadeira Igreja (BUSTAMANTE, 2001, p. 138). Dada a sua disposição para o confronto físico, esses indivíduos eram, vez por outra, convocados pelos bispos donatistas como tropa de choque no enfrentamento com os católicos e as forças imperiais, o que, todavia, não nos autoriza a supor que os circunceliões fossem o braço armado do donatismo. Ao que tudo indica, o envolvimento desses homens com a causa de Donato era fugaz e circunstancial, pois, como afirma Shaw (2004, p. 25,8), os circunceliões eram coadjuvantes no drama donatista, contribuindo apenas para adicionar o componente da violência à querela. Segundo a hipótese de Blanco Robles (2019, p. 278), circunceliões e donatistas teriam constituído, na mesma época e no mesmo território, dois movimentos independentes, o primeiro, de caráter social, e o segundo, de caráter político-teológico, que, em algumas ocasiões, foram obrigados a associar-se devido à repressão imposta pelas autoridades imperiais.

No embate com Paulo e Macário, Donato Alter e os circunceliões apoderam-se de uma basílica, sendo duramente reprimidos pelas tropas imperiais, episódio que resulta em muitas mortes, incluindo a do próprio bispo de Bagai. Quando uma delegação composta por dez bispos donatistas se reúne para protestar contra o massacre diante de Paulo e Macário, seu comportamento é tido como insolente. Como punição, os emissários imperiais os condenam à pena do flagelo. Marcuro, um dos membros da delegação, é detido e enviado a uma fortaleza vizinha, situada no cume de uma montanha, de onde é precipitado quatro dias depois, convertendo-se assim num dos mártires da Igreja donatista (BERARDINO, 2002, p. 884). Em face da resistência às autoridades romanas, Donato é exilado, provavelmente nas Gálias, morrendo por volta de 355, sem retornar à África. Nos anos seguintes, a facção católica adquire maior densidade, mas sem, contudo, conseguir minar a adesão dos africanos ao donatismo, que permanece bastante popular, até que a ascensão de

Juliano, em 361, confere novo fôlego ao movimento devido à decisão do imperador em autorizar o retorno dos bispos exilados por Constante e Constâncio II e de lhes restituir suas igrejas e demais propriedades. É nesse contexto que, em 363, Parmeniano é eleito bispo de Cartago, em substituição a Donato. Por toda a África, os donatistas se impõem aos católicos, que experimentam um visível refluxo (WHITEHOUSE, 2016, p. 26).

Nem mesmo a usurpação de Firmo (372-373), um antigo aliado dos romanos, na Mauritânia *Caesarenis*, foi capaz de arrefecer a expansão do donatismo, em que pese o esforço dos autores católicos, incluindo Agostinho, em sugerir uma conexão entre a revolta e os donatistas, o que resta sem qualquer comprovação. Após o episódio, o donatismo se expande ainda mais em virtude da competente liderança de Parmeniano, que, todavia, vem a falecer em 391 ou 392. Sua morte inaugura uma fase ingrata para o movimento, pois Primiano, o sucessor de Parmeniano, sofre a oposição de Maximiano, um diácono da congregação cartaginesa, que reúne um concílio de 43 bispos com o propósito de depô-lo sob a acusação de abuso de poder. Acuado, Primiano determina a convocação de outro concílio e a abertura de diversos processos criminais contra os adversários, aprofundando assim uma ruptura que contribuirá bastante para o enfraquecimento da sua igreja (BERARDINO, 2002, p. 1184). Por essa mesma época, Aurélio é eleito bispo católico de Cartago, ao passo que Agostinho se torna, em 391, presbítero da igreja de Hipona. Um pouco depois, em 395 ou 396, assume a sé episcopal, como mencionamos. A ascensão de Aurélio e de Agostinho a posições de liderança dentro da hierarquia eclesiástica representa um autêntico *turning point* na controvérsia donatista, pois ambos se desdobram para neutralizar a influência do donatismo, no que são, de certa maneira, favorecidos pela revolta do *comes Africae* Gildo, em 397. Muito embora a revolta tenha sido prontamente suprimida pelo *magister militum* de Honório, Estilício, os católicos não perderam a oportunidade de sugerir uma associação entre Optato, o bispo donatista de Thamugadi, e Gildo, apresentando assim os donatistas não apenas como adversários religiosos, mas como uma ameaça à ordem pública e, portanto, ao governo do Império (WHITEHOUSE, 2016, p. 28).¹⁸

