

Ressonâncias Sertanejas em Alberto Moravia e Gianni Amico: Leituras do Centro sobre a periferia

Doutoranda Paula Siega¹ (UNIVE)

Resumo:

A cultura brasileira e suas geografias da fome foram objeto de vivo interesse na Itália dos anos 60, atraída pelas imagens do sertão produzidas por Glauber Rocha, cuja estética fornecia um espetacular contraponto ao desenvolvimento econômico em ação. Para os fruidores destas representações, centro e periferia passaram a integrar os pólos de discursos críticos e produtivos, cujo horizonte é fundamental para compreender o alcance do imaginário glauuberiano, por eles refletido. Evidenciando esta intrinsidade entre recepção e obra, apresentamos duas leituras italianas do sertão segundo Glauber: Il profeta della rivoluzione, artigo de Alberto Moravia de 1964, e Tropici, filme de Gianni Amico de 1968. A partir delas, analisamos de que modo o olhar de intelectuais situados em uma modernidade levada a cabo projeta-se sobre uma periferia sem fechos, terrível e mítica: “Sertao maligna steppa”, na voz de Moravia; mundo “prima della storia”, na descrição de Amico.

Palavras-chave: Recepção, cinema, literatura, crítica, sertão.

Breve Aceno à Estética da Recepção

Tendo como ponto de partida a Escola de Constança na Alemanha dos anos 60, a estética da recepção surge no âmbito das teorias literárias como reação aos tradicionais modelos de análise marxista e formalista, e tem como principal teórico Hans Robert Jauss (1969), que propõe um caminho de mediação entre história e representação. Ocupando um campo até então pouco explorado, o da leitura, Jaus trabalha com as idéias de experiência estética (momento de fruição da obra) e horizonte de expectativas (conjunto de referenciais do receptor compartilhados pelo autor para serem por ele confirmados ou negados), responsáveis pela determinação do senso de uma obra através de uma cadeia de referenciais que, ao longo do tempo, vão definindo o seu papel histórico e o seu grau de elaboração artística. O objetivo da estética da recepção é exatamente o de captar a historicidade do senso atribuído à forma, focando o momento em este que se realiza, ou seja, o da interação entre criador e fruidor, considerada enquanto processo de apropriação e troca estabelecido entre produção e fruição: do mesmo modo em que a obra age sobre o público, provocando um efeito estético sobre o mesmo, é também objeto da sua reação, que pode ir do simples consumo à atividade crítica ou criativa por ela estimuladas (JAUSS, 1988). À estética da recepção aderiram vários pensadores que progressivamente foram transformando-a em uma teoria da comunicação estética, estendendo-a à análise de todo evento artístico onde cooperem estas três instâncias fundamentais: autor, obra e público (JAUS, 1989). É neste sentido que dela nos valem, aqui, para indicar algumas respostas do público especializado italiano a *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), ressaltando a apropriação da idéia de sertão na composição de um imaginário europeu sobre o “terceiro mundo”.

1 O Milagre

Até o fim dos anos 50 a Itália ainda apresenta características de país “subdesenvolvido”, com uma grande quantidade de mão de obra absorvida sobretudo pela agricultura, baixos teores de vida, e grandes fluxos de migração internos e externos (GINSBORG, 2006). Entre 1958 e 1963 verifica-se o *miracolo economico*, fase de intenso desenvolvimento industrial que permite que os italianos

superem em poucos anos a distância que os separava de países como França e Alemanha: crescem as cidades, modernizam-se estradas, aumenta o consumo de bens de luxo, afirma-se a televisão no imaginário nacional. A transformação concentra-se sobretudo no norte, para onde confluem milhares de retirantes sulistas, iniciando a contaminação e confronto entre dois mundos diversos, onde um, identificado com a terra, com a cultura ancestral já representada por fascismo e neorealismo, será absorvido pelo outro, pela civilização industrial que se afirma. No cinema, que vive então uma das suas fases mais ricas, o retrato maestral desta transição é dado por Luchino Visconti, em *Rocco e i suoi fratelli* (1960), assim como pelas paisagens urbanas e crise de valores representadas dramaticamente por Antonioni, tragicamente por Pasolini, comicamente pelo olhar de Monicelli sobre os excluídos do processo de modernização. Registra-se também uma mudança de comportamento do público cinematográfico que, antes voltado ao consumo de comédias populares, passa a premiar a qualidade “cultural” dos filmes, provocando no mercado a seleção de obras para um público “alto”, composto por frequentadores de cinema *d’essai* e cineclubes (BRUNETTA, 2001). É nesta fase que fazem ingresso os primeiros filmes do Cinema Novo em festivais internacionais, onde privilegia-se uma concepção autoral de cinema que distingue entre produção comercial e criação artística. A aceitação dos cineastas brasileiros será mediada por esta expectativa de “autoridade” que propiciará leituras críticas contrastantes: de um lado, as que vêem nos filmes autênticas obras de arte e, de outro, as que os consideram falsificações de matrizes estéticas européias.

