

DE OLHOS BEM ABERTOS OU MUITO ALÉM DO REALISMO: VASOS COMUNICANTES ENTRE AS ESTÉTICAS DE PASOLINI E GLAUBER ROCHA

EYES WIDE OPEN OR BEYOND THE REALISM: COMMUNICATING VESSELS BETWEEN
THE AESTHETICS OF PASOLINI AND GLAUBER ROCHA

André Rocha Leite Haudenschild¹

RESUMO: O ensaio pretende discorrer sobre os modos de representação da realidade de dois cineastas que produziram obras simultâneas, Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha, entre os anos 60 e 70 do século XX. Tendo em vista o caráter polêmico e revolucionário destes dois autores, tentaremos entender como que operam com o conceito de “efeito-de-realidade” de Fredric Jameson em suas linguagens cinematográficas, enquanto discursos de resistência ao mundo do capitalismo avançado frente à cultura de seus países de origem: respectivamente, a cultura italiana e a brasileira. Para tanto, investigaremos o caráter de resistência cultural das obras de Glauber e Pasolini a partir dos pressupostos iniciais do realismo literário e de seus desdobramentos tardios nas linguagens cinematográficas do século XX, tais como, o Neorealismo italiano e o Cinema Novo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: estética, realismo, Pasolini, Glauber Rocha

1 Introdução

[...] O poder que nos manipula e nos restitui novos valores alienantes e falsos: os valores de consumo daquilo que Marx chama de genocídio das culturas viventes, reais e precedentes. Poder que destruiu Roma, pois os romanos por exemplo já não existem mais... Um jovem romano atualmente é um cadáver de si mesmo que segue vivendo biologicamente e em estado de desequilíbrio entre duas culturas, entre os antigos valores de sua cultura popular romana e os novos valores impostos pela pequena burguesia consumista (PASOLINI, 1975, s.p.).

Ao nos voltarmos para a historiografia literária ocidental, notamos que a estética do realismo pode ser entendida como uma “dominante cultural” estritamente vinculada à revolução cultural capitalista burguesa das primeiras décadas do século XIX. Para Fredric Jameson, essa correspondência aconteceu no momento “no qual os últimos enclaves de um mundo feudal remanescente são sistematicamente desmantelados para que um mundo radicalmente diferente seja colocado em seu lugar” (JAMESON, 1995, p. 168). Como também conclui Federico Bertoni, ao compreender o caráter dialético do realismo como “pedra angular” da estética marxista:

¹ Mestre em Literatura pela UFSC, exercendo doutoramento na mesma instituição acadêmica desde 2010. E-mail: arsolar@gmail.com

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

Che il marxismo esprima un'estetica di tipo realistico o che, simmetricamente, il realismo sia la chiave di volta dell'estetica marxista, è un corollario inevitabile del postulato materialista che sancisce la piena alterità tra l'Io e el mondo, tra la soggettività umana e la realtà oggettiva, dotata di un'esistenza autonoma rispetto alla coscienza di chi la comprende teoricamente o la riflette artisticamente. [...] Prodotto de la società, fenomeno storicamente determinato, equivalente estetico della conoscenza scientifica i filosofica, l'opera d'arte diventa quindi una sorta di ombrello sotto cui si raccolgono esigenze cognitive, istanze critiche, spinte rivoluzionaire i progetti politici (BERTONI, 2007, p. 287-288).

Deste modo, podemos compreender o aparecimento simultâneo do realismo e do marxismo, na medida em que o realismo surge com a pretensão de ser uma representação autêntica do real e como tentativa de captura literária do mundo capitalista moderno. Entretanto, não podemos esquecer que o próprio conceito de realismo já é, em si mesmo, um “efeito-de-realidade”, pois o real que ele pretende nos mostrar sempre se transfigura em representação e ilusão².