Juntos, Aurélio e Agostinho deflagram um vigoroso movimento de revitalização do catolicismo na África, começando por convocar concílios regulares

¹⁸ Tudo leva a crer que os donatistas não fizeram qualquer aliança formal com Gildo e seus homens, ao contrário daquilo que propagandeava Agostinho. Na realidade, Optato, na condição de bispo de Thamugadi, cidade que abrigava uma guarnição próxima à fronteira da Numídia, teria forçosamente de lidar com o usurpador, sem que isso implicasse qualquer acordo mais sólido entre o episcopado donatista e Gildo, cf. Shaw (2011, p. 48-49).

com a participação de representantes de todas as comunidades africanas, o primeiro deles tendo ocorrido em 393, em Hipona. Além de favorecerem a solidariedade e a comunicação entre os bispos católicos, esses concílios, de periodicidade anual, lançam as bases da legislação canônica da Igreja africana, em particular no que se refere à disciplina eclesiástica (REBILLARD, 2008, p. 315). Aurélio e Agostinho empregaram ainda outras estratégias com o propósito de confrontar os donatistas. Uma delas envolvia a caracterização do donatismo como uma heresia, o que lhes permitia recorrer à legislação sobre o assunto promulgada, em 392, por Teodósio (C. Th. 16, 5, 21), transportando assim a polêmica para outro patamar, na medida em que, ao contrário do que sugere o vocábulo *haeresis*, que desde a época de Tertuliano era empregado para designar um erro de doutrina ou uma inovação arbitrária na interpretação das Escrituras,¹⁹ os donatistas, a despeito da sua obstinada recusa em se submeter à vontade imperial ou ao clero católico, não exibiam, no fim das contas, qualquer traço de heresia, pois sempre se conservaram leais ao símbolo de Niceia, ao passo que seus ritos não se diferenciavam, em absoluto, daqueles praticados nas demais congregações africanas (BLANCO ROBLES, 2019, p. 268). Outra estratégia empregada por Aurélio e Agostinho foi a de enfatizar as dissidências dentro do próprio movimento donatista, explorando ao máximo a disputa que opôs Primiano e Maximiano. Por fim, ambos cuidaram de difundir perante a opinião pública e as autoridades imperiais uma imagem que fazia dos donatistas adversários do regime, em virtude dos atos de violência e insurreição que amiúde cometiam.²⁰ Para tanto, além de recorrerem a sermões e panfletos, forjaram dossiês com a intenção de persuadir a corte de que os donatistas representavam uma séria ameaça ao Império, num momento em que aumentava a pressão bárbara (WHITEHOUSE, 2016, p. 29).

Apoiado por Aurélio, Agostinho logo assume a tarefa de ser o porta-voz dos católicos na cruzada contra os donatistas, dando início a uma intensa campanha literária consubstanciada em diversos escritos, a exemplo dos *Psalmis contra partem Donati*, obra composta em 393, na qual narrava a história do cisma e convidava os donatistas a se reintegrarem à comunidade católica, e o *Contra epistolam Parmeniani libri*, sua principal obra sobre a controvérsia, redigida por volta de 400 (QUASTEN,

¹⁹ Informações suplementares sobre a situação dos hereges na época tardia podem ser obtidas em Escribano (1990).

²⁰ A despeito das denúncias frequentes de que os donatistas e, mais ainda, os circunceliões praticavam toda sorte de violência contra os católicos e a população em geral, a África do Norte não vivia, em absoluto, uma situação de conflito permanente. Segundo Whitehouse (2016, p. 46), excetuando alguns momentos de maior tensão, a Igreja africana conservou-se em paz na maior do tempo. A bem da verdade, a violência foi, em muitas circunstâncias, um artifício retórico empregado pelos católicos para se opor aos donatistas.

1986, p. 383). Nela, o autor defende o argumento segundo o qual os donatistas seriam obstinados, obtusos e violentos, contribuindo assim para convertê-los em inimigos públicos. A adoção de um tom mais ácido por parte de Agostinho coincide com a difícil situação vivida pelos católicos em fins do século IV, pois, àquela altura, o donatismo não se encontrava, em absoluto, nos seus estertores, uma vez que, excetuando a Proconsular, seus bispos eram mais numerosos em todas as províncias do norte da África (Tripolitânia, Bizacena, Numídia, Mauritânia *Caesariensis* e Mauritânia *Sitifensis*), com predomínio desta última (WHITEHOUSE, 2016, p. 17). De acordo com Brown (2008, p. 292 *et seq.*), cada vez mais o bispo de Hipona se convencia de que a única solução possível para a questão donatista era o emprego da *disciplina*, tomada aqui no sentido de punição corretiva, de instrução pela inconveniência, como Iavé havia feito ao punir Israel pelas suas transgressões.