Os anos 60 assinalam também o surgir na Itália de uma grande atenção pela América Latina, que passa a ser vista como um rico laboratório de experimentações econômicas, políticas e sociais (CARDUCCI; STABILI, 2002). A esta visão associa-se a idéia de um mundo que ainda deve concluir o próprio ciclo de desenvolvimento, seja através da integração às democracias capitalistas, seja através de uma revolução nos moldes de Cuba. Para este imprevisto interesse contribui a afirmação do mito do “terceiro mundo”, expressão cunhada na Europa nos anos 50 e que se difunde entre a intelectualidade progressista, para a qual o subdesenvolvimento explica-se pela divisão entre capitalismo central e capitalismo periférico (CARDUCCI, 2004). É neste clima que à significação dos filmes de Glauber Rocha e do Cinema Novo associa-se a oposição centro/periferia, que se afirmará definitivamente como chave de leitura após as contestações juvenis de 1968. Este tipo de interpretação será estimulado também pelo caráter de representação nacional assumido pelos filmes, assimilados como afirmação de um discurso anti-imperialista. Progressivamente, palavras quais cangaço, cangaceiro, jagunço, macumba, coronel, nordeste, etc., passam a fazer parte do vocabulário cinematográfico e político italiano a tal ponto de, nos anos 70, um dos círculos operários juvenis mais conhecidos da periferia de Turim chamar-se “Cangaceiros”.

1.1 O Mal da Terra

É quando Deus se mistura com o Diabo. O sobrevivente falando do Bom Jesus liberta a sombra de Satanás; esta não se vê porque está nas raízes, no sangue, e é – como intuía o menino de *Vidas Sêcas* – inferno invisível, pois a terra, ali, é que é o próprio reinado do demônio.

Glauber Rocha

Alberto Moravia inicia a sua atividade de crítico cinematográfico logo após a segunda guerra, quando a Itália vive um fervoroso ativismo cultural e vários escritores são chamados a expressar-se sobre questões de cinema (BISONI, 2006). Em 1955 inicia a sua colaboração com a revista semanal *L’Espresso*, onde escreve até a sua morte, em 1990. Dando continuidade ao discurso de legitimação cultural do cinema operado pela intelectualidade italiana desde o início do século, o seu interesse é circunscrito aos “filmes de autor” e é nesta categoria que insere as obras de Glauber, sobre as quais escreve em duas ocasiões: em 1963, no artigo *Os ritos voluptuosos dos magos brasileiros*, sobre *Barravento* (1961) e, em 1964, no artigo *O profeta da revolução*, sobre *Deus e o diabo na terra do sol*. No Brasil, ambos os artigos foram traduzidos e publicados em 1965 pela editora Civilização

Brasileira como apresentação do livro sobre *Deus e o diabo* (ROCHA, 1965), dando mostras da sua indiscutível aprovação no exterior e evidenciando a funcionalidade da “autoridade recepcional”: a validade artística da obra é legitimada em pátria pela apreciação do célebre escritor italiano.

Estruturado segundo um modelo clássico na história da crítica cinematográfica italiana – introdução, exposição da trama, análise do conteúdo e conclusão – *O profeta da revolução* estabelece já nas primeiras linhas as polaridades do discurso que ressaltam o contraste mundial entre nações ricas e pobres: “O Brasil é um dos muitos países onde existem tais condições de miséria a ponto de justificar a teoria de Sartre segundo a qual não é justo nem possível escrever enquanto no mundo dois bilhões de pessoas morrem de fome” (P. 23, tradução nossa). Estabelecendo um duplice discurso do “primeiro mundo” sobre o “terceiro”, a reflexão sobre o pensamento sartriano coloca o leitor diante de uma questão moral: é justo escrever (e ler) enquanto morre-se de fome em países como o Brasil? Paradoxalmente, a questão é apresentada através de um artigo de revista, o que, diante do cenário descrito, acaba por constituir-se um ato contraditório. Moravia continua:

Hoje o Brasil se encontra praticamente ainda na situação dos Estados Unidos na época de Washington: em uma faixa costeira pouco profunda concentram-se todas as cidades e a maior parte da população, atrás desta faixa estendem-se florestas, matas, desertos e, sobretudo, o Sertão [sic], nome brasileiro para a savana selvagem e desabitada. (Tradução nossa).

