

## A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes

Paula Siega

---

### ABSTRACT

---

In 1965, Glauber Rocha presents, in Genova, his *Estética da fome*, a thesis mining the European point of view on South American Art, by denouncing its longing for Primitivism. Lighting this crucial document about Cinema theory, in this article we try to understand in which way Rocha's gaze goes over the lines that, in the international scene, distinguish us from European culture. That's why, we tried to sketch out the expectation horizon with which critics receive the thesis, that adfirms new interpretation paradigms of Cinema Novo, over national borderlines.

**Keywords:** cinema, reception, aesthetics, literature, culture.

Em 1965 Glauber Rocha apresenta, em Gênova, a *Estética da fome*, tese com a qual questiona o ponto de vista do observador europeu sobre a arte latino-americana, denunciando a sua "nostalgia de primitivismo". Lançando luzes sobre este documento cardeal do pensamento cinematográfico brasileiro, procuramos perceber de que modo o olhar do cineasta ultrapassa as linhas que, no cenário internacional, nos distinguem da cultura europeia. Para isso, procuramos delinear o horizonte de expectativas com o qual os críticos acolhem a tese, responsável pela afirmação de novos paradigmas de interpretação do Cinema Novo além das fronteiras nacionais.

**Palavras chaves:** cinema, recepção, estética, literatura, cultura.

---

### 1. *Deslocando o ponto de vista*

Toda representação é sempre um representar para alguém, pontua Gadamer (2004) e, no caso em que não seja possível identificar a sua “destinação originária”, a representação em si torna-se irreconhecível. Conseqüentemente, todo esforço na direção de um esclarecimento sobre o mundo original de um texto, isto é, sobre o sistema de referimentos em que foi produzido e recebido, aumenta as nossas possibilidades atuais de conhecimento do texto em si e, através dele, do nosso próprio mundo. Em linha com este pensamento, a estética da recepção nasce da proposta de Hans Robert Jauss de deslocar, no âmbito das teorias literárias, o foco de atenção da obra à leitura da mesma, em uma abordagem analítica capaz de realizar uma análise histórica sem excluir as considerações ligadas à estrutura formal do objeto literário. História e estética transformam-se, assim, em momentos inseparáveis do discurso analítico que, a partir de Jauss, conjuga o conceito de experiência estética (momento de fruição de uma obra) ao de horizonte de expectativas. Central na teoria da recepção, este indica o conjunto de conhecimento e referências que precedem a experiência estética e que são a premissa sobre a qual se constitui o julgamento estético, responsável pela determinação do sentido de uma obra. O objetivo da estética da recepção é exatamente o de captar a historicidade de tal sentido, interpretado enquanto evento que se modifica junto do processo histórico em que é engendrado, em um contínuo renovar-se atuado no momento de convergência entre leitor e texto, em uma atividade de troca e apropriação recíprocas. Do mesmo modo, portanto, 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).

Partindo destes conceitos, tentamos realizar aqui um reconhecimento deste documento sociológico-literário-cinematográfico que é *A estética da fome*, de Glauber Rocha, compreendendo o horizonte de expectativas do seu destinatário original (o observador italiano) e os seus efeitos sobre o mesmo através do exame de alguns exemplos de literatura crítica produzida na Itália. O objetivo é fornecer elementos para uma maior compreensão da recepção do Cinema Novo no campo que conferiu-lhe sua maior projeção, ou seja, o internacional, dando continuidade, no plano europeu, ao trabalho iniciado por Alexandre Figueirôa (2004), responsável por mapear a recepção francesa do movimento. Dentro das fronteiras italianas, especificamente, recompor a viagem do Cinema Novo e de Glauber Rocha significa sobretudo reconhecer os limites imaginários que separam cultura latino-americana e cultura européia, indicando o deslocamento de horizontes que permitiu que um preconceito estético (a convicção sobre o primitivismo da arte latino-americana) fosse superado pelo progressivo reconhecimento da complexidade cultural do universo do “outro”. Longe de pretender atingir uma objetividade científica que nos restitua a significação passada de *A estética da fome*, acreditamos que o esforço de interpretá-la nos dias de hoje justifique-se exatamente pelos significados que esta assume no presente, fornecendo-nos respostas sobre a nossa própria identidade, revelada a partir do “outro” que acreditamos não ser mais.