Em plena revolução cultural capitalista no mundo ocidental, o realismo literário inicia-se com as obras de grandes romancistas europeus, como Balzac, Stendhal, Dickens, Dostoi-evski e Tolstói, entre muitos outros. Na Itália, devido ao desenvolvimento industrial mais lento do que nos países europeus, como à França, Inglaterra e Alemanha, o realismo demora um pouco mais para se consolidar e, a partir de meados do século XIX, acontece seu realismo pleno sob o nome de *Verismo*. Com influência direta do naturalismo francês de Émile Zola e Balzac, sua característica principal é a vontade de que o escritor “desapareça” da narrativa dando voz aos personagens, em geral, populares e humildes, com o intuito de que o romance se escreva por si mesmo. Seus representantes principais foram os escritores sicilianos: Luigi Capuana, teórico do movimento, e Giovanni Verga, autor do clássico *I Malavoglia* (1881). Aliás, esse romance é um marco do realismo italiano, pois revela as desgraças e mazelas que afligiram toda uma família de pescadores sicilianos que, ao tentarem melhorar suas condições de vida como novos comerciantes de tremoços, acabam arruinando seus próprios destinos. Um romance pertencente ao “ciclo dos vencidos” (*I Vinti*) inicialmente idealizado por Verga, como ele mesmo define: “eles são os mesmos vencidos que a correnteza depositou na margem, depois de tê-los arrastado e afogado, cada um com os estigmas de seu pecado, que deve-

² Para o pensador americano, o realismo como mera “representação da realidade” é um conceito bem singular devido às suas pretensões estéticas: “Seja qual for o conteúdo de verdade, ou “momento de verdade” do modernismo ou pós-modernismo, ou as reivindicações das concepções moralizantes e didáticas pré-capitalistas da estética, essas versões da verdade estética não implicam, exceto de maneira bastante indireta, suplementar ou mediada, a possibilidade do *conhecimento* como o faz o “realismo” com tanta ênfase (JAMESON, 1995, p. 162). *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

riam ter sido o resplandecer de sua virtude” (VERGA, 2010, p. 9), ou seja, personagens que agem como peças de um sistema fechado³.

A confluência entre o pensamento benjaminiano e a estética realista também é latente em relação ao campo de forças que se instaura entre “o campo e a cidade”, uma tensão dialética que irá modificar os modos de recepção das representações orais, assim como, os modos de narrar e representar a vida humana nos romances literários⁴. Se para Giovanni Verga, em *I Malavoglia*, a vida dos pescadores sicilianos se degrada conforme se capitaliza, para Walter Benjamin, a experiência tradicional e coletiva (a *Erfahrung*) está cada vez mais decadente e se transformando em uma vivência cada vez mais particular, efêmera e individual (a *Erlebnis*). Ao constatar o declínio da arte narrativa na modernidade associada à crescente incapacidade de compartilharmos nossas experiências vividas (no ensaio “O narrador”, de 1936), Benjamin realiza uma apologia das narrativas orais, principalmente das antigas formas épicas, em oposição ao romancista moderno - onde o processo de assimilação das narrativas pela memória dos ouvintes “necessita de um relaxamento íntimo cada vez mais raro” nos tempos atuais:

O local de origem do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não sabe discutir, de forma exemplar, os assuntos mais prementes, que precisaria de ajuda, sem tê-la, e que ele próprio não sabe transmitir conselhos de qualquer natureza. Escrever um romance significa chegar ao ponto máximo do incomensurável na representação da vida humana (BENJAMIN, 1975, p. 66).

Podemos assim entender o romance moderno como uma “procura de valores autênticos na sociedade inautêntica, que aspira àquela comunhão ética que ressoava no mundo do epos”, e que se insere naturalmente “entre o antigo universo da *sagesse*” da narração e “o moderno império da neutralidade noticiosa” da informação (MERQUIOR, 1969, p. 126). Um sintoma do processo histórico-social que também vai atingir a lírica moderna ocidental entre os séculos XIX e XX, como já observada por Hugo Friedrich a partir do estudo da obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé⁵. Afinal, esta maior subjetividade estética da lírica ocidental não seria já o próprio “desencantamento do mundo moderno”, como pregava Max Ernest?

³ O crítico Antonio Candido, em “O mundo provérbio”, aponta para o uso reiterado dos provérbios tradicionais neste romance de Verga como um sintoma da imobilidade social de seus personagens: “Se de um lado o provérbio é congelamento da experiência passada, de outro constitui, no mundo fechado, a única e desajeitada forma de sondar o futuro, na medida em que preestabelece modos de ser e de agir” (*apud* BERNARDINI e ANDRADE, 2010, p. 315).

⁴ Para Raymond Williams, “o contraste entre campo e cidade é, de modo claro, uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade. (...) vejo neste processo de transformação das relações entre campo e cidade a força motriz de um modo de produção que efetivamente transformou o mundo” (WILLIAMS, 1989, p.387-391).