A evocação dos desertos é uma imprecisão geográfica que denota um efeito estético de *Deus e o diabo*, filme que repropõe, desmontando-o, o horizonte estético do “nordestern”, onde o sertão funciona como ambientação nacional das clássicas paisagens do faroeste. Incorporando ao discurso as antinomias euclidianas que caracterizam o filme, Moravia reafirma a dicotomia entre cultura ocidental (a civilização da escrita) e cultura da fome (a realidade brasileira) através do binômio Brasil/EUA, que reflete-se no binômio litoral/sertão. A construção da imagem do Brasil dá-se em modo dualista que espelha a contradição “universal” entre desenvolvimento e subdesenvolvimento, riqueza e miséria, civilização e barbárie. Se para além da escrivania do intelectual europeu descortina-se um mundo faminto e miserável, atrás da costa brasileira revela-se um território vasto como o mundo (florestas, matas, desertos) onde sobressai-se a savana chamada sertão. Terra ignota, inexplorada e selvagem, esta encontra-se na periferia de um país às margens da história, acumulando um atraso de praticamente dois séculos em relação ao mundo “avançado” e, na dialética entre o existir e não o existir historicamente, a possibilidade de síntese é dada pelo ideal progressista: “Em outros termos, o Brasil deve ainda conquistar o seu Oeste e acrescentamos nós, também o seu Nordeste. Enquanto esta conquista não acontecer o Brasil será um país injusto e em depressão” (tradução nossa).

Se descrição do Brasil parte, por um lado, da necessidade de fornecer ao leitor informações sobre um contexto considerado pouco conhecido, por outro, é motivada pela adesão do escritor aos cânones neorealistas, que concebem a arte como um contendor de questões éticas ligadas à sociedade onde são produzidas. No cinema como na literatura, a obra é uma passagem obrigatória e necessária à transformação da realidade, e a representação é percebida como resultado de uma objetiva condição econômica de produção que traduz-se em opção estética, feita a partir de um posicionamento moral. Nesta lógica, a situação de miséria em que o filme se realiza termina por confirmar a autenticidade do seu discurso sobre ela, desautorizando considerações erradicadas do contexto:

Sartre terá razão, abstratamente, mesmo porque vive e trabalha na França onde lembrar que existem no mundo dois bilhões de pessoas que morrem de fome exige um certo esforço de imaginação. Mas o problema de Sartre, para os artistas brasileiros, não se põe. A fome, estes artistas a têm diante dos olhos e essa com voz alta deles exige ser documentada e representada. (Tradução nossa).

O paradoxo entre escrita e fome aberto no início do texto resolve-se através do enunciado realista: a representação do real é uma exigência da própria realidade, e a proposição sartriana termina por configurar-se como problema imaginário do qual Moravia se dissocia: “E eis de fato neste filme de Glauber Rocha [sic] ‘Deus e o diabo na terra do sol’ a prova de que Sartre está errado e a arte tem razão” (tradução nossa). A afirmação, que estabelece a validade da razão brasileira em detrimento da européia, é um fato excepcionalíssimo no panorama da recepção italiana, invertendo os parâmetros de avaliação adotados pela crítica especializada, em geral extremamente eurocêntrica. Com esta frase, Moravia antecipa uma postura que seria adotada somente mais tarde, e minoritariamente, a partir de 68. Até que as contestações juvenis impulsionem a afirmação de uma nova geração de críticos que, com novos instrumentos de análise, confirmam a validade estética e teórica dos filmes cinemanovistas, este serão comumente liquidados como manifestação de um “mau-gosto” tipicamente latino-americano ou, no melhor dos casos, como documentos de etnicidade merecedores da benevolência européia.

Mas, apesar de não colocar-se em um patamar de superioridade, Moravia continua atado a uma escala de valores que, sem subjugar a representação, julga a realidade representada como manifestação de um desvio:

[...] as alucinações, as visões, as práticas e os modos de conduta aberrantes que a fome, a miséria e a ignorância podem inspirar em um povo desesperado. No Santo Sebastião [Sebastiano no original] e nos seus seguidores fome ignorância e miséria fazem acender uma loucura que chega até os sacrifícios humanos; no cangaceiro (bandido) Corisco [...] fome ignorância e miséria fomentam uma ferocidade insaciável, sistemática e demoníaca. Assim Santo Sebastião e Corisco representam Deus e o diabo, ambos deformados e descompostos pela solidão do Sertão [sic]. (Tradução nossa).

Mais do que consagrações populares, encarnações míticas de uma cultura ancestral, Sebastião e Corisco são identificados como anomalias produzidas por uma sociedade desequilibrada, como aberrações determinadas por características ambientais extremas: fome, miséria e ignorância fazem do sertão um território de solidão e abandono que deforma os indivíduos. E assim, se no filme o horror da realidade é revelado através da loucura, para Moravia **hórrida é a loucura**, estigma de perda de controle sobre o real, e o escritor reage evidenciando a necessidade de uma sua normalização:

De maneira característica a solução do problema social representado por figuras como Santo Sebastião e Corisco é confiada à carabina infalível de Antonio de la Morte [sic], killer profissional, figura sinistra, melancólica e reflexiva de assassino visionário, o qual imagina que uma vez que o diabo (Corisco) e Deus (Santo Sebastião) tenham sido eliminados, então existirá a guerra de libertação, ou seja a revolução, que redimirá o Sertão [sic]. (Tradução nossa).