## 2. Espelho, espelho meu...

Para o pensador brasileiro, a questão da própria identidade em um universo dominado pela cultura européia, da qual ele é também um reflexo mas pela qual não é incorporado, transformou-se ao longo da história em um problema crucial. Durante muito tempo as elites culturais conseguiram contorná-lo imitando os modelos das metrópoles e cultivando um ideal idílico de pátria, receptáculo do poder das oligarquias nacionais, entendidas como prolongamento das européias. A partir da metade do século XIX, porém, este mecanismo de auto-complacência começa a ser rompido por correntes progressistas que vivem a dolorosa experiência de olhar-se no “espelho da civilização” e não reconhecer-se na imagem devolvida; o sentimento é de constrangimento pela barbaridade do retrato nacional, e é assim que as representações do Brasil tingem-se de tons que em vez de ressaltarem-lhe a grandiosidade paradisíaca, revelam erros que necessitam ser corrigidos (Bosi, 1992). No século XX, a denúncia social por um lado passa a revestir a produção intelectual de uma preocupação com a realidade mas, por outro, intensifica o problema de uma identidade “subdesenvolvida” fadada ao sentimento de inferioridade. Toda a angústia provocada pelo confronto com a grandeza avassaladora do “outro” pode ser sentida nas palavras do crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, no ensaio *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, do início dos anos 60: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (Gomes, 1996, p. 90).

O interesse da intelectualidade brasileira pelo cinema afirma-se já no início do século XX, quando começa a manifestar-se o desejo de uma produção cinematográfica nacional, transformada a partir dos anos 50 em discurso anti-imperialista. Os intelectuais nacionalistas aspiram a uma produção de “qualidade” – cujo oposto eram as famigeradas chanchadas – através da expulsão dos “ocupantes” – o cinema americano e, em menor escala, o europeu – reconquistando o mercado e fundando um cinema de elevado caráter nacional. Nesta linha, Paulo Emilio Sales Gomes marcará a década de 60 com um texto de grande impacto intitulado “Uma situação colonial?”, onde a colonização é definida no campo econômico pela ocupação do mercado nacional pelos filmes estrangeiros, mas que será metaforicamente transplantada em outras esferas da cultura: estaríamos importando não somente produtos industrializados (os filmes), mas também modelos formais e de pensamento que não refletem a realidade brasileira (Bernardet e Galvão, 1983). A questão do modelo estrangeiro coloca-se geralmente, então, a partir de dois frentes: Hollywood e o seu domínio comercial; a Europa e suas correntes artísticas. Ativo participante do debate, o Cinema Novo compartilha o discurso anti-imperialista, mas faz sua também a “política dos autores” da *nouvelle vague*, o que facilita a sua penetração no circuito europeu. Recusa porém, a mera afiliação a escolas européias, pois pretende criar uma linguagem que expresse de forma genuína a cultura brasileira. No panorama externo a estratégia dá resultado e os filmes obtêm inédita repercussão. Em casa, todavia, permanecem à margem da indústria cultural, despertando o seu interesse somente quando

premiados em festivais internacionais. A legitimação conferida pelo aval estrangeiro, sentido como autoridade, explica as eufóricas declarações do catálogo da Embrafilme de 1969, em plena vigência do AI-5, sobre uma filmografia notoriamente de esquerda:

Por todos os títulos bastante expressiva tem sido a atuação do cinema brasileiro nas mostras e festivais cinematográficos internacionais. Quase meia centena de prêmios nas mais diversas categorias atestam o brilhantismo de nosso cinema, confirmando um raro prestígio junto às autoridades cinematográficas de todo o mundo. (Embrafilme, 1969)