⁵ A hipótese do romanista alemão Hugo Friedrich em *A estrutura da lírica moderna*, de 1956, é de que a transformação da sociedade moderna, como consequência das mudanças do mundo a uma vida regida pela vacuidade *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

2 Os “neorrealismos” na literatura e no cinema

Ao comentar sobre a originalidade dos romancistas brasileiros da década de 30 do século XX – entre eles, Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz –, Antonio Candido afirma que houve uma “ida ao povo” que os singularizaram na procura de uma literatura e de um Brasil autêntico, inaugurando “um movimento de integração ao patrimônio de nossa cultura, da sensibilidade e da existência do povo [...] a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte” (CANDIDO, 1992, p. 46). Pautado pelo contexto sociológico dos anos 30 - de franca exaltação à miscigenação corpórea e cultural de Gilberto Freyre e Arthur Ramos - o discurso sobre a mistura positiva das raças no Brasil (indígenas, negras e brancas), tornar-se, desde então, um elemento catalizador brasileiro: a miscigenação como solução para a integração nacional⁶.

Sabemos que conforme o capitalismo avançou e suas relações de exploração do homem foram se intensificando no decorrer do século XX, vide a Primeira Guerra Mundial (e sua subsequente crise econômica global, como o *crack* da Bolsa de NY, em 1929, e suas nefastas conseqüências globais), aconteceu, simultaneamente, a necessidade da retomada de valores nacionais na cultura de diversos países ocidentais. Como aponta Giorgio Squarotti sobre a retomada do realismo literário na Itália:

Não se trata propriamente de uma escola, com manifestos e outros elementos, mas sim de uma série de impulsos, de experiências que se sobrepõem e se cruzam, todas ou quase todas com intenções polêmicas bem definidas em relação ao passado mais próximo. Porém, o ponto de partida continua sendo a tradição realista *ottocentesca*, muitas vezes mesclada com restrições naturalistas e com um populismo de fundo decididamente atrasado em relação aos novos objetos de comunicação, de verdade, de aprofundamento social, que se pretendia atingir (SQUAROTTI, 1989, p. 539).

Mas vale lembrar que essa retomada da estética realista nos anos 30, tanto na Itália, como no Brasil, foi bem aproveitada politicamente como uma ferramenta ideológica de exaltação aos valores nacionais (no primeiro caso, pelo fascismo de Mussolini, e no segundo, pela

da vida burguesa citadina da segunda metade do século XIX, gerou uma transformação da sensibilidade romântica (pautada na linguagem poética enquanto um estado da alma e de uma intimidade épica comunicativa), para uma nova poética fundada em “uma polifonia e em uma incondicionalidade da subjetividade pura” (Friedrich, 1978, p.17). Características tipológicas, definidas como “categorias negativas”, vão sendo enumeradas pelo autor a partir dos conceitos de Novalis e Lautréamont: “o domínio da exceção e do extraordinário”; “as degradações, as angústias e os lampejos destrutivos”; “a incoerência e a desorientação”; “a inclinação ao Nada”; “a dilaceração em extremos opostos”; e “a poesia despoetizada”, entre outros (FRIEDRICH, 1978).

⁶ São deste período, por exemplo, os romances regionalistas de Jorge Amado: *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937), profundamente carregados de exaltação à natureza e ao povo brasileiro.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

ditadura de Vargas), como explica Ferretti: “O retorno aos ideais de vida e à tradição italiana precedente ao fascismo e ao decadentismo... [...] era um terreno cheio de graves equívocos, capazes de levar a uma mitificação do ‘povo saudável’” (*apud* SQUAROTTI, *Op. cit.*, p. 540). Equívocos que não contaminaram a prosa de autores como Corrado Alvaro, com *Gente in Aspromote* (1930), e Ignazio Silone, com *Fontamara* (1930), cujas obras pretendiam ser um reflexo da dura realidade social através de um olhar crítico e testemunhal sobre o dilaceramento existencial entre a Itália ainda camponesa (como a Calábria, no caso da obra de Corrado Alvaro), e uma Itália urbana recém-reunificada pelo mundo moderno.

Após a Segunda Guerra, temos a eclosão do neorealismo literário italiano como, por exemplo, Cesare Pavese, com seus romances *Il compagno* (1947) e *La luna e i faló* (1950), que, ao tratarem da antinomia entre “a cidade e o campo” como críticas ao fremente mundo da sociedade industrial, entendem o campo como o lugar da autenticidade e das raízes míticas italianas, pois a natureza no romance “A lua e as fogueiras” tem um caráter mitológico (o ciclo das estações, a “colina” e o “vinhedo”), ao mesmo tempo que trata dos conflitos internos da busca coletiva da identidade italiana do pós-guerra, como aponta Fabio Pierangeli sobre seu narrador-protagonista que retorna para sua terra natal:

Anguilla, ulisside moderno, dovrà accorgersi, alla fine del suo viaggio agli inferi del ritorno, della sostanziale identità tra Langhe e America, lontananza e vicinanza, in un elemento fondante: Il selvaggio, il sangue, la cattiveria indelebile della natura umana, nata nella palude Boibeide (PIERANGELI, 2010, p. 3).

