

Reflexos do Brasil no espelho europeu: o olhar de Alberto Moravia sobre Barravento

Paula Regina Siega | Univ. de Veneza

Resumo: Ultrapassando barreiras geográficas e culturais, Glauber Rocha projeta o cinema brasileiro além de nossas fronteiras, em uma audaciosa proposta estética que converte particularidades regionais em linguagem universal. Do outro lado do oceano, sua poética reverbera na escrita de Alberto Moravia, fascinado pelas imagens de Barravento, síntese de uma problemática nacional que seu discurso passa a refletir.

Palavras-chave: Nacional, internacional, universal.

Em abril de 2004 a Bienal de Veneza resolveu liberar o espaço de seus depósitos doando ao público uma grande quantidade de livros e catálogos de arte por ela produzidos. Armazenados em um velho galpão portuário, entre pilhas de volumes literários dedicados a Jean Cocteau, Luis Buñuel, René Clair, Pier Paolo Pasolini e outros, constavam alguns exemplares de *Glauber Rocha: Scritti sul cinema*, publicado pela Mostra Internacional de Cinema de Veneza, que, em 1986, homenageara o cineasta. Organizada por Lino Micciché, a coletânea de textos do autor ressaltava a sua dupla atividade artística e teórica, testemunhando o grande interesse que despertou no ambiente intelectual italiano. Não obstante tenha sido

fundamental para a projeção europeia de sua filmografia, porém, pouco conhecido é o controvertido processo da recepção italiana, no qual um acalorado debate crítico possibilitou que um preconceito estético – a convicção sobre o primitivismo da arte latino-americana – fosse superado pelo reconhecimento da complexidade cultural do Terceiro Mundo. Procurando fornecer indícios que ajudem a preencher tal lacuna, indicamos aqui alguns pontos salientes de *Os ritos voluptuosos dos magos brasileiros*, crítica que Alberto Moravia escreveu sobre *Barravento* em 1963. Refletindo a boa acolhida do cineasta no exterior, o artigo foi publicado dois anos depois pela editora Civilização Brasileira como apresentação do livro *Deus e o diabo na terra do sol*,¹ juntamente com a crítica de Moravia sobre o homônimo filme. Responsáveis por conferir um brilho especial à publicação, os textos apareciam acompanhados pela seguinte nota explicativa:

As duas críticas que Alberto Moravia, conhecido escritor italiano, dedicou aos filmes de Glauber Rocha, no semanário *L'Espresso*, demonstram bem a importância de sua obra em âmbito mundial. Por isso, a BBC [Biblioteca Básica de Cinema] resolveu transcrevê-las aqui, na íntegra, à guisa de apresentação deste volume.²

A colocação dos filmes “em âmbito mundial” evidencia a importância da questão para o discurso cinematográfico brasileiro, há décadas empenhado em conferir à produção local um caráter nacional, considerado passagem obrigatória para atingir o “universal”. Como demonstraram Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão,³ se no início do século XX a palavra “nacional” indicava somente que um filme era produzido em solo brasileiro, a partir do esforço de legitimação intelectual do nosso cinema o termo assumiu matizes e significados sempre mais complexos. Ao longo do tempo, à ideia de nacional atrelou-se também o valor da autenticidade: por “autenticamente nacional” entendia-se o que era caracteristicamente “nosso” – costumes, paisagens, histórias, povo – capazes de diferenciar-nos do “alheio”. Restritas ao conteúdo, estas preocupações nacionalistas não se aplicavam ao plano formal ou técnico dos filmes, pois se esperava que a produção brasileira atingisse um dia a qualidade estrangeira. As obras-primas do cinema mundial continuaram,

1. ROCHA. *Deus e o diabo na terra do sol*.
2. ROCHA. *Deus e o diabo na terra do sol*.
3. BERNARDET; GALVÃO. *O nacional e o popular na cultura brasileira*.

portanto, a serem adotadas como paradigmas de uma universalidade entendida como profunda assimilação de específicas situações nacionais.

Em 1953, seria Lima Barreto, com *O cangaço*, a revelar ao mundo a existência de um cinema brasileiro, evento que forçou a uma reflexão interna sobre as possibilidades de exportação cinematográfica da nossa cultura. Para o cinema engajado dos anos 1960, todavia, esta conquista seria interpretada apenas como produção folclórica da indústria brasileira, cujos interesses comerciais impediam a realização de uma imagem autêntica do país. Glauber Rocha, por exemplo, apesar de reconhecer que Barreto inaugurara o cangaço como gênero cinematográfico, ressaltava o atraso com que o sertão irrompia nas telas em relação à literatura, afirmando que o diretor, por não ter entendido o romance nordestino, realizara somente uma trama de aventuras convencional.⁴ Igualmente deplorável, enquanto uso alienante do nacional, era considerado *Orfeu Negro* (1959). Rodado por Marcel Camus no Rio de Janeiro, o filme era visto como verdadeira exploração da matéria-prima brasileira (a nossa paisagem e a nossa cultura) pela indústria estrangeira, finalizada à veiculação de uma imagem “exótica” do Brasil.