Mesmo concordando com a tese política do filme, escapa a Moravia este mergulho na irracionalidade que aparecerá sempre mais arraigado nas produções sucessivas de Glauber. Assim, se este transplantara messianismo e cangaço do terreno de um racionalismo fenomenológico para o do mito, assumido como próprio da criação poética, o escritor reporta-os aos limites do intolerável, definidos pela “civilização”. A sua visão do sertão, todavia, aproxima-se da de Glauber no momento em que *Deus e o diabo* atinge o seu máximo grau de eficiência estética. Fazendo com que Moravia passe da repugnância pela estraneidade da situação representada à emoção patética que produz prazer estético, a sequência do monólogo de Corisco gera uma leitura onde elementos em origem contrastantes fundem-se em um quadro híbrido:

A partir do momento em que entra em cena Corisco, a representação atinge efeitos estranhos de notabilíssima eficácia expressiva. O grande achado de Rocha foi acampar a figura do bandido, bárbara, atroz, tetricamente retórica, sinistramente raciocinante, no meio de uma solitária e desolada planura do Sertão [sic] por toda

uma espécie de monólogo que dura a inteira segunda parte do filme. Corisco, a face e as mãos manchadas de sangue, fala e fala; ao seu redor movem-se ofegantes e estupefatos os outros bandidos; atrás deles abre-se o Sertão [sic] maligna estepe de areia e sarça: a palavra que no cinema é quase sempre subsidiária aqui, nesta imobilidade alucinante, adquire um valor representativo e plástico não inferior ao das imagens. (Tradução nossa).

A percepção contraditória do cangaceiro produz uma descrição ambígua: bárbaro e atroz como um personagem de Sarmiento, Corisco é ao mesmo tempo retórico e raciocinante como atormentado intelectual. Sanguinário orador, prolixo facínora, o cangaceiro é, nesta descrição, civilização da barbárie, revelando a sofisticação de uma cultura exatamente lá onde se tende a considerá-la “baixa” ou “primitiva”, operação que seria realizada teoricamente por Glauber na *Estética da fome*, apresentada em Gênova no ano seguinte. E é nesta passagem da assimilação moraviana que o sertão adquire o traço de território simbólico, característico no filme de Glauber. Mais do que documentação realística da miséria, é ficção geográfica, sinistra paisagem que acentua o caráter demoníaco do personagem: o horizonte interminável que se abre atrás de Corisco descobre-se natureza dentro da qual, como em raças de pedra roseanas, jaz, misturado em tudo, o maligno.

1.2 No Princípio era o Sertão

Gianni Amico inicia a sua atividade no cinema como mediador cultural em 1960, dirigindo a *Resenha do Cinema Latino-Americano* em Gênova. Realizada pelo Columbianum, organismo católico fundado no fim dos anos 50, é através da *Resenha* que muitos filmes cinemanovistas fazem ingresso na Itália, encontrando em Amico um grande promotor (é ele a organizar, em 1963, a projeção especial de *Barravento*, em Roma, na qual é presente Moravia). No mesmo período, trabalha também como roteirista, produtor, diretor e, em 1967, realiza *Trópicos*,² rodado no Brasil e produzido pela televisão pública italiana (RAI) que o transmite em 3 de abril de 1968. Trata-se de um longa-metragem didático-documentarístico sobre o “terceiro mundo” que narra a viagem de Miguel e sua família do sertão para São Paulo, expulsos pela seca e pelo latifúndio. Para este estudo usamos, além do filme, as entrevistas concedidas em 1967 a Adriano Aprà e Piero Spila (publicada na revista *Cinema e Film*) e, em 1984, a Oreste de Fornari, ambas reunidas no volume produzido pelo Festival de Torino em 2002, assim como o roteiro do filme publicado em *Bianco e Nero* em 1969.

Dedicado aos autores do Cinema Novo, *Trópicos* nasce como proposta de reproduzir a viagem de *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, mas, dando-se conta do tamanho do território brasileiro, Amico decide realizar um novo itinerário: partir do fim de *Vidas secas* (1963) para chegar ao começo de *Viramundo* (1964), curta-metragem sobre a vida dos nordestinos em São Paulo (FORNARI, 2002). A dinâmica interna do filme, que trabalha com a oposição campo/cidade, acaba por reproduzir a dinâmica do Cinema Novo, que também passara do ambiente rural ao urbano. São claras as influências de *Os fuzis* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* e *Vidas secas*. Como Glauber Rocha, Amico explora o contraste entre música popular e erudita, jogando com cantigas de roda, MPB e Mozart.