Afinal, este retorno literário às fontes ancestrais do ser humano, a sua memória e as suas tradições em meio ao mundo capitalista moderno aparenta ser outro sintoma da “perda da experiência” na modernidade, como ainda nos ensina Benjamin:

O ócio é o pássaro onírico a chocar o ovo da experiência. Basta um sussurro na floresta de folhagens para espantá-lo. Seus ninhos – as atividades, ligadas intimamente ao ócio – já foram abandonados nas cidades e no campo estão decadentes. Assim a capacidade de ouvir atentamente se vai perdendo e perde-se também a comunidade dos que escutam (BENJAMIN, 1975, p. 68).

Neste novo contexto literário, pode-se pensar no aparecimento do neorealismo cinematográfico na Itália como uma manifestação direta da catástrofe humana e social deixada pelos efeitos da Segunda Guerra, cuja estética retrata um sentimento coletivo das marcas da história em seus “heróis positivos”: a resistência à ocupação nazista, a luta dos *partigiani*, e a desagregação das famílias em busca da paz. O filme considerado marco do movimento, *Roma, città aperta* (1946), de Roberto Rossellini, retrata quase que documentariamente o desejo

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

coletivo de liberdade através da luta resistente de um padre romano durante a ocupação alemã. Segundo a definição de Rossellini, o seu neorrealismo nasceu como uma autêntica necessidade moral:

[...] Una sincera necessità, anche, di vedere con umiltà gli uomini quali sono, senza ricorrere allo stratagemma di inventare lo straordinario. Una coscienza de ottenere lo straordinario con la ricerca. Un desiderio infine, di chiarire se stesi e di non ignorare la realtà, qualunque essa sia, cercando di raggiungere l'intelligenza delle cose. [...] Per me il neoralismo è soprattutto una posizione morale. Diviene poi posizione estetica, ma in partenza è morale (*apud* VERDONE, 1995, p. 42-43).

Outras manifestações fundadoras do movimento, e em total sintonia com essa reflexão, são os filmes *Ladri di bicicletta* (1948), de Vittorio de Sica, e *La terra trema* (1948), de Luchino Visconti. Aliás, este último é uma adaptação fiel da citada obra verista, *I Malavoglia*, de Verga, como uma parábola sobre a luta contra a exploração e dominação perversa do capital nem uma região pesqueira na Sicília, a aldeia de Acitrezza. O próprio cineasta Roberto de Sica nos dá uma boa noção da “potência expressiva” da representação da realidade através de sua escola neorrealista:

Nostra sorella la realtà irrompe di colpo nel nostro cinema, facendone una potenza espressiva e una forza trainante capace di modificare tutti i modelli e i sistemi di riferimento, i paradigmi culturali, la prosodia, la sintassi e le poetiche del cinema internazionale (De Sica *apud* BRUNETTA, 2009).

3 A crítica e resistência à cultura de massa em Glauber e Pasolini

Tendo em vista o caráter crítico do neorrealismo cinematográfico italiano, tentaremos entender como que esse movimento estético pode influenciar a obra de dois pensadores, criadores e cineastas dos anos 60, Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini, ao entendermos que ambos operam com o “efeito-de-realidade” (JAMESON, 1995) em suas linguagens cinematográficas, enquanto uma possível resistência ao mundo do capitalismo avançado frente à cultura de seus países de origem.