A mudança de atitude de Agostinho coincide com o endurecimento das medidas antidonatistas adotadas por Honório que, numa sequência de leis publicadas ao longo de 405, se manifesta abertamente contrário ao movimento. Na terceira delas, datada de 8 de dezembro e endereçada ao procônsul da África, Diotimo, criminaliza o donatismo como uma seita herética,²¹ fornecendo assim o fundamento jurídico necessário para que fossem aplicadas ao seus seguidores as mais severas punições, incluindo, naturalmente, multa, confisco de bens e exílio. Favorecidos pelo poder imperial, os católicos norte-africanos adquirem novo alento e intensificam a pressão sobre os rivais, obrigando Macróbio, o bispo donatista de Hipona, a permanecer cerca de quatro anos longe da cidade, em refúgio nas aldeias da Numídia (BROWN, 2008, p. 298). A perseguição aos donatistas teve uma breve trégua em 409, pois o imperador, desafiado por Alarico, que assolava a Península Itálica e infundia terror na corte de Ravena, opta por emitir um edito de tolerância. Em 410, no entanto, Honório promulga um novo edito de unidade, o que conduziu, em 411, à conferência de Cartago, cuja sede foram as Termas Gargilianas (WHITEHOUSE, 2016, p. 31). Ao contrário do que se supõe, o encontro não foi um concílio, mas sim uma corte de justiça presidida pelo tribuno e notário Flávio Marcelino, amigo e correspondente de Agostinho, que lhe dedicou dois tratados escritos em 412 (*De peccatorum meritis et remissione* e *De spiritu et littera*), bem como os dois primeiros livros de *De civitate Dei*, datados de 413 (BERARDINO, 2002, p. 878). O veredito de Marcelino, como já se supunha, foi amplamente favorável aos católicos, acarretando

²¹ “Nós decretamos que os heréticos da superstição donatista, em qualquer lugar onde estejam, devem cumprir inteiramente a pena devida sem demora, tanto se confessarem seu crime quanto se forem condenados em virtude da observância devida às provisões legais” (*C. Th.* 16, 5, 39).

o confisco das igrejas e demais propriedades donatistas e a proibição das suas assembleias.

Em 413, uma súbita reviravolta sela o destino de Marcelino, aprisionado por ordem de Marino, um enviado de Honório, sob a acusação de cumplicidade na revolta do *comes Africae* Heracliano. Atônitos com a detenção do seu herói, os católicos da África se mobilizam para defendê-lo, enviando inclusive um delegado à corte de Ravena. Compadecido, Agostinho faz uma derradeira visita ao amigo, no cárcere. Os apelos do clero, no entanto, não surtem efeito e, em 13 de setembro, Marcelino é decapitado (BROWN, 2008, p. 419).²² Apesar do golpe sofrido pelos católicos com o desaparecimento do defensor da sua causa, nada se altera na política oficial de repressão ao donatismo. Devidamente informado sobre a matéria, o imperador emite, em junho de 414, um extenso decreto no qual qualifica o donatismo como crime (*C. Th.*, 16, 5, 54). Por força desse decreto, os donatistas deveriam entregar aos católicos suas igrejas e todo membro do clero que permanecesse fiel ao donatismo seria punido com o exílio. Qualquer um, homem ou mulher, cidadão comum ou dignitário imperial, que acolhesse os donatistas poderia ter seus bens confiscados. Além disso, o imperador proibia que os proprietários agrícolas abrigassem, em suas terras, reuniões suspeitas, ao mesmo tempo que punia os escravos e colonos que professassem o donatismo, decerto com o propósito de inibir a atuação dos circunceliões. Desse momento em diante, o donatismo se encontra proscrito em todo o Império, mas sem que devam supor uma erradicação imediata das suas comunidades, que continuam a existir, mesmo durante a ocupação vândala no norte da África entre 429 e 534. Adeptos do arianismo, os vândalos se mostraram hostis tanto aos católicos quanto aos donatistas, o que talvez tenha favorecido a cooperação entre eles diante de um inimigo comum, pois o exame da correspondência de Gregório Magno sugere a existência de um *modus vivendi* solidário entre católicos e donatistas até pelo menos o final do século VI (MARKUS, 1964, p. 119). Seja como for, ambas as igrejas são destroçadas em 711, quando da chegada dos árabes à região.