Se a produção industrial demonstrava-se incapaz de originar filmes culturalmente “legítimos”, seria a elaboração quase artesanal de *Aruanda* a indicar, em 1960, o caminho para um cinema autenticamente nacional, quer no campo temático, quer no formal. O documentário de Linduarte Noronha concretizava a possibilidade de uma representação de aspectos profundos da realidade através de uma estética finalmente brasileira, caracterizada por uma liberdade estilística que unia a desmistificação da técnica ao princípio *nouvelle vague* da câmera como livre expressão do artista. Os “defeitos”, as marcas do trabalho normalmente escondidas no produto final, passavam agora a constituir um estilo de representação que aliava à crueza da realidade a pobreza dos meios de produção. O subdesenvolvimento deixava assim de ser a “marca cruel” estigmatizada por Paulo Emílio Salles Gomes,⁵ para transformar-se em uma linguagem nacional cuja originalidade seria reivindicada, internacionalmente, pela “Estética da fome”, apresentada em Gênova em 1965 por Glauber Rocha.

Com a penetração do Cinema Novo na Europa, a dialética nacional/internacional ultrapassaria o problema do conteúdo e forma fílmicos para articular-se também em relação a seus destinatários. Em âmbito nacional, a preocupação em

4. ROCHA. *Revisão crítica do cinema novo*.

5. GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

realizar um cinema popular – ou seja, segundo a concepção da época, voltado para o povo – conduzia a um didatismo mirado a instigar a consciência do público, que deveria refletir sobre uma realidade denunciada a partir de uma postura moral. Tratava-se de uma abordagem semelhante ao modelo gramsciano de nacional-popular, que implicava na consciência de uma missão dos intelectuais em relação ao povo, considerado expressão máxima de uma nação.⁶ Esta preocupação interna, todavia, coexistia com o desejo de atingir o público especializado e “culto” dos festivais internacionais, porta de entrada para os filmes brasileiros no circuito europeu. O desejo de internacionalização era motivado não somente por razões mercadológicas, mas também pela asfixia cultural dos ambientes domésticos, denunciada por Glauber Rocha na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*: “Se na Europa e nos Estados Unidos ainda existem reservas para um diretor dotado de inteligência, cultura e sensibilidade – no Brasil estas qualidades são sinônimos de loucura, irresponsabilidade e comunismo.”⁷ Consciente do fato, já em 1960 Gustavo Dahl escrevia de Roma ao amigo baiano, arquitetando modos de penetração no mercado externo:

Tenho a impressão de que nas circunstâncias atuais o caminho mais fácil é o da conquista do mercado internacional. (...) E o mercado internacional, para o qual eu acho, como você, indispensável que nos dirijamos, só é conquistável na base dos festivais.⁸

Esta conquista seria possível na medida em que se conseguisse harmonizar fatores diversos: uma representação nacional que fosse capaz de superar as fronteiras regionais e que mantivesse um grau de tipicidade necessário para a apreciação no exterior e, ao mesmo tempo, uma linguagem artística capaz de convencer o público estrangeiro, sem contudo ignorar as convenções do mercado interno:

Mas é difícil fazer um filme que seja ao mesmo tempo suficientemente comercial para não meter medo aos distribuidores e exibidores brasileiros, suficientemente brasileiro para que sua comunicabilidade não fique limitada a setores limitados regionalmente e para que satisfaça no Exterior a uma necessidade efetivamente existente da tipicidade, sem cair no

6. GRAMSCI. *Quaderni del Carcere*: quaderni, p. 12-29.

7. ROCHA. *Revisão crítica do cinema novo*, p. 34.

8. DAHL. Carta a Glauber Rocha de 31 de janeiro de 1960, p. 116-118.

exotismo, que é o máximo da degradação da terra em que foi criado em que pode cair um cineasta, e suficientemente “artístico” para impressionar os imbecis que frequentam os festivais.