Os dois primeiros filmes de Pasolini, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), denotam uma linguagem bastante influenciada pelo neorrealismo italiano, principalmente, o de Roberto Rossellini (como, por exemplo, de *Roma, città aperta*), pois contém uma preocupação com a representação dos excluídos rodados *in loco*: o primeiro filme retrata a vida suburbana do mundo dos subproletariados nos arredores de Roma, e o segundo, as desventuras trágicas de uma prostituta, Mamma Roma, e de seu filho, Ettore. A novidade estética destes fil-

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

mes é que o aparente neorealismo de Pasolini parece ir mais além da mera denúncia social, como explica Maria Betânia Amoroso: “Se nos filmes neo-realistas as personagens procuram sair do círculo da miséria, na primeira obra cinematográfica de Pasolini, a condição do humilhado e ofendido do morador da periferia se transforma na representação de um martírio” (AMOROSO, 2001, p. 32). Um martírio que também correrá nas veias dos protagonistas de seus filmes subseqüentes, como *La ricotta* (1963-64) e *La rabbia* (1963). E esse martírio dos protagonistas de Pasolini não seria a manifestação de uma distopia histórica anunciada em pleno curso do capitalismo tardio?

No caso da obra de Glauber Rocha, um dos idealizadores centrais do Cinema Novo, seus filmes iniciais *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), já tematizam uma declarada “estética da fome”, como ele mesmo define: “[...] nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 2004, p. 65)⁷. O reconhecido movimento do Cinema Novo compreende um grupo de realizadores (como Carlos Diegues, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, David Neves, Roberto Santos, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha), que, entre os anos de 1960 e 1972, realizaram profundas inovações no cinema brasileiro com a proposta de politizar a estética cinematográfica com temas e questões pertinentes às contradições da modernização da cultura nacional⁸. Sua origem remonta ao filme *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, realizado em 1955, cujas cenas eram ambientadas em cenários abertos, como o Maracanã, o Corcovado, praças públicas e favelas cariocas, procurando revelar uma visão aguda, mas exposta com simplicidade, e desvendando a miséria e a marginalidade da, então, capital federal da república, a cidade do Rio de Janeiro. Com influência direta do neorealismo italiano - através das idéias lançadas pelo crítico e realizador Alex Viany, considerado um pioneiro na pesquisa cinematográfica nacional, desde os anos 40 -, o lançamento de *Rio 40 Graus* correspondeu a uma verdadeira tomada de consciência do cinema brasileiro em meados dos anos 50 (HALL, 2008, p. 238).

A postura de Glauber Rocha em relação ao neorealismo italiano – que varia da adesão, no fim dos anos 50, às reservas, emitidas quase uma década depois – mostra bem como a

⁷ O próprio cineasta nos dá uma pista importante para entendermos a relação íntima do realismo literário com sua linguagem cinematográfica: “O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito em denúncia social, hoje passou a ser visto como problema político” (ROCHA, 2004, p. 65).

⁸ Na época, seus idealizadores foram criticados por serem ainda muito jovens, mas segundo Paulo César Saraceni, “o cinema novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade” (*apud* ROCHA, 2004, p. 50). *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

tensão entre poético e político aparece em sua produção crítica: “Ele perde o entusiasmo pelo neo-realismo quando este começa a ser invocado como fator que limite o poético, quando passa a ser um argumento na boca daqueles que defendem um cinema realista de mercado” (XAVIER, 2009, p. 62). Notável o fato de que na Primeira Mostra Internacional do Novo Cinema, em 1965, na cidade de Pesaro, Pasolini cita na abertura do evento o cinema de Glauber, em seu texto “O cinema de poesia”, fazendo uma apologia de uma linguagem cinematográfica mais poética em oposição ao “cinema de prosa” cuja linguagem seria mais narrativa do que poética. Hoje uma referência obrigatória nos estudos sobre o cinema moderno (segundo AMOROSO, 2001, p. 63).

É importante salientar que assim como a Itália viveu seu “ressurgimento” econômico e cultural do pós-guerra, no Brasil viveu-se “os anos dourados” dos anos JK, ou seja, ambos os países foram assolados por uma cultura de massa via a influência cultural americana, e principalmente, através do poder ideológico de seu cinema e do advento da televisão, como nos lembra Jameson:

É fácil ficar viciado em cinema hollywoodiano e em televisão – de fato, penso que a maioria de nós já o é -, mas seria preferível olhar para esse fenômeno de outro ângulo, e medir o grau em que cada cultura e vida cotidiana nacionais são um tecido de hábitos e de práticas costumeiras, que formam uma totalidade ou um sistema. É muito fácil destruir esses sistemas culturais tradicionais que incluem os modos como as pessoas se relacionam com seus corpos, usam a linguagem, lidam com a natureza ou uns com os outros. Uma vez destruído, esse tecido social não pode mais ser recomposto (JAMESON, 2001, p. 54).