Realizado segundo a técnica do cinema direto, o filme privilegia plano-sequências, buscando interferir o menos possível na realidade documentada e mantendo grandes silêncios e pausas que imprimem à representação a aridez da geografia sertaneja. Apesar do drama social narrado, o autor se refere à realidade nordestina afetuosamente:

O nordeste é um mundo de pessoas maravilhosas, pessoas com uma estrutura humana extremamente simples e autêntica com as quais nos sentimos imediatamente envolvidos. Ir ao nordeste é uma experiência extraordinária. Se vou a Londres tenho dificuldade em ambientar-me em uma sociedade que é bastante parecida com a nossa. Você chega em vez no meio no nordeste com todos os teus preconceitos, talvez com preocupações até banais, sei lá, medo de cobra, etc., e em

vez, depois de apenas dois minutos parece que você nasceu ali, que sempre esteve entre eles. (APRÀ; SPILA, 2002, p. 18, tradução nossa).

Para roteiro publicado em *Bianco e Nero*, Amico escreve uma introdução cujos termos assemelham-se aos de Moravia em *O profeta da revolução*, comunicando ao leitor os pólos centro/periferia, desdobramento da oposição desenvolvimento/subdesenvolvimento:

Tendo a possibilidade de realizar um tal filme sobre um país do terceiro mundo, nos parecia deveroso fazer um filme o mais possível honesto e exaustivo sobre o problema totalmente ignorado pelas grandes massas e nos seus termos gerais pela maioria dos europeus. (AMICO, 1969, p. 159, tradução nossa).

Para explicar ao espectador europeu as condições em que agem capital, propriedade, trabalho assalariado e mercado mundial no Brasil, o filme propõe um itinerário ao mesmo tempo geográfico, histórico e econômico que vai da paisagem mítica do sertão ao mito da grande cidade. Trata-se, segundo Amico, de “[...] uma história típica que permite acompanhar uma família brasileira que atravessa todo o país deparando-se com vários estágios de subdesenvolvimento. É a história de um grupo de pessoas que passam da escravidão ao capitalismo internacional” (APRÀ; SPILA, 2002, p. 13, tradução nossa). O deslocamento espacial propõe-se como espécie de viagem no tempo, documentado as etapas de uma evolução que, partindo do nordeste, faz com que este assuma internamente a condição arcaica com a qual o Brasil é identificado na Europa. Tal percepção é estendida aos personagens:

A família protagonista e, sobretudo o chefe da família, são apresentados sem anotações psicológicas. A ausência de psicologias é uma escolha de fundo e responde ao primeiro dado do subdesenvolvimento. O subdesenvolvimento é, de fato, antes de ser fome, doenças, subdesenvolvimento das consciências, incapacidade de sentir-se na história, de qualquer modo donos do próprio destino. O homem subdesenvolvido vive “antes da história”. Este me parece o dado fundamental. (AMICO, 1969, p. 159, tradução nossa).

Trata-se de uma concepção histórica marxista: não possuindo consciência crítica que lhes permita uma ação voltada à modificação estrutural da sociedade, os personagens não chegam a constituir-se como sujeitos “históricos”, demonstrando-se incapazes de interferir no próprio destino. Exemplos de uma condição humana generalizada, não são agentes mas produtos da história, e suas ações obedecem a específicas condições materiais sobre as quais não possuem controle. Para comunicar este estado “pré-histórico”, ou seja, de pré-consciência revolucionária, a narrativa não pretende uma adesão emocional do espectador europeu, mas sim evidenciar as relações de produção que determinam a conduta dos personagens:

A garota que foge de casa com o jovem negro e depois se encontra com o motorista não interessa como caso sentimental, enquanto ela mesma não está interessada ao negro, mas ao caminhão, à possibilidade de chegar ao sul e, em uma sociedade que se rege sobre a relação patrão-escravo, é absolutamente normal, em primeiro lugar para a própria garota, terminar com o motorista que daquela caravana é o patrão. (AMICO, 1969, p. 160, tradução nossa).

A solução para este quadro de mútua exploração seria possível com a tomada de consciência popular que desencadeasse uma ação coletiva, indicada pelo autor através da inserção da sequência final de *Deus e o diabo* no momento em que Miguel e sua família chegam a Recife: “Naquele momento inseri a resposta que aos problemas do sertão dá um autor como Glauber Rocha” (APRÀ; SPILA, 2002, p. 13, tradução nossa). A luta revolucionária é indicada também enquanto método de ação internacional e, evidenciando-a, o filme concentra-se na representação das relações “entre países ricos e países pobres, ou mundo desenvolvido e mundo subdesenvolvido, ou imperialismo e colônias, segundo a fórmula que mais agrada ao leitor” (AMICO, 1969, p. 161, tradução nossa). Para isto, trabalha com dois planos expositivos: no primeiro, narrativo, mostra-se a aventura vivida

pelos protagonistas; no segundo, didático, são feitas inserções documentarísticas que informam o espectador sobre as condições históricas e sociais em que o drama se desenvolve. Na sua unidade, o quadro estabelece os nexos consequenciais entre a pequena história vivida pelos protagonistas e a grande história universal movida pela oposição Imperialismo/Anti-imperialismo. Nela, os personagens configuram-se como títeres dos jogos econômicos determinados pelas relações entre capital e trabalho, onde a exploração do nordeste rural pelo Brasil urbano reproduz a exploração do capitalismo periférico pelo capitalismo central, realizada através da associação entre burguesia nacional e capital estrangeiro.