Agostinho, mensageiro da paz ou agente da discórdia?

²² Em agosto de 414, numa lei endereçada a Juliano, o então procônsul da África, Honório reconhece a injustiça cometida contra Marcelino, tratando-o como um homem de “memória respeitável” (*C. Th.* 16, 5, 55). A atuação pró-católica de Marcelino na conferência de Cartago lhe rendeu a canonização pela Igreja Romana, que, todavia, celebra seu martírio em data errônea (6 de abril).

Ao compararmos o quadro que emerge das fontes e dos estudos críticos com a narrativa cinematográfica de Rossellini, constatamos que, no decorrer do seu enfrentamento com os donatistas, nem sempre Agostinho assumiu um comportamento manso e passivo, como nos leva a crer o diretor, mas, antes, buscou hostilizá-los por meio de uma intensa campanha difamatória, empregando amiúde um vocabulário selecionado à medida para provocar temor na audiência (KAUFFMAN, 2009, p. 141). O principal compromisso de Agostinho ao assumir o episcopado seria o de dar combate aos adversários dos católicos norte-africanos, como reconhece Valério, na cena em que, diante da assembleia de Hipona, declara-se idoso e, portanto, sem vitalidade suficiente para sustentar a posição católica contra os maniqueístas e os seguidores de Donato, que pretendiam destruir a Igreja de Cristo, o que o leva a nomear um adjunto episcopal capaz de executar essa missão. Mais adiante, Agostinho é desafiado, diante da sua própria congregação, por Macróbio, o bispo donatista de Hipona, que, numa atitude hostil e invasiva, questiona publicamente sua eleição, acusando-o de maniqueísmo e ter se submetido a um batismo duvidoso em terra estrangeira. Em resposta, Agostinho põe em dúvida a santidade dos donatistas e a sua crença num único batismo, censurando-os por se enclausurarem numa seita e por terem abandonado a fé e a caridade. A disputa que se estabelece entre ambos é apenas retórica. No fim, Macróbio é expulso da igreja, mas sem sofrer qualquer dano físico, ao passo que Agostinho exorta a assembleia a conservar-se vigilante contra os donatistas, afirmando, no entanto, que a luta deve ser travada contra o erro e não contra os homens, sem dúvida com o propósito de evitar o acirramento do conflito.

Na seqüência, temos duas cenas que reforçam a posição intolerante dos donatistas e a sua propensão à violência. Na primeira delas, um grupo de sacerdotes liderado por Possídio deixa o cenóbio de Hipona para pregar a Palavra aos africanos, levando consigo pães consagrados por Agostinho. No caminho, socorrem uma mulher e sua filha, que imploram por alimento. Embora assistida pelos viajantes, a mulher revela-se arredia, indagando-lhes se não teriam sido enviados como lobos para perseguir os seguidores de Donato. Logo após, Possídio e seus companheiros são atacados por um grupo de andarilhos, os circunceliões, que os ferem e roubam. Na cena seguinte, Agostinho, acompanhado por um ajudante, chega a Calama para averiguar o ocorrido. Ciente do problema, dirige-se à residência de Crispim, o bispo donatista, que o recebe na porta, sem autorizar sua entrada no recinto. Agostinho acusa Crispim de chefiar o bando de circunceliões que havia atacado o grupo de Possídio. Crispim reage com veemência, declarando que os circunceliões são, na

realidade, uma seita de fanáticos famintos que vivem na zona rural e que a verdadeira intenção de Agostinho seria a de denunciá-lo aos tribunais romanos como herético, conforme as leis de Teodósio, para obrigá-lo a pagar dez libras de ouro. Além disso, em sua opinião, a unidade da Igreja africana somente seria obtida por meio da doutrina de Donato e não da de Agostinho, que se faria proteger pelos editos imperiais, razão pela qual Macróbio teria sido forçado a deixar a cidade a fim de escapar à punição. Em resposta às duras palavras de Crispim, que, assim como Macróbio, mostra-se visivelmente consternado, Agostinho assume um tom conciliatório e mais uma vez, sem elevar a voz, declara-se contrário a qualquer forma de violência e se apresenta como um defensor do diálogo e da conciliação.