Nesse desenho, era exatamente a questão da “brasilidade” a apresentar maior complexidade. Como realizar um filme dotado de autenticidade sem distanciar-se da expectativa europeia? Como atrair a atenção do público estrangeiro, fascinado pelas paisagens exóticas, sem dobrar-se ao pitoresco? Dahl apontava uma estrada:

Eu detesto, mas detesto o cinema exótico, “orfeus negros” e mazelas, mas objetivamente tenho que constatar que é necessário que os filmes ou se aproximem desta concepção européia do Brasil, o que se pode fazer sem cair no exotismo, sem trair a realidade brasileira existente, descobrindo os aspectos mais profundos dentro desta noção superficial já existente, talvez *Barravento* seja um bom exemplo disso, ou então que acrescentem novos domínios a esta concepção.

Note-se que essas reflexões eram feitas a partir do contexto italiano, quando ali o mercado cinematográfico vivia uma fase de transformação em que a demanda de um público “alto”, interessado sobretudo na qualidade artística das obras, forçava à seleção de filmes revestidos por um caráter intelectual.⁹ Assim, no projeto de criar um interesse cultural pelo cinema brasileiro, a importância de uma linguagem autoral era colocada com absoluta clareza:

O problema é o seguinte: além dos negócios que já escrevi, os europeus só se interessam verdadeiramente por filmes de festival. (...) A única maneira de despertá-los é lançar-lhes na cara, com muita força, *o autor*. Moda ou não, é só isto que os impressiona. E a brasilidade que já havia dito.¹⁰

Se na questão da brasilidade *Barravento* apresentava-se como possibilidade de mediação entre o “exótico” e o “autêntico”, a questão do autor passava obrigatoriamente pela distinção entre produção comercial e criação artística. Própria da *nouvelle vague*, esta perspectiva autoral baseava-se na ideia da

9. BRUNETTA. *Storia del cinema italiano: dal miracolo economico agli anni novanta*.

10. DAHL. Carta a Glauber Rocha de 31 de janeiro de 1960, p. 118.

mise-en-scène cinematográfica, entendida como linguagem universal capaz de abater fronteiras linguísticas e culturais em nome de algo que pertencia ontologicamente ao cinema e cujos códigos eram assimilados dentro de uma cultura cinéfila. No caso de Glauber Rocha, a opção por um cinema não comercial aliava-se a uma postura anti-imperialista que dava continuidade ao debate interno sobre a situação colonial do cinema brasileiro, aberto por Paulo Emilio Salles Gomes nos anos 1960. A produção independente apresentava-se então como estratégia de combate econômico e cultural ao domínio americano no mundo:

A conquista dos grandes mercados do exterior não se fará com a produção de subcultura, desde que, pura contradição, as grandes indústrias do mundo já começam a ser destruídas pelo cinema de autor (...). A indústria do autor, síntese desta nova dialética da história do cinema, é um grande capítulo futuro. (...). Daqui, o cinema tem que ser encarado com uma ótica universal; aleijar a dialética é escolher a sombra do oportunismo inconseqüente, que deixará, para sempre, a história do cinema brasileiro como apêndice informativo da história universal do cinema.¹¹

Postulada a partir de um olhar voltado para o fora, a questão da elevação cultural do cinema brasileiro superava assim os confins nacionais: não se tratava, como no passado, de igualá-lo às demais produções intelectuais da nação – sobretudo a literária – mas de resgatá-lo aos olhos do mundo. A tão sonhada universalidade seria atingida a partir de uma articulação consciente de diversos aspectos que compunham a obra fílmica: a assimilação das próprias raízes culturais em uma representação autenticamente nacional; o diálogo com a linguagem cinematográfica mundial; a transformação social a partir de uma atuação política e, base do inteiro projeto, uma estratégia econômica de produção e distribuição capaz de penetrar contemporaneamente nos mercados interno e externo. *Barravento* seria o primeiro passo de Glauber Rocha nessa direção e, em 1961, em carta a Alfredo Guevara, o autor projetava o itinerário internacional do filme:

Graças pelo interesse em torno de *Barravento*. Todavia, o filme ainda se encontra em fase de montagem e só ficará pronto em junho próximo. Deverá fazer sua estréia no Festival de Moscou ou no Festival de Karlovy-Vary. (...). Precisamos de recursos, mas espero que o nosso filme alcance

11. ROCHA. *Revisão crítica do cinema novo*, p. 40.

sucesso na Europa como também espero ajuda de outros países, como a União Soviética, no sentido de que possamos comprar material.¹²

Efetivamente, *Barravento* participou em 1962 do Festival de Karlovy-Vary, na Tchecoslováquia, onde ganhou o Prêmio Revelação e, na Itália, do Festival de Porretta Terme. Em 1963 compareceu aos festivais de Londres e Nova Iorque, além da Resenha do Cinema Latino-Americano de Sestri Levante (Itália), dirigida por Gianni Amico, que também organizou em Roma uma projeção especial do filme para intelectuais italianos, entre os quais constava Alberto Moravia.¹³