A primeira inserção apresenta-se quando Miguel e sua família colocam-se em viagem, abandonando a caatinga dominada pelo latifúndio e pela seca e seguindo, como gado, o rumo dos bois que o latifundiário para o qual trabalhavam havia enviado para pastos localizados no sul. Contrastando com o ambiente rural do início, o documentário mostra imagens de Rio, São Paulo e Brasília, enquanto o narrador explica a fusão racial característica da população brasileira através de uma distorção do pensamento freyriano: “Da fusão destas raças nasce, segundo o sociólogo Roberto Freire [sic], o representante típico do terceiro mundo, o brasileiro é o terceiro homem” (tradução nossa).³ Em seguida, uma série de dados estatísticos ilustram a situação do nordeste em relação ao resto do Brasil, apresentando um quadro geral do qual a família de retirantes é um caso exemplar: um quinto da população brasileira que ganha menos de um terço da remuneração média nacional. No segundo documentário, inserido quando Miguel e sua família já chegaram ao Recife, se realiza uma brevíssima história econômica do Brasil, do descobrimento à construção de Brasília, explicitando a sua dependência do mercado externo. Apresentada segundo a polaridade colônia/metrópole, evidencia-se a exploração internacional que provoca as modificações econômicas e sociais nacionais: as oscilações do mercado externo determinam a criação de novos centros urbanos, provocando o deslocamento da mão de obra (antes, escrava e, depois, sub-pagada) pelo território. Segundo o autor: “A história a que vocês assistem é a história de sempre, antes corria-se atrás do ouro, depois atrás do café, hoje atrás da indústria, etc.” (APRÀ; SPILA, 2004, p. 15, tradução nossa).

O terceiro e último documentário insere-se no durante a viagem entre Recife e São Paulo. A cena é realizada segundo a técnica de distanciamento brechtiana e Joel Barcelos, ator protagonista, lê para a câmera as manchetes do jornal *Diário de Notícias*. A relação centro/periferia dá-se agora pela relação cidade/interior: o ator explica que o jornal é publicado em Salvador e que eles se encontram agora em Milagre, interior do Estado. A primeira manchete dá claramente a idéia de uma industrialização dominada pelo capital estrangeiro: a Willys do Brasil, a mais importante indústria automobilística brasileira, foi vendida à Ford; à dependência econômica se alia a cultural: demonstrando o assédio das “drogas e *rock and roll*”, uma manchete noticia a prisão dos *Rolling Stones* por detenção de estupefacientes, seguida por outra sobre Roberto Carlos, ídolo do ye-ye brasileiro que, solidário com os *Beatles*, é contrário ao uso da maconha. O quadro moderno de um Brasil relativamente industrializado é interrompido por um cartaz informativo onde comparam-se os extremos das condições de vida no nordeste e no “primeiro mundo”, entre os quais o resto do Brasil assume a posição intermediária característica de um país em desenvolvimento:

No estado do Maranhão, nordeste do Brasil, existe um médico a cada 13.000 habitantes. No estado de São Paulo, um a cada 1700 habitantes. Na Itália é de um a cada 670 habitantes.

No nordeste a mortalidade infantil é de 160 por mil. No inteiro Brasil, a média é de 90 por mil. Na Itália, de 36 por mil. (Tradução nossa).

Prosseguindo com a leitura do jornal, Joel Barcelos apresenta o panorama internacional dividido entre resistência ao imperialismo e ação das potências industriais: Fidel elege Che Guevara como líder das guerrilhas na América Latina e, em Havana, Che preside a Conferência de Solidariedade das Forças Revolucionárias, confirmando a necessidade de da luta armada na

América Latina e África. Depois, informa-se sobre a penetração dos interesses estrangeiros no país: no Piauí e em Goiás suspeita-se que norte-americanos estejam extraindo minerais atômicos clandestinamente. Evidenciando a exploração dos recursos brasileiros, exhibe-se o cartaz informativo: “Um operário da Volkswagen na Alemanha ganha mais de 200.000 libras por mês. Um operário da Volkswagen em São Paulo ganha cerca de 50.000 libras por mês. Uma Volkswagen custa no Brasil cerca de 1.800.000 libras” (tradução nossa). Por último, mais notícias sobre as lutas anti-imperialistas no Brasil e no mundo: a UNE realiza o seu 29º congresso, apesar da repressão policial; em Detroit, saques e destruições colocam em dificuldade as autoridades; o representante do movimento negro norte-americano pede, em Cuba, a internacionalização da luta dos negros pelos próprios direitos; no Vietnã, um ataque aéreo provoca a morte de oito americanos e a destruição de onze aviões militares.