Em outro momento do filme, ao tomar conhecimento do decreto de tolerância de 409 promulgado por Honório, Macróbio, acompanhado por uma turba enfurecida, muito provavelmente composta por circunceliões, em virtude dos bastões que portam, dirige-se à igreja de Agostinho para desafiá-lo. Tomado de cólera, Macróbio admoesta Agostinho por enviar missionários a todas as regiões da África para pregar contra a igreja de Donato. Em tom de ameaça, afirma que os missionários devem conservar um comportamento discreto, caso contrário serão tratados como lobos, ou seja, serão caçados sem piedade. Novamente, Agostinho responde à afronta com brandura, ao passo que a turba lança pedras contra o edifício, chamando o bispo de lobo. Ainda como desdobramento do edito de tolerância, na cena seguinte, um grupo de católicos é obrigado a ingressar na residência episcopal pela porta dos fundos, pois os donatistas estariam se lançando sobre os oponentes em plena via pública. Uma das vítimas, inclusive, teria sido agredida e roubada. Na presença de Agostinho, declaram que os bispos da África deveriam apresentar à corte de Ravena uma petição requisitando o envio de um legado imperial com a incumbência de verificar a situação precária na qual se encontravam os católicos africanos. Além disso, o bispo é censurado por ter sempre lutado com as armas do convencimento, estratégia ineficaz, tendo em vista o contingente superior dos donatistas. Sem demonstrar qualquer perturbação, Agostinho afirma não temer a corte de Ravena ou mesmo os donatistas, recusando-se a envidar esforços para que Aurélio reúna um concílio que se oponha à decisão imperial.

A retaliação dos donatistas contra os católicos, no entanto, revela-se efêmera, pois, na sequência, já os vemos desfilar, em grilhões, pelas ruas de Cartago por ordem de Marcelino, que os reprime em nome do imperador. Na cena seguinte, o espectador é levado a Hipona, onde Agostinho concede asilo ao bispo donatista Celeste e seus companheiros, acossados pelos soldados romanos. Segundo o relato

de Celeste, as lideranças donatistas e católicas teriam sido convocadas a Cartago por Marcelino para um acordo, mas, ao invés disso, foi deflagrada contra eles uma feroz perseguição, no decorrer da qual uns foram mortos, outros se suicidaram e outros fugiram para o deserto. Ao acolher os refugiados com compaixão, Agostinho de novo se pronuncia contra o uso da força para coagir as consciências. Em sua opinião, a conversão dos dissidentes religiosos deveria ocorrer por meio de argumentos racionais, o que não apenas evitaria o derramamento de sangue, prática que reprova, mas também o surgimento de cristãos hipócritas. Contrariado com o ocorrido, decide viajar a Cartago a fim de interceder junto a Marcelino em favor dos donatistas. No início, o notário mostra-se arremido aos apelos do bispo, mas, após um longo diálogo no qual as leis do Império são confrontadas com a moral cristã, termina por conceder o perdão aos donatistas. A posição de Marcelino, no entanto, logo é abalada pelo seu suposto envolvimento com a causa de Heracliano, conforme mencionamos, o que leva Agostinho a retornar a Cartago, onde visita o amigo no cárcere. Marcelino então lhe revela ter sido vítima de um complô para arruiná-lo urdido pelos donatistas, os mesmos que há pouco concedera o perdão por intercessão de Agostinho. Comovido, o bispo de Hipona dirige-se a Marino e suplica clemência para o prisioneiro. O emissário imperial promete atendê-lo, mas, em seguida, envia dois homens à cela de Marcelino para assassiná-lo a golpes de cutelo. A morte do notário encerra não apenas o tratamento dado por Rossellini à querela donatista, mas também a narrativa que desejava contar. A cena final tem lugar na igreja de Hipona, onde o protagonista pronuncia uma homilia sobre a oposição entre a cidade celeste e a terrestre representadas por Jerusalém e Babilônia, respectivamente.

Agostino d'Ipbona exhibe, sem dúvida, algumas qualidades que, se bem exploradas, podem contribuir com a História ensinada na educação básica ou mesmo sugerir reflexões mais sofisticadas para os estudantes do ensino superior, a começar pela reconstrução da paisagem de Hipona com base no sítio arqueológico de Pompeia. Se, em alguns momentos, o didatismo da narrativa torna a obra um tanto ou quanto monótona, nem por isso o filme é desprovido de valor do ponto de vista pedagógico, ainda mais em se tratando de crianças e adolescentes (SILVA; ALVARO, 2013). Nele, Hipona é retratada com suas ruelas estreitas e sinuosas, pavimentadas com pedras irregulares, como era costume entre os romanos e, antes deles, os fenícios (BROWN, 2008, p. 231). Nesse ambiente, é possível identificar a arquitetura dos edifícios, alguns deles em ruínas, a exemplo dos santuários pagãos, bem como diversas atividades cotidianas, como o cortejo nupcial que de quando em quando se deslocava pela via pública, os jogos e brincadeiras de crianças e adolescentes, a tagarelice de