Como observara Gustavo Dahl, para conquistar o mercado europeu era necessário levar em consideração a expectativa do público em relação a uma certa tipicidade brasileira e, sem estranhar-se completamente desta expectativa, Glauber fazia uso do espetacular panorama praieiro. Todavia, procurava afastar-se de uma interpretação convencional desta paisagem, como indicavam as afirmações feitas a Paulo Emilio Salles Gomes:

Tenho um material musical fantástico, uma paisagem que alumbra (como diz o velho poeta Bandeira), um mar-oceano que se oferece. Sendo, tropical, estou sendo suficientemente lúcido para esquecer o paisagismo praieiro da tradição sul-americana e posso lhe dizer que crepúsculos e redes, ao gosto mexicano, estão encarcerados.¹⁴

Utilizado de forma estratégica, o deslumbrante cenário natural servia como ponto de partida para trazer à tona aspectos culturais mais profundos, que eram revelados por uma investigação quase documental da realidade e pelo diálogo com o cinema internacional. Esta articulação entre linguagem artística e documentária na representação da paisagem tropical contribuiu para conquistar a atenção de Alberto Moravia, que, como homem, nutria o gosto pelas viagens e pela descoberta de novas culturas, e, como cinéfilo, possuía um interesse específico pelos filmes de autor e pelo documentário.

O escritor iniciara a sua carreira de crítico cinematográfico logo após

12. ROCHA. Carta a Alfredo Guevara de 3 de março de 1961, p. 139.

13. FIGUEIRÔA. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*.

14. ROCHA. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes de 2 de novembro de 1960, p. 128.

a Segunda Guerra Mundial, quando muitos literatos italianos passaram a expressar-se sobre o cinema, que vivia então a fase neorrealista. A partir de 1955 passara a colaborar com a revista *L'Espresso*, na qual mantinha uma coluna fixa. Embora fosse um crítico profissional, a sua escritura não seguia o padrão das revistas especializadas: o intelectual não costumava assistir aos festivais nem acompanhava a programação das salas comerciais, mas em compensação era um assíduo frequentador de cineclubes e cinemas alternativos. Como bom escritor, possuía uma predileção pela construção narrativa dos filmes, cujas tramas resumia de modo didático, procurando fornecer ao leitor as informações indispensáveis à compreensão da obra e do universo por ela retratado, inserindo-a em um campo mais amplo que devolvia, enquanto manifestação cultural, um reflexo particular do mundo.¹⁵

Seguindo esta estrutura, a introdução de “I riti voluttuori dei maghi brasiliani” [*Os ritos voluptuosos dos magos brasileiros*] pontuava a necessidade de esclarecer o leitor sobre a “matéria poética do filme”, ou seja, sobre a sua “realidade mágico-religiosa”.¹⁶ O fato que o intelectual qualificasse como “mágica” a realidade e não o seu modo de representação nos devolve, por um lado, um dos efeitos da linguagem realista do filme e, por outro, o impacto da cultura ritualística por ele documentada, e sobre a qual realizaria um julgamento menos determinista do que o que animava a própria obra.

Não podemos esquecer que o ponto de vista de Glauber Rocha era, então, o do homem esclarecido que tentava rasgar os véus de um mito religioso, visto como causa de uma passividade social que determinava uma dependência econômica:

Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito, contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança.¹⁷

15. APRÀ. Moravia critico cinematografico.

16. MORAVIA. I riti voluttuosi dei maghi brasiliani, p. 27. Todas as traduções do italiano para o português são de nossa autoria.

17. ROCHA. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes de 2 de novembro de 1960, p. 126.

Mas, apesar do tom de denúncia do filme, eram exatamente estes mitos tradicionais a fascinarem Alberto Moravia. Se no título do filme a palavra “barravento” indicava uma situação de tempestade, de crise que era passagem e abertura, o título da crítica refletia por sua vez a volúpia dos sentidos que se deixavam encantar, não pela promessa de conversão do mito em história, mas pelo derradeiro transe de um mundo em decomposição: voluptuoso era o rito do mago brasileiro Glauber Rocha que, em um cenário paradisíaco, ao som de tambores e com a fabulosa expressividade corporal de seus atores, narrava a fé em um devir revolucionário.