Esta consciência aguda do “tecido cultural” de um país em total transformação (e também, degradação) estará presente nas obras de ambos os cineastas, como bem explicitou Pasolini por várias vezes, em entrevistas: “O poder da sociedade de consumo está destruindo a Itália”. Basta olharmos para a radicalização crítica que sua obra cinematográfica vai tomar a partir da segunda metade dos anos 60 e início dos 70. Em *Uccellacci e uccellini* (1965), logo na cena inicial Totó e Ninetto Davoli (interpretando pai e filho, respectivamente) encontram um grupo de jovens aprendendo a dançar um ritmo americano na frente de uma taberna (“Bar Las Vegas”) à beira da estrada, como que totalmente hipnotizados pela cultura americana - o onipresente *american way of life* abalando as portas da percepção de toda uma juventude italiana. Daí, o ônibus que eles esperavam passa pelo ponto sem parar e eles não conseguem mais pegá-lo: como alusão a toda uma geração que “perdeu o bonde da história”. Durante o filme, pai e filho seguem um corvo falante que incorpora um discurso explicitamente marxista, e

que, no final, será comido pelos próprios protagonistas que continuarão pela estrada sem saber para onde ir.

Sabemos que a década de 1960 foi marcada por grandes conflitos e mobilizações sociais nas quais a questão da liberdade era fundamental e cuja juventude questionava os modos de vida tradicionais, propondo uma nova estética, novo comportamento e novas atitudes. Entretanto, estas mudanças culturais mascaravam a franca globalização que invadia os poros sociais das sociedades pelo capitalismo avançado, tanto na modernização brasileira, como na italiana:

Isso significava que, com a tardia industrialização da Itália nos anos 60, os interesses e gostos estavam se tornando os de toda a sociedade. Era como se houvesse uma só maneira de viver, de desejar, de pensar. O que antes era um modo de ser é tomado como um único modo de ser. Mais tarde, na década de 70, Pasolini irá se referir a esse fenômeno como ‘genocídio’, a eliminação sumária do velho mundo popular e de sua diversidade cultural, substituídos por uma cultura única de massa (AMOROSO, 2002, p. 45-46).

Devemos entender a base da crítica social pasoliniana com uma “mutação antropológica do homem contemporâneo, após o genocídio cultural” (AMOROSO, 2002, p. 118). Aliás, o poeta-cineasta ao designar seu tempo histórico como “a cultura do pós-fascismo” aparenta ter um olhar profético da Itália do início do século XXI sob o atual comando midiático de Berlusconi, como aponta Luiz Nazário:

Para compreender a mutação do povo italiano sob a industrialização total, levada a cabo pela nova burguesia, era preciso tê-lo amado fora dos esquemas do poder, além do populismo e do humanismo: com os sentidos. É pela vivência concreta da mutação que o discurso de Pasolini assume uma dimensão trágica, no sentido da tragédia grega, que contrapõe duas ordens de valores irreconciliáveis. Os valores antigos, sendo substituídos pelos valores modernos, sobrevivem no corpo de uma figura mítica – o herói trágico – que não renuncia ao passado, movido por forças “irracionais”, arriscando a vida para fazer valer os direitos de origem (NAZÁRIO, 1982, p. 85).

Uma dimensão trágica que também vai atravessar o cinema de Glauber Rocha, como no filme *Terra em Transe* (1967), que evidencia uma total distopia do cineasta frente ao contexto político brasileiro dos anos pós-golpe militar de 64, através de um tom radicalmente trágico e messiânico impregnado nos discursos fragmentados do protagonista Paulo Martins, atuando como seu alter-ego: “Vejo campos de agonia, velejo mares do Não”. Afinal, seu posicionamento estético sempre foi político: “O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política (apud PAIANO, 1996, p. 20). Ou ainda mais: “No Terceiro Mundo todo plano aberto sobre a realidade já é novo. Mas é preciso lem-

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

brar sempre que a dialética da realidade é mais complexa do que a lógica formal daqueles que se dizem marxistas...” (ROCHA, 2004, p. 203). Uma clara percepção de que o projeto utópico marxista não se enquadrava mais na complexa realidade de seu país, assim como entendia Pasolini, cada vez mais consciente da impossibilidade de um socialismo efetivo :

Portanto, numa dezena de anos, foi uma sociedade inteira que desapareceu ao mesmo tempo que a burguesia pré-industrial e burocrática. E junto com ela desapareceu o sistema de referências da literatura italiana. Os escritores esperavam que a Itália evoluísse em direção ao socialismo. Eles estão descobrindo seu erro e se encontram sem perspectiva, sem bússola, defasados em relação à realidade, sem nenhum poder sobre ela nem sobre o futuro (Pasolini *apud* AMOROSO, 2002, p. 47).