prostitutas e prostitutas à porta dos estabelecimentos comerciais, o movimento incessante nas tabernas e o inevitável encontro de cristãos e pagãos nas termas e livrarias, dentre outros aspectos próprios do dia a dia de uma cidade antiga. Em *Agostino d'Ipbona*, temos também uma visão sinóptica das múltiplas funções assumidas pelos bispos na Antiguidade Tardia, em especial da sua atuação como juízes, além, naturalmente, do cuidado pastoral com a própria congregação, o que implicava a defesa do cristianismo contra qualquer ameaça física ou espiritual, como vemos em diversas passagens do filme, nas quais o protagonista se apresenta como um tenaz defensor da sua igreja – e, por extensão, das suas convicções religiosas – diante dos pagãos e dos heréticos, dentre os quais os mais visados são os seguidores de Donato, que, como vimos, gozavam, nas últimas décadas do século IV, de uma posição bastante consolidada, tanto em Hipona quanto no norte da África, o que exigiu uma ação coordenada de Aurélio e de Agostinho com o propósito não apenas de combater o donatismo em solo africano, mas também de atrair a atenção imperial para a causa católica. É precisamente nesse aspecto que o filme de Rossellini revela o seu compromisso com uma tradição literária e eclesiástica que faz de Agostinho um arauto do diálogo, do pacifismo e da não violência no trato com os pagãos e com os dissidentes do próprio cristianismo.

Embora seja verdade que, por vários anos, Agostinho tenha se mostrado reticente quanto à eficácia do emprego da força na difusão da Boa Nova, seu ingresso na carreira sacerdotal, de início na condição de presbítero e, em seguida, na de bispo, o colocou diante de novos desafios, num momento decisivo do processo de cristianização, quando se buscava obter o domínio sobre a cidade, a *cellula mater* do Império, como, aliás, Rossellini aborda muito bem em sua obra. Num contexto como esse, Agostinho é forçado a lidar não apenas com problemas de natureza teórica, como havia feito (e continuará a fazer) ao longo de toda a sua vida, mas também com problemas de ordem prática, o que o leva, senão a perceber, mas decerto a experimentar, com conhecimento de causa, o quanto os assuntos religiosos tendiam a se fundir com a política. Cômico das imperfeições da Igreja de seu tempo, como denunciavam os donatistas, maniqueus e pelagianistas, todos empenhados em salvaguardar a “pureza” da mensagem evangélica diante de um clero e uma assembleia indignos por ter terem se associado de modo flagrante às autoridades seculares, Agostinho não deixa de aprovar as medidas autoritárias tomadas pelos imperadores contra os pagãos e os heréticos, chancelando assim a aliança entre a Igreja e o Estado em prol da cristianização de massa (LEPELLEY, 2010, p. 275). Num cenário no qual o donatismo figurava como o movimento cristão mais consistente no

norte da África, Agostinho, Aurélio, Possídio e demais lideranças católicas não poderiam desprezar o apoio imperial, pois somente com o recurso aos instrumentos jurídicos e militares seria possível romper a resistência da Igreja donatista, o que leva o bispo de Hipona a operar uma *démarche* em seu pensamento. Numa longa epístola a Vicente,²³ seu colega donatista de Cartena, na Mauritânia *Caesarensis*, escrita por volta de 408, Agostinho (*Ep.* 93, 4; 5) formula uma série de argumentos a fim de justificar o uso do medo e da coerção contra os recalcitrantes, afirmando, por exemplo, serem mais convenientes “as feridas recebidas de um amigo do que os beijos ofertados por um inimigo, pois é melhor amar com severidade do que iludir com gentileza”, ao passo que, em determinadas ocasiões, “o pastor conduz as ovelhas desgarradas de volta ao rebanho mediante o uso do seu cajado”.