Para esclarecer o leitor sobre a tradição ancestral em que o filme deitava raízes, Moravia fornecia informações sobre as origens da população negra brasileira, roubada à África pelos traficantes de escravos para ser tratada como “besta de carga” no Brasil. A “vitória toda humana destas bestas”, ironizava o escritor, era ter transplantado a magia da “religião própria dos negros” para dentro dos confins nacionais, fundindo-a com o catolicismo dos senhores:

Descrever os ritos é impossível em uma nota assim tão breve; em substância trata-se do aflorar-se de monstruosas divindades naturalísticas negras sob os vultos idealizados da Sagrada Família e dos santos cristãos, de uma confluência de repugnantes porque diretas e imediatas práticas mágicas no simbolismo católico.¹⁸

Na repugnância do homem culto pela profanação das formas idealizadas do sagrado podemos colher as manifestações do “perturbante”, sentimento definido por Freud¹⁹ como algo de assustador, etimologicamente próximo ao demoníaco, mas que todavia não se encerra na categoria do horror. O perturbante consiste em algo que foi encoberto por um processo de remoção cultural ou psicológica, e que de repente vem à tona, produzindo um sentimento ambíguo que é perceptível em Moravia na sua contemporânea atração/repulsão pelos ritos de um mundo perdido. Embora os significados recônditos deste mundo permanecessem encobertos pelo véu mitológico, alguns aspectos superficiais podiam ser transmitidos aos leitores a partir da ideia do que não eram, ou seja, pela forma em que negavam a ritualidade cristã: “Nós mesmos assistimos a uma função Xangô em Recife; e devemos admitir que de cristianismo ali tinha bem

18. MORAVIA. *I riti voluttuosi dei maghi brasiliani*, p. 27. (tradução nossa).

19. FREUD. *Il perturbante*.

pouco, nada aliás. Mas quanto existe do mesmo em certas manifestações religiosas, tanto para fazer um exemplo, da Itália meridional?”

O paralelo entre os ritos místicos do nordeste brasileiro e os do sul italiano indicava certa correspondência imaginária entre duas regiões que, dentro dos respectivos países, assumiam as conotações de culturas arcaicas, estruturadas sobre uma economia pré-industrial que, em face da modernização crescente, eram condenadas ao desaparecimento. No contexto da crítica cinematográfica da Itália dos anos 1960, a proposição de tal equivalência revela por parte de Moravia uma postura excepcional. De fato, em um momento em que os italianos atingiam o *status* de sociedade industrialmente avançada, a condição do subdesenvolvimento latino-americano forneceu, muitas vezes, um pretexto aos críticos para confirmar a própria “superioridade” cultural. O pressuposto de uma diametral oposição entre velho e novo continentes, baseada ainda no modelo colonial “civilização e barbárie”, fez com que o discurso crítico deixasse frequentemente de ser o do europeu sobre o latino-americano ou do italiano sobre o brasileiro, para transformar-se no do ocidental sobre o subdesenvolvido, do civilizado sobre o primitivo, do universal sobre o particular, do racional sobre o instintivo, etc. No artigo em questão, porém, este tipo de barreira cultural era ultrapassado em sentido duplo: o escritor reconhecia a condição de religião dos ritos afro-brasileiros – interpretados normalmente como mera superstição – e, contemporaneamente, colocava em discussão a “pureza” da tradição religiosa italiana: quanto de cristão existia em certos ritos meridionais?

Narrando o processo de emancipação econômica de uma aldeia de pescadores, *Barravento* tratava do conflito entre uma cultura ancestral dominada pela crença religiosa e uma visão progressista representada por Firmino. Espécie de herói negativo, o personagem retornava da cidade grande com novas ideias, disposto a colocar fim na secular exploração econômica vivida pelos pescadores. O mundo antigo confinava deste modo com o moderno, cujas razões entravam em choque com os mitos locais:

“Barravento” narra a história da luta entre este mundo mágico ainda tão terrivelmente vivo e o progresso moderno representado por um negro de nome Firmin, o qual um belo dia volta de uma estada na capital ao vilarejo natal. Firmin é o que hoje se chama um progressista; e, logo ao chegar, não pode não confrontar-se com a magia que paralisa a vida do vilarejo e que determina o seu atraso econômico e cultural.²⁰

20. MORAVIA. I riti voluttuosi dei maghi brasiliani, p. 27. (tradução nossa).

Mas não era na tese ideológica do filme que o crítico encontrava as suas principais qualidades:

A trama é complicada e não pode, de qualquer maneira, dar uma idéia adequada do filme, o qual é certamente um dos mais belos que vimos ultimamente. A história que contamos poderia fazer pensar a um filme exteriormente progressista; se trata em vez de uma obra na qual o autor soube sentir a magia afro-brasileira como algo de vivo, de profundo, de justificado, de poético; de modo que enquanto a ideologia progressista é o nervo da trama e a sua razão de ser, tudo o que de belo seja formalmente, seja de intuição psicológica, vem da magia, sentida como uma realidade fascinante e humana ainda que condenada historicamente.²¹