Podemos entender a postura política de Pasolini, que, inicialmente gramsciano, irá se inclinar cada vez mais para um certo barbarismo anárquico como uma “atitude genuinamente filosófica”:

Pasolini, em sua obra e em sua vida, é marcado por esse desejo primitivo, alucinado, violento e pragmático pela realidade. E é nesse amor tornado encontro com a realidade que ele descobre a alienação do mundo. A realidade, ao contrário do que prega nossa cultura racional, é sacra, misteriosa e ambígua; de modo algum é natural. A alienação começa justamente quando se começa a ver a realidade como algo natural. O cinema, de certo modo, se desapega da tentativa de mediar abstratamente a realidade, reintroduz o homem numa dimensão sacra, misteriosa e bárbara do mundo. Assim, para falar brevemente, Pasolini não é um decadente. O barbarismo pasoliniano é uma atitude genuinamente filosófica. Barbarizar é pensar contra a racionalidade da sociedade burguesa. O cinema é uma arma não em favor da cultura, mas contra ela (CALHEIROS, 2010, s.p.).

E este combate pasoliniano à alienação do mundo do “fetiche da mercadoria”, simboliza notadamente a ambivalência que permeia os sentimentos dialéticos existenciais da geração dos anos 60, pois denota a mutação de um sujeito moderno (ou pós-moderno, para alguns) oscilante entre uma imobilidade total, como aceitação da realidade circundante e dos meios de comunicação de massa, e uma rebeldia inquietante, como forma de superação dessa realidade violentadora. De modo que esse novo sujeito tem uma existência flutuante, dilacerada entre sua pulsão de vida e de morte (entre *Eros e Tanatos*, como entendia Marcuse) que o retroalimenta positivamente e negativamente como *pharmacom*: remédio & veneno. Pode-se entender esse sentimento dilacerante do sujeito discursivo das obras de Glauber e Pasolini, em franca sintonia com a estética tropicalista brasileira do final dos anos 60, como uma “representação grotesca da dominação” bem ao gosto do procedimento carnavalizante de Bakhtin:

Em sua ambivalência, a festa carnavalesca mistura positivities e negatividades, inverte-lhes a posição, reduplica a decepção da percepção-entendimento da “tragédia brasileira”, devorando a linguagem que a estabelece como fato irreversível. Este ato

libertário não minimiza as contradições, antes aguça o despropositado, numa representação grotesca da dominação (FAVARETTO, 1996, p. 80).

Ou seja, em meio às “tragédias” sócio-culturais italiana e brasileira, Glauber e Pasolini afirmam com excelência o “realismo grotesco” do “cinema de poesia” de suas últimas obras: como *A idade da Terra* (1980), de Glauber, e *Saló* (1975), de Pasolini. O primeiro, baseado em um poema de Castro Alves, expõe as contradições políticas do Brasil através da mistura de raças e de suas culturas; e o segundo, faz uma alusão explícita ao sadomasoquismo de Sade ao representar a manipulação total do corpo humano pelo poder político: sua redução, sua mercantilização e a anulação da personalidade do outro. Como ainda explica o cineasta italiano: “Neste filme, o sexo se torna uma metáfora para o que hoje o poder faz do corpo” (PASOLINI, 1975). Ou seja, o sexo como metáfora da relação entre o poderoso e o subjulgado. Ambas as obras realizam um questionamento do papel sócio-histórico da arte e de suas relações com a moderna vida cotidiana através da valorização (no caso de Glauber) e da degradação do corpo (no caso de Pasolini), como nos sugere Favaretto:

O rito carnavalesco é ambivalente: é a festa do tempo destruidor e regenerador. Introduce no tempo cotidiano um outro tempo, o de mistura de valores, de reversão de papéis sociais – tempo do disfarce e da confusão entre realidade e aparência. (...) O carnaval faz voltar o reprimido: traz à tona o inconsciente, o sexo e a morte. Por isso é marcado por uma gestualidade da incontinência e da obscenidade, e, em oposição ao decoro da linguagem permitida, valoriza o corpo: é o que Bakhtin denomina “realismo grotesco” (FAVARETTO, *Op.cit.*, p. 116).