Por todos esses motivos, a imagem de Agostinho construída por Rossellini é não apenas parcial, mas, em determinados aspectos, inverossímil, pois não é fato, por exemplo, que o bispo de Hipona tenha concedido refúgio aos seus oponentes, perseguidos pelas autoridades imperiais, ou que tenha tomado a defesa dos donatistas perante Marcelino, da mesma maneira que é discutível a acusação segundo a qual os donatistas estariam envolvidos na conspiração que levou o notário à morte (SHAW, 2011, p. 60). Ao que tudo leva a crer, Agostinho teria vislumbrado, no episódio, a possibilidade não apenas de caluniar seus adversários, mas também de exaltar a memória de um antigo amigo, mais uma vítima “inocente” da “perfidia” de heréticos sempre dispostos a arruinar os “autênticos” cristãos. No entanto, mais produtivo do que realizar o inventário de todos os equívocos do filme, numa busca tediosa por erros e acertos, é compreender como o diretor, ao realizar uma reconstituição do passado mediante os recursos da linguagem cinematográfica, se filia a uma tradição que concebe Agostinho como um líder religioso comprometido com o diálogo entre os distintos grupos religiosos, o que reforça a conotação de santidade a ele atribuída, mesmo que a narrativa visual de Rossellini opte por deixar de lado qualquer referência ao mágico, ao maravilhoso, tratando Agostinho antes e acima de tudo como um pensador ou mesmo como um filósofo, ou seja, como alguém que, rejeitando a violência, se valia da palavra, do *logos*, para difundir seus ideais. *Agostino d’Ippona* é, pois, uma obra que, ao supostamente retratar a história de um dos mais aclamados doutores da Igreja, replica um poderoso lugar de memória sobre

²³ Vicente era um antigo colega de Agostinho, pois haviam estudado juntos em Cartago. Na condição de bispo de Cartena, Vicente era também líder de uma facção dissidente dos donatistas, os rogatistas, cujo nome deriva de Rogato, que, por volta de 370, rompeu com Parmeniano, declarando-se o líder dos verdadeiros seguidores de Donato (BROWN, 2008, p. 300; BERARDINO, 2002, p. 1224-5).

a personagem, tida como defensora incondicional da tolerância religiosa e expoente da caridade cristã no trato com o Outro, com o diferente. Nesse sentido, decorrido meio século do seu lançamento, o filme não carece de interesse para o espectador contemporâneo. Diante da aguda polarização político-ideológica, do desprezo à razão, da recusa ao diálogo e do abuso físico e verbal que assolam o planeta, a película de Rossellini representa um convite à reflexão sobre a importância da palavra como instrumento de persuasão e não de coação, mostrando-nos assim que, para além dos seus eventuais equívocos, acertos ou omissões, o filme histórico é capaz de difundir valores úteis à vida em sociedade, a exemplo da razão e da compaixão, artigos de luxo num tempo saturado de obscurantismo e ausência de empatia, como aquele no qual hoje vivemos.

Referências

Documentação textual

PHARR, C.; DAVIDSON, T. S. (ed.). *The Theodosian Code and novels, and Sirmondian Constitutions*. Princeton: Princeton University Press, 1952.

POSSÍDIO. *Vida de Santo Agostinho*. Tradução das Monjas Beneditinas. São Paulo: Paulus, 1997.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Clássicos, 2017.

ST. AUGUSTIN. *The confessions and letters of St. Augustinus, with a sketch of his life and work*. Translated by J. G. Cunningham. Peabody: Hendrickson, 2004.

Documentação audiovisual

Agostino d'Ipbona (Itália, 1972). Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Carlo Cremona e Marcella Mariani. Fotografia: Mario Fioretti. Edição: Iolanda Benvenuto. Figurino: Marcella de Marchis. Produção: Francesco Orefici e Renzo Rossellini. Distribuição: *Radiotelevisione Italiana* (RAI). Duração: 115 min.

Obras de apoio

ALMEIDA, J. R.; MAUAD, A.; SANTHIAGO, R. *História Pública no Brasil: itinerários e sentidos*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

ALPENDRE, S. Rossellini e a minissérie televisiva: o contexto de *Atos dos Apóstolos*. In: PELEGRINI, C.; MUANIS, F. (org.). *Perspectivas do audiovisual contemporâneo*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019, p. 50-63.

BALLERINI, F. *História do cinema mundial*. São Paulo: Summus, 2020.

BARROS, J. A. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, J.; BARROS, J. A. (org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 55-106.

BERARDINO, A. *Dicionário patrístico e de antigüidades cristãs*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BLANCO ROBLES, F. Donatistas e *circumcelliones* en el África romana: um problema teológico, político o social? *Hispania Antiqua*, n. XLIII, p. 258-283, 2019.

BROWN, P. *Santo Agostinho: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BURKE, P. *O mundo como teatro: estudos de antropologia histórica*. Lisboa: Difel, 1992.

BUSTAMANTE, R. M. C. Violência e "terrorismo": circunceliões na África romana. *Boletim do CPA*, n. 11, p. 121-146, 2001.