De certo modo, a vitória da religião africana, indicada anteriormente na subterrânea fusão com a religião dos brancos, realizava-se novamente, desta vez não sobre o catolicismo do senhor de escravos, mas sobre uma razão desmistificadora que pretendia, enquanto expressão de um pensamento dominante, aniquilá-la. Tudo o que de belo existia no filme vinha da “magia”, de uma realidade mítica para qual a perspectiva histórica de uma “liberação” econômica e cultural tinha o significado melancólico de condenação. A tensão latente entre este mundo arcaico e a fórmula ideológica que predispunha o seu fim tinha sido sentida profundamente também por Glauber Rocha:

Iemanjá, Xangô, Oxalá, Oxumaré e Iansan etc. são os deuses. Miseráveis, analfabetos, escravos, corajosos para enfrentar um mar bravo mas covardes para defender os direitos de trabalho na pesca do xaréu, eles afogam a fome nos exóticos candomblés. (...) Respeito devemos à crença dos outros? Hesito muito em transformar Aruan num ateu. Mas transformei.²²

Privado pelo autor de um traço fundamental da própria identidade, Aruan é, desde a sua gênese, herói violentado. Manifesta-se já aqui, embrionária, a estética da violência – título com o qual a “Estética da fome” seria conhecida na Europa poucos anos depois – e, de certa forma, esta violação cultural reproduz-se simbolicamente no filme através do defloramento carnal do personagem por uma mulher:

20. MORAVIA. *I riti voluttuosi dei maghi brasiliani*, p. 27. (tradução nossa).

22. ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes de 2 de novembro de 1960, p. 125-126.

Como Vadim, Malle e Bolognini, fiz do sexo um tema importante dentro do tema geral e espero, dentro de minhas modestas possibilidades de “nouvelle vague caipira” acrescentar alguma coisa na lista quando em longo TRAV. uma negra fabulosa se despe e toma Aruan pelos flancos quebrando a virgindade do herói. Penso que este será o primeiro herói deflorado do cinema.²³

Violação do mito, quebra do tabu: estratégia de comunicação que rompia continuamente com os limites convencionais através de uma aproximação dos horizontes comuns para, no instante seguinte, desmontá-los, abrindo novos campos de visão. É assim que a paisagem paradisíaca era desmentida pela miséria infernal dos pescadores, que a fé mística era superada pela consciência de classe, que a nudez da atriz era oferecida ao espectador no momento em que esta tolhia ao herói a sua virgindade... Nesta dialética, o horizonte poético superava o político e acabava por impedir que o filme ficasse encerrado em um dogmatismo que, caso predominasse, teria determinado a sua falência artística.

Se *Barravento* conseguiu comunicar a beleza do universo afro-brasileiro é seguramente porque, mesmo lutando contra a crença religiosa que estava na sua base, Glauber Rocha recusou-se a interpretá-lo superficialmente. Esta atitude não passou despercebida pelo escritor italiano:

Em particular, o que mais impressiona no filme de Glauber Rocha é o fato que a magia não seja representada como um fato folclórico, mas sim como uma tentação, uma insídia, um fascínio, uma volúpia de regressão e de aniquilamento. Esta não é em suma uma prática externa, mas sim um fato da consciência e como tal uma realidade histórica.²⁴

Também encontram ressonância na sensibilidade de Moravia as referências do filme à cultura popular que, todavia, não se restringe ao panorama regionalista, mas é comunicada através de uma estética que entra em contato com a tradição internacional, reconhecível na herança marcadamente eisensteiniana:

Ao lado desta intuição da função dialética da magia em relação ao mundo moderno, é necessário lembrar a notável representação da vida na aldeia

23. ROCHA. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes de 2 de novembro de 1960, p. 128.

24. MORAVIA. I riti voluttuosi dei maghi brasiliani, p. 27. (tradução nossa).

brasileira, entendida de maneira coral e popular, a ponto de fazer pensar à obra de Mussorgski e ao cinema de Eisenstein.