Afinal, tanto o poeta-cineasta, Pasolini, como o cineasta-poeta, Glauber Rocha, conseguiram escandalizar e “desromantizar” o mundo moderno com seus filmes e suas idéias polêmicas: “Eu penso que escandalizar é um direito. Ficar escandalizado é um prazer. E quem refuta do prazer de ser escandalizado é um moralista” (PASOLINI, 1975, s.p.). Deste modo, Pasolini e Glauber pretenderam transcender a polarização típica dos pensamentos libertários dos anos 60 e as “antíteses estéreis” (como assim as nomeou Marshall Berman (1986, p. 163), entre a modernolatria de Marinetti, Maiakovski, Le Corbusier, e do último Marshall McLuhan; e o desespero cultural de Pound, Foucault, Arendt e Marcuse).

Muito além de um realismo dialético, Glauber e Pasolini foram criadores e realizadores de novas representações artísticas do real que até hoje dão sentido aos questionamentos culturais do mundo contraditório de nosso capitalismo tardio. De certo modo, podemos compreender alegoricamente que a morte prematura de ambos os poetas-cineastas (Pasolini, com 53 anos, e Glauber Rocha, com 42) foi um sintoma de nossa total incapacidade de compreendermos com plenitude a expressão radical de suas propostas estéticas, pois não sabemos ainda

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

distinguir loucura de lucidez. Ou melhor, a refinada mistura de ironia com uma criativa insanidade, como ecoa nos versos finais do poema “Dança macabra” de Baudelaire, em suas *Les fleurs du mal*:

[...] *En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire*
En tes contorsions, risible Humanité,
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,
*Mêle son ironie à ton insanité!*⁹

ABSTRACT: This essay aims to discuss the ways of representing reality of two filmmakers who have produced their works simultaneously, Pier Paolo Pasolini and Glauber Rocha, between the 60's and 70's years of the twentieth century. Given the controversial and revolutionary character of these two authors, we will try to understand how they operate the concept of "reality-effect" of Fredric Jameson in his cinematographic languages as discourses of resistance to the world of advanced capitalism in the culture of their own countries, respectively, the Italian and the Brazilian culture. Thus, we will investigate the character of cultural resistance in Glauber's and Pasolini's works from the initial assumptions of the literary realism and its late developments in the twentieth century cinematographic languages, such as the Italian Neo-realism and the Brazilian Cinema Novo.

KEYWORDS: aesthetic, Realism, Cinema Novo, Pasolini, Glauber Rocha

Referências

AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. Erwin Theodor Rosental. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Ponde e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BERNARDINI, Aurora Fornoni; e ANDRADE, Homero Freitas de. Vida e obra de Giovanni Verga. VERGA, Giovanni. *Os Malavoglia*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Abril, 2010.

⁹ [...] Em todo clima, sob todo sol, a Morte te admira / Nas tuas contorções, risível Humanidade / E às vezes, como tu, se perfumando de mirra / Mistura sua ironia à tua insanidade! (BAUDELAIRE, poema “Dança macabra”, em *As flores do mal*, de 1857. Tradução livre do autor).

BERTONI, Federico. *Realismo e letteratura: una storia possibile*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2007.

BRUNETTA, Gian Piero. *Il cinema neorealista italiano*. Roma-Bari: Ed. Laterza, 2009.

CALHEIROS, Alex. Fora do jogo. *Revista Cult*, novembro, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/11/fora-do-jogo>> Acesso em 10 jan. 2011.

CÂNDIDO, Antonio. Poesia, documento, história. In: *Brigada Ligeira*. São Paulo, Unesp, 1992.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HALL, Stuart. A Favela; de Rio 40 Graus e Orfeu Negro – 1954-1959. In: _____. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2008.

JAMESON, Fredric. Notas sobre a globalização como questão filosófica. In: _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. A existência da Itália. In: _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NAZÁRIO, Luiz. *Pasolini: Orfeu na sociedade industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PASOLINI, Pier Paolo. Versión integrale dell'ultima intervista realizzata in occasione della presentazione in Francia del suo ultimo film: " Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=w9Ef1y_OY-U&feature=related > Acesso 12 jan. 2010.

PIERANGELI, Fabio. L' 'Uomo' e il viaggiatore tra Pavese e Moravia. Disponível em: <http://moodle.ufsc.br/file.php/5434/PAVESE_E_MORAVIA.pdf> Acesso em: 15 jan. 2010.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VERDONE, Mario. *Storia del cinema italiano*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995.

VERGA, Giovanni. *Os Malavoglia*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Abril, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.

XAVIER, Ismail (org.). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 150 a 163, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2011.