Justificadas pela proposta didática do filme, a escolha pelos documentários é explicada por Amico:

Por outro lado têm as intervenções documentarísticas que parecem-me igualmente importantes seja porque dão as razões objetivas, históricas, econômicas e políticas da história que estamos acompanhando, seja porque, como por exemplo, na leitura do jornal, são citados alguns fatos (a ação da União nacional dos estudantes, a compra de terras por parte dos norte-americanos, notícias sobre Che Guevara, etc.) que terminam, mesmo sem querer, por dar indiretamente uma resposta aos problemas propostos pela história (APRÁ; SPILA, 2002, p. 13, tradução nossa).

Na sequência final, o filme nos fornece a conclusão da narrativa e, ao mesmo tempo, uma síntese das questões abordadas pelos documentários. Assinalando o fim da viagem, o motorista entrega a sua carga humana a uma vistoria médica, garantindo a boa qualidade dos homens que transportou como animais destinados ao matadouro: “Doutor, todos eles têm um contrato, são bons trabalhadores e estão com saúde”. Devoradora desta carne humana, São Paulo é mostrada por uma câmera que enquadra cartazes publicitários de empresas européias e norte-americanas: livros, fábricas, desfiles de moda, bancos... é a sociedade de consumo, fruto da aliança entre a burguesia industrial e o capital estrangeiro, ereta sobre a exploração da força de trabalho barateada por um excedente da mão de obra oriunda sobretudo do sertão. O modelo de desenvolvimento nacional espelha-se na geografia urbana: Miguel, pedreiro em uma grande construção no centro da cidade, estabelece-se com a família em uma favela na periferia. A última tomada do filme mostra-nos um *outdoor* com a seguinte inscrição: “Estamos construindo o São Paulo Hilton”. A tese do filme é comprovada: o capitalismo central agiu sobre o periférico, que reproduziu em si mesmo o terrível mecanismo de exploração e, na viagem do sertão à metrópole, realiza-se o esquema descrito pelos documentários: a força de trabalho deslocou-se novamente para as novas zonas urbanas, crescidas para responder ao mercado externo. Neste jogo de forças, o nordeste é a nova África; o trabalhador nordestino, o novo escravo; o caminhoneiro, o novo mercador de homens; o pau-de-arara, o novo navio negreiro.

A Invasão dos Bárbaros

Fragments de um amplo contexto, o material aqui apresentado é um indicador da atividade receptiva italiana, cuja “autoridade” internacional contribuiu ao longo do tempo a estabelecer a obra de Glauber Rocha como cânone cinematográfico brasileiro. *Deus e o diabo na terra do sol*, porém, não insere-se em um espaço vazio, mas confronta-se com o horizonte de expectativas aberto pelo cinema de Lima Barreto, cuja representação da paisagem nordestina passou a compor o imaginário europeu sobre o Brasil nos anos 50. Em 1960, de Roma, Gustavo Dahl escreve a Glauber: “Por exemplo, antes de *O cangaceiro* tenho certeza de que muito poucas pessoas fora do Brasil sabiam o que era o Nordeste e o cangaço. Hoje, depois da fita, a noção de Brasil inclui necessariamente para muitos a de NE e de bandoleiros” (BENTES, 1997, p. 118). Como pontua Jauss (1969), a força de um novo cânone pode ser demonstrada pelo fato de que o público, a partir da circulação de

determinada obra, sinta como antiquadas as que a precederam, que cessam de responder às novas expectativas abertas pelas inovações apresentadas. Reconhecendo que foi Lima Barreto a inaugurar o cangaço como gênero cinematográfico, é o próprio Glauber a ressaltar as inovações do seu filme, já que, cinematograficamente, antes de *Deus e o diabo na terra do sol* o “cangaço como fenômeno de rebeldia” ainda não tinha acontecido (GLAUBER, 2003, p. 91). E, de fato, o modo em que *Deus e o diabo* supera as expectativas do público italiano fornece um critério objetivo para determinar o seu valor artístico: a sua eficiência estética evidencia-se pelo fato de que, evocando o horizonte de expectativas instaurado por *O cangaceiro* (1953), não se limite a preenchê-lo, mas o desconstrua criticamente, alterando as conformações simbólicas do sertão através de uma estética inovadora e politicamente empenhada. Apreciada sobretudo pelos setores “altos” do público italiano, aqui representados por Moravia e Amico, a perspectiva revolucionária através da representação da geografia sertaneja deixará marcas também na cultura de massa, como nas produções fílmicas *O’ Cangaceiro* (1969), pastiche de Giovanni Fago que condensa Barreto e Glauber em um western politizado, e *Cangaceiro* (1994), vídeo clip do grupo rock Litfiba, que canta a rebeldia do “bandido do sertão”.