Na cultura italiana do pós-guerra, esta coralidade popular era considerada uma conquista neorrealista – cinematográfica como literária – que acompanhara a queda do modelo expressivo fascista, réu de ter privilegiado um individualismo de cunho pequeno-burguês. A sua identificação em *Barravento*, portanto, era já em si uma atribuição de valor que a referência a Eisenstein ressaltava, demarcando o círculo autoral no qual Glauber era inserido. Sem pressupor uma subalternidade do autor brasileiro em relação ao europeu, tal demarcação contrastava fortemente com os pareceres da crítica oficial que, naquele período, tendia a ver no cinema latino-americano o resultado de um processo de imitação da cultura europeia. Esta íntima convicção deu origem a numerosas leituras que identificavam nas experimentações do Cinema Novo as evidências de uma “aberta falsificação”, para usar as palavras do crítico Leonardo Autera²⁵ ou, no melhor dos casos, de uma espécie de reprodução de originais italianos. É assim, por exemplo, que em *Os fuzis* eram vistas “as mesmas mãos esfomeadas que vimos em *Berlim anno zero* de Rossellini”,²⁶ que *Porto das Caixas* revelava-se “claramente devedor de *Ossessione*”,²⁷ que *Terra em transe* se transformava na “versão brasileira do *Salvatore Giuliano* de Rosi”,²⁸ etc. Revestindo-os de valores familiares, os críticos esvaziavam a originalidade e força expressiva dos filmes, cuja real identidade permanecia um

25. Trecho da crítica sobre os filmes apresentados na Resenha do Cinema Latino-Americano de Sestri Levante, em 1963: “Às vezes o elemento autóctone é humilhado por interpretações folclóricas ou então se carrega de tons melodramáticos do século XIX e nos restitui assim as costumeiras imagens convencionais da América Latina segundo certos esquemas de decrépita literatura moralista. Mas talvez pior se comportem aqueles diretores que para parecer ‘à la page’, por desejo de mostrar-se em linha com as cinematografias europeias, evadem totalmente da sua realidade para entregar-se a digressões intelectualísticas da mais diversa natureza, a cascatas de estetismo que são fruto de experiências esgotadas no âmbito dos Círculos de Cinema e das Cinetecas. E se trata de desejos tanto mais reprováveis enquanto tais regurgitações são adaptadas a histórias ambientadas na Argentina ou no Brasil, com aberta falsificação” (AUTERA. Sestri: un esiliato spagnolo e un democratico argentino, p. 38).

26. NATTA. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale, p. 63.

27. BERTIERI. Léxico del Cinema Novo, p. 49.

28. BIANCHI. Rapporto su Cannes '67 in forma di diario, p. 48.

dado desconhecido: “diabo” transformava-se frequentemente em “diablo”, “terra” em “tierra”, “deus” em “dios”... Seriam necessárias as contestações de 68 e a consequente abertura das revistas especializadas a jovens críticos que passaram a adotar novos métodos de abordagem e análise fílmica, para que nos filmes de Glauber Rocha – e do Cinema Novo em geral – fossem reconhecidas algumas das qualidades que Moravia, por sua vez, identificara imediatamente. Nesse sentido, o escritor antecipa uma postura que seria adotada somente mais tarde, com a penetração dos instrumentos da semiótica na Itália e com o interesse de uma crítica militante pelas relações entre cinema e revolução.

Concluindo a sua interpretação de *Barravento*, Moravia confirmava o impacto da deslumbrante paisagem de Itapuã – descrita como “fundo esplêndido das grandes praias batidas pelo oceano e contornadas de palmeiras” – e afiançava: “O autor sentiu este ambiente natural com a mesma vivacidade e autenticidade com que sentiu os homens que aí vivem. O resultado é um filme completo e admirável que poderia ser definido, justamente, um filme nacional brasileiro.” Se pensarmos no debate cinematográfico que se desenvolvera no Brasil desde o início do século, o discurso do escritor coroava em âmbito internacional a batalha intelectual pela elevação do nosso cinema, reconhecendo em *Barravento* a representação autoral de uma cultura popular, revestida pelo caráter de autenticidade e legitimidade nacional.

Não obstante tenha sido posteriormente renegado pelo autor, *Barravento* é uma etapa significativa da projeção internacional da cultura brasileira, dando provas da eficácia da estratégia comunicativa de Glauber, que alcançaria efeitos ainda mais admiráveis com *Deus e o diabo na terra do sol*. Se, no seu primeiro longa-metragem, o autor valera-se da paisagem tropical para revelar as profundas contradições no seio da mesma, no segundo, valer-se-ia da imagem sertaneja, com a qual o público europeu se familiarizara através de *O cangaço*, para substituí-la por uma representação revolucionária e anárquica do cangaço, marco do seu triunfo mundial. O desafio da sua proposta estética e a lucidez com que ela é apresentada podem ser percebidos no seguinte trecho desta outra carta enviada a Salles Gomes, em 1961:

(...) iniciando assim mais uma aventura do sonho cinematográfico, que, saindo da Bahia, ainda alimenta a possibilidade de cruzar fronteiras, não pela ambição, mas apenas PARA SABER se um filme brasileiro nas tais e tais condições que concebemos pode realmente ser aceito. (...). Se você quiser um depoimento pessoal (e confidencial) eu lhe diria que em

Barravento teve apenas duas intenções: um protesto ou um manifesto (verei depois da montagem) sobre a problemática do negro e ao mesmo tempo uma penetração nos mercados de Oropas, França e Bahia. Não é pelo acaso da expressão que a Bahia surge aqui, mas sim pelo motivo: se eu rompo os mercados, eu provo à mentalidade latifundiária da Terra que podemos industrializar as próprias paisagens dos latifúndios embora combatendo os mesmos.²⁹

Romper os mercados era também romper com uma configuração cultural do cinema brasileiro que, efetivamente, depois de Glauber Rocha ganharia outra dimensão, no Brasil como no exterior. Como afirmou Hans Robert Jauss,³⁰ a força de um novo cânone estético 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, em um processo tanto crítico quanto criador de novos efeitos poéticos. A partir de *Barravento* e de *Deus e o diabo na terra do sol*, de fato, as representações da cultura brasileira seriam obrigadas a confrontar-se, no âmbito da arte cinematográfica, com um novo modelo estético que, evocando velhos paradigmas, deles se servia para superá-los.

A representação artística é sempre uma representação “para alguém”, pontuou Hans-Georg Gadamer,³¹ e a identificação da sua “destinação originária” é fundamental para reconhecermos o seu valor e o seu sentido. No caso de *Barravento*, considerar um dos polos de tal destinação, o espectador europeu e os efeitos do filme sobre o mesmo, possibilita uma melhor compreensão do seu processo histórico de significação, fornecendo ulteriores indicações sobre o valor cultural e artístico da obra de Glauber Rocha.

29. ROCHA. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes de 1961, p. 144.

30. JAUSS. *Perché la storia della letteratura?*

31. GADAMER. *Verità e metodo*, p. 192.

Reflections of Brazil in the European mirror: Alberto Moravia's Gaze on *Barravento*

Abstract: Overcoming geographical and cultural barriers, Glauber Rocha launches Brazilian cinema outside of our borders, in a new aesthetic that converts regional particularities in universal language. Across the Ocean, his poetry reverberates in the writing of Alberto Moravia, fascinated by the images of Barravento, film that synthesizes national questions that will be reflected in his speech.

Keywords: National, international, universal.

Referências

- APRÀ, Adriano. Moravia critico cinematografico. In: FALASCHI, Francesco. *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60*. Florença: Giunti Gruppo Editoriale, 1997. p. 74-80.
- AUTERA, Leonardo. Sestri: un esiliato spagnolo e un democratico argentino. *Bianco e Nero*, n. 6, p. 37-44, giug. 1963.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 266 p.
- BERTIERI, Claudio. Léxico del Cinema Novo. *Cinema 60*, n. 65-66, p. 46-49, 1967.
- BIANCHI, Pietro. Rapporto su Cannes '67 in forma di diario. *Bianco e Nero*, n. 6, p. 41-48, giug. 1967.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano: dal miracolo economico agli anni novanta*. 3. ed. Roma: Riuniti, 2001. 820 p.
- DAHL, Gustavo. Carta a Glauber Rocha de 31 de janeiro de 1960. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 114-120.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004. 252 p.
- FREUD, Sigmund. Il perturbante. In: _____. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Turim: Boringhieri, 1969. p. 270-307.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verità e metodo*. 14. ed. Milão: Bompiani, 2004. 582 p.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed.. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 111 p.
- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del Carcere: Quaderni 12-29*. 3. ed. Turim: Einaudi, 2007. 849 p.
- JAUSS, Hans Robert. *Perché la storia della letteratura?* Nápolis: Guida Editori 1969. 109 p.
- MICCICHÈ, Lino (Org.). *Glauber Rocha: scritti sul cinema*. Venezia: Biennale di Venezia, 1986. 233 p.

- MORAVIA, Alberto. I riti voluttuosi dei maghi brasiliani. *L'Espresso*, Roma, p. 27, 16 giug. 1963.
- MORAVIA, Alberto. Il profeta della rivoluzione. *L'Espresso*, Roma, p. 23, 16 ago. 1964.
- NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. *Rivista del Cinematografo*, n. 2, p. 61-65, 1965.
- ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 232 p.
- ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara de 3 de março de 1961. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a. p. 139-140.
- ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes de 2 de novembro de 1960. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b. p. 124-128.
- ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes de 1961. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c. p. 143-147.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema novo*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 238 p.