CRAFTON, D. *The talkies: American's cinema transition to sound (1926-1931)*. New York: Charles Scribners'Sons, 1997.

CRUCHINHO, F. A televisão de Roberto Rossellini. *Estudos do Século XX*, n. 7, p. 319-335, 2007.

ESCRIBANO, M. V. Herejía y poder en el s. IV. In: CANDAU, J. M.; GASCÓ, F.; RAMÍREZ DE VERGER, A. (ed.). *La conversión de Roma: cristianismo y paganismo*. Madrid: Clásicas, 1990, p. 151-189.

FERNÁNDEZ UBIÑA, J. Privilegios episcopales y genealogia de la intolerancia cristiana em época de Constantino. *Pyrenea*, n. 40, v. 1, p. 81-119, 2009.

FERREIRA, R. A. *Luz, câmara e história: práticas de ensino com o cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

FERRO, M. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

FITZGERALD, A. *Agostinho através dos tempos: uma enciclopédia*. São Paulo: Paulus, 2018.

FREND, W. H. C. *The Donatist Church*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1952.

GUARINELLO, N. L. *História Antiga*. São Paulo: Contexto, 2013.

KAUFFMAN, P. I. Donatism revisited: moderates and militants in Late Antique North Africa. *Journal of Late Antiquity*, v. 2, n. 1, p. 131-142, 2009.

KORNIS, M. A. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LAGNY, M. *Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997.

LEONE, A. Christianity and paganism, V: North Africa. In: CASIDAY, A.; NORRIS, F. W. (ed.). *The Cambridge History of Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 231-247.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEPPELEY, C. Augustin face à la christianisation de l'Afrique romaine: le refus des illusions. In: INGLEBERT, H.; DESTEPHEN, S.; DUMÉZIL, B. (ed.). *Le problème de la christianisation du Monde Antique*. Paris: Piccard, 2010, p. 269-279.

MARKUS, R. A. Donatism: the last phase. *Studies in Church History*, n. 1, p. 118-126, 1964.

MARROU, H. *Santo Agostinho e o agostinismo*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

MOTTA, M. M. M. História, memória e tempo presente. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 21-36.

NAPOLITANO, M. A História depois do papel. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

NEVES, R. C. *O cinema de Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

OLIVEIRA, J. C. M. A África de Santo Agostinho e a sociedade de seu tempo. In: PIRATELI, M. R. (org.). *Ensaio sobre Agostinho de Hipona: história, música, filosofia e educação*. Londrina: Eduel, 2014, p. 33-77.

PEREIRA, F. C. D. Os quatro filósofos de Roberto Rossellini. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4, 2005, Lisboa, *Anais...* Lisboa; Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2005, p. 1112-1122.

QUASTEN, J. *Patrology*. Notre Dame: Ave Maria Press, 1986. v. IV.

REBILLARD, E. The West (2): North Africa. In: HARVEY, S. H. HUNTER, D. G. (ed.). *The Oxford handbook of early Christian studies*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 303-322.

ROSENSTONE, R. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SHAW, B. D. *Sacred violence: African Christians and sectarian hatred in the Age of Augustine*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

SHAW, B. Who were the Circumcellions. In: MERRILLS, A. H. (ed.). *Vandals, Romans and Berbers*. Aldershot: Ashgate, 2004, p. 227-258.

SILVA, G. V. Combatendo em nome da fé: Constantino e a campanha pelo *dominium mundi* (312-324 d.C.). In: SILVA, E. C. M.; SILVA, G. V.; SILVA, R. A. *O Império Romano e sua diversidade religiosa*. Vitória: Edufes, 2019, p. 217-230.

SILVA, G. V.; SILVA, E. C. M. O cinema como recurso para o ensino da História Antiga: monacato e ascetismo em *Simón del Desierto*, de Buñuel. *Hélade*, v. 1, n. 1, p. 7-15, 2015.

SILVA, P. D.; ALVARO, B. G. Sucessão episcopal e conflitos religiosos nos filmes *Agostino d'Ipona* (1972) e *Ágora* (2009). *Revista Crítica Histórica*, a. IV, n. 7, 2013, p. 17-35.

SORLIN, P. *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

VALIM, A. B. História e cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.

WHITE, H. Historiography and historiophoty. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, 1988.

WHITEHOUSE, J. The scholarship of the Donatist controversy. In: MILES, R. (ed.). *The Donatist schism: controversy and contexts*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016, p. 34-53.