Não obstante *O profeta da revolução* e *Trópicos* possam ser considerados leituras postuladas a partir de uma posição do centro sobre a periferia, condicionada pelo ponto de vista de uma “civilização desenvolvida” sobre a barbárie do “subdesenvolvimento”, representam exemplos admiráveis da abertura italiana em relação à cultura do “outro”. A idéia de uma evolução histórica democrática ou revolucionária, característica nos anos 60, se por um lado contribui a configurar o sertão e o Brasil como estágios “primitivos” de um processo de desenvolvimento ainda por completar-se, por outro evidenciam a preocupação com a necessidade de que tal processo se realizasse de modo justo e equilibrado. Fundamentais para os estudos da recepção internacional do cinema brasileiro, a escrita de Moravia e as imagens de Amico adquirem uma importância ainda maior quando observadas à luz do contexto italiano atual, revelando como o ideal humanista de um progresso universal tenha sido substituído por uma percepção preservacionista e localista da realidade, fundada sobre a rejeição de grupos socialmente frágeis (ciganos, imigrantes, clandestinos, prostitutas, minorias religiosas...). Como já sucedera no passado em relação à idéia de uma “raça italiana”, prega-se hoje a necessidade de proteção de uma identidade (étnica, territorial, cultural...) contra os perigos representados pela globalização. Curiosamente, esta não é percebida enquanto expansão de um “capitalismo central” para o resto do globo, mas sentida enquanto ameaça de empobrecimento dos países ricos pelo “terceiro mundo”, através da concorrência do custo da mão de obra e da penetração de etnias acusadas de contaminarem cultura e valores de um mundo “desenvolvido”. Observando o renascer da idealização da “pureza originária” de uma sociedade para a qual o “mal” vem somente de fora, na memória surge espontaneamente Guimarães Rosa: sertão é **dentro** da gente.

Referências Bibliográficas

- [1] JAUSS, Hans Robert. **Perché la storia della letteratura?**. Tradução do alemão para o italiano de Alberto Vàrvaro. Nápolis: 1969, Guida Editori. 109 p.
- [2] JAUSS, Hans Robert. **Estetica della ricezione**. Tradução do alemão para o italiano de Antonello Giugliano. Nápolis: 1988, Guida Editori. 148 p.
- [3] JAUSS, Hans Robert. La teoria della ricezione: identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici. In: COLUB, Robert (Org). **Teoria della ricezione**. Tradução do alemão para o italiano de Roberta Malagoli. Turim: Einaudi, 1989. P. 3-26.
- [4] MORAVIA, Alberto. Il profeta della rivoluzione. **L’Espresso**, p. 23, 16/08/1964.
- [5] GINSBORG, Paul. **Storia d’Italia dal dopo guerra a oggi**. Turim: Einaudi, 2006. P. 622.

- [6] BRUNETTA, Gian Piero. **Storia del cinema italiano**: dal miracolo economico agli anni novanta. Roma: Riuniti, 2001. 820 p.
- [7] CARDUCCI, L. G. Calò; STABILI, M. Rosaria. Il mito politico dell'America latina negli anni Sessanta e Settanta. In: GIOVAGNOLI, A. et al. **Il Mondo visto dall'Italia**. Milão: 2004. p.228-241.
- [8] CARDUCCI, L. G. Calò. L'immagine dell'America Latina in Italia dagli anni settanta alla fine del XX secolo. **Trimestre**, n. 3-4, p. 347-367, 2004.
- [9] BISONI, Claudio. **La critica cinematografica**: método, storia e scrittura. [Bolonha]: Arquetipolibri, 2007. 319 p.
- [10] MORAVIA, Alberto. I riti voluttuosi dei maghi brasiliani. **L'Espresso**, p. 27, 16/06/1963.
- [11] ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 232 p.
- [12] APRÀ, Adriano; SPILA, Piero. Tropici. In: AMICO, O; AMICO, GIOVANELLI; VINCENTI E. (orgs). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002. P. 13-25.
- [13] FORNARI, Oreste de. Le traveling c'est un affaire morale?. In: AMICO, O; AMICO, GIOVANELLI; VINCENTI E. (orgs). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002. P. 35-42.
- [14] AMICO, Gianni. Tropici: estratto della sceneggiatura desunta dal film e dialoghi integrali. **Bianco e Nero**, n- 5-6, p. 159-174, maio-junho 1969.
- [15] BENTES, Ivana (org). **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 794 p.
- [16] ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 240 p.

¹ **Paula SIEGA, Doutoranda**

Università Ca'Foscari Venezia (UNIVE)

paula.siega@gmail.com

² Cópia do filme em DVD gentilmente cedida por Olmo Amico, a quem dedicamos especial agradecimento.

³ Note-se que, formulada nos anos 30, a teoria de Freyre sobre a fusão racial não coloca o problema do "terceiro mundo", resultado de uma oposição entre o primeiro (capitalismo) e o segundo (comunismo), que se afirmaria somente após a segunda guerra mundial.