Na verdade, os autores do Cinema Novo não se limitam a buscar “sucesso no exterior” – acusa que lançam contra Anselmo Duarte e o seu *O pagador de promessas* – mas almejam o reconhecimento da própria autonomia cultural. Sem abordar as contradições que a presunção de um cinema de caráter nacional possa acarretar, é importante salientar a importância do passo dado por estes cineastas, que vai muito além da obtenção de prestígio internacional e que atinge, no campo discursivo, o seu ponto culminante em *A estética da fome*. Com ela, Glauber Rocha realiza uma operação tão audaciosa quanto inédita: questionar, na Europa, a validade do ponto de vista europeu sobre a arte do terceiro mundo. Nas palavras de Roberto Schwarz (1999), na estética da fome reivindicam-se as características do subdesenvolvimento, “a feiúra e miséria do Terceiro Mundo, mas para lançá-las à cara dos cinéfilos europeus, como parte do mundo deles, ou melhor, como um momento significativo do mundo contemporâneo” e não como exotismo típico das sociedades atrasadas. Nesta operação, rompe-se um anel da cadeia que mantém o criador brasileiro atado ao modelo cultural das metrópoles. O “espelho da civilização” deixa de ser fonte de angústia porque o artista cessa de debruçar-se nele, seguro de uma identidade que não pode ser buscada no modelo do outro. Com *A estética da fome*, finalmente, os limites nacionais da discussão sobre a colonização cultural são transpostos para transformá-la em debate com o colonizador, onde este é convidado a adotar o ponto de vista do colonizado, e não o contrário.

### 3. Glauber Rocha e a redefinição dos limites entre cinema e literatura no Brasil

Segundo Jauss (1988), o receptor pode consumir uma obra ou criticá-la, admirá-la ou recusá-la, interpretá-la de acordo com configurações de sentido que já conhece, tentar novas vias de compreensão ou, enfim, criar uma nova obra. Neste sentido, um exemplo do quanto é ativo o processo de recepção é certamente a *Revisão crítica do cinema brasileiro*, onde Glauber Rocha rehierarquiza a história do cinema nacional, da qual é antes de tudo um recipiente, inventando-lhe uma tradição autoral. Na sua releitura do cinema brasileiro, a obra do cineasta Humberto Mauro é colocada na origem do Cinema Novo e eleita como modelo ético e estético de uma cinematografia que, carente de prestígio intelectual, é colocada em direta relação com a literatura. Para consolidar esta nobilitação genealógica, Glauber Rocha constrói uma estrutura referencial apoiada sobre dois pilares: a tradição cinematográfica internacional, de um lado, e a tradição literária brasileira, de outro. Esta

estratégia discursiva evidencia-se por exemplo quando, depois de aliar ao filme *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro, as qualidades de Renoir, Griffith, Eisenstein, Chaplin e Murnau, o cineasta aplica um conceito poético ao filme, cuja “lírica” seria comparável à dos melhores poetas brasileiros, assim como a fotografia à dos melhores fotógrafos internacionais:

Esta adaptação de um conceito de lírica do crítico literário talvez sirva ao cinema de Humberto Mauro tanto quanto à própria poesia: será raro que, na *pura significação nascente* a lírica brasileira tenha se realizado melhor em poetas como Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto, do que nas sequências de *Ganga bruta*. Fotografado por Edgar Brasil, o mesmo que fizera *Limite*, – o filme de Mauro apresenta uma qualidade igual à dos melhores fotógrafos de então; na história da fotografia brasileira, quando for escrita, Edgar Brasil terá a importância que um Tissé teve para Eisenstein; Kaufman para Dziga Vertov e Jean Vigo; Gregg Toland para Orson Welles e William Wyler; Figueiroa para o cinema mexicano, Otelo Martelli para o *neorealismo* o Raoul Coutard para a *nouvelle vague*. (Rocha, 2003, pp. 45-46)

Do mesmo modo, a necessidade de reconhecer a importância da herança cultural deixada por Humberto Mauro ao Cinema Novo é explicitada na sua correlação com a melhor tradição poética e romancista brasileira:

Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema no Brasil; assim como esquecer Gregório de Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução de nosso romance. Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes não se voltar constantemente sobre sua obra com única e poderosa expressão do *cinema novo* no Brasil – é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estereis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, numa paisagem exuberante. (Rocha, 2003, p. 54)

Tal esquema lógico configura-se também nos ataques à obra do cineasta Lima Barreto, onde mantém-se saldas as posições da literatura como paradigma nacional e o do cinema como referencial externo:

Culturalmente, Lima Barreto é um rebento da poesia condoreira de Castro Alves; um nacionalista sensual e caudaloso como Euclides da Cunha, mas sem a cultura e a visão do autor de *Os sertões*. [...] Sertanista como José de Alencar, romântico retardado, sem a profundidade de um José Lins do Rêgo; [...]. Ambicionando requintes de expressão, Lima Barreto fica enalhado no parnasianismo de Olavo Bilac. Ideologicamente é místico, espiritualista, ateu e católico, patriota e reacionário, progressista e desenvolvimentista, nem direita nem esquerda, mas também sem a coragem de um Buñuel para se declarar um anarquista. (Rocha, 2003, p. 88)

Não obstante procure minimizar a importância do cineasta para a evolução do Cinema Novo, Glauber Rocha reconhece que é Lima Barreto a inaugurar o cangaço como gênero cinematográfico no Brasil, ressaltando o

atraso com que o sertão irrompe nas telas em relação à literatura. É categórico, porém, ao afirmar que o diretor de *O Cangaceiro* não entendeu o romance nordestino, realizando somente uma trama de aventuras convencional e que, cinematograficamente, o “cangaço como fenômeno de rebeldia” ainda não tinha acontecido, fato que se daria somente com o Cinema Novo (Rocha, 2003, p. 91). Confinado na categoria de entretenimento, Lima Barreto é deste modo desacreditado enquanto precedente cinematográfico e dissociado de uma tradição cultural – o romance nordestino – que, em *A estética da fome*, Glauber fará confluir diretamente no movimento. Com esta operação, o cineasta desatrela o Cinema Novo da tradição de cinema popular que o precedera para ligá-lo, através da literatura, à tradição intelectual nacional, em uma prática de elevação cultural que será fundamental para a aceitação do Cinema Novo por parte da intelectualidade européia, que assumirá, aprofundando-o, o modelo de interpretação proposto por Glauber Rocha, com nesta leitura do português Eduardo Lourenço, publicada na Itália em 1969:

Dos anos 30 ao anos 60 a cultura brasileira descobriu na sua especificidade o tema maior e nos deu os José Lins do Rego, os Jorge Amado, os Mario Palmério, os Graciliano Ramos, os João Guimarães Rosa, ao lado dos Ariano Suassuna e dos Cabral de Melo Neto. [...]

Curiosamente, mas no fundo de modo perfeitamente explicável, o Cinema ficou às margens desta autêntica descoberta do Brasil por parte dos brasileiros captando, enfim quase tarde, o elemento mais visivelmente folclórico. Pela insuficiente compreensão do seu significado real e mitológico, o grande tema épico do “cangaceiro” ou do “cangaço” não recebeu nas mãos de Lima Barreto (cujo *O Cangaceiro*, em 1953, revelou ao mundo a possibilidade de um cinema brasileiro) o tratamento adequado. A “*imagerie*” exterior ocultava mais do que abria à compreensão profunda de uma realidade essencial para a autognose do Brasil. Por isto um tal precedente não podia ser positivo para os jovens cineastas mais exigentes, salvo como modelo a evitar. (Lourenço, 1969, p. 457. Tradução nossa)

A referência do filósofo a *O cangaceiro* evidencia o fato que, internacionalmente, o Cinema Novo não insere-se em um espaço vazio, mas confronta-se com o horizonte de expectativas aberto por Lima Barreto, cuja representação da paisagem nordestina passou a compor o imaginário europeu sobre o Brasil nos anos 50, incluindo pela primeira vez em campo cinematográfico a noção de cangaço e de sertão como partes do Brasil. Consciente do fato, em 1960, de Roma, o cineasta Gustavo Dahl escreve a Glauber Rocha – então na fase de realização de *Barravento* – tematizando o horizonte de expectativas com o qual um filme brasileiro se deparava então na Europa:

Você está vendo que o que há aqui é uma “*décalage*” (intelectualismo!) entre um certo estados de coisa nacional e um outro internacional. [...] 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, descobrindo aspectos mais profundos desta noção superficial já existente, talvez *Barravento* seja um bom exemplo disto, ou então

que acrescentem novos domínios a esta concepção. 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” (Dahl, 1997, p. 117-118).

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. Nos anos 50, *O cangaceiro* tinha sido aplaudido pelo público internacional, abrindo as portas do mercado exterior para o cinema brasileiro. A partir da penetração do Cinema Novo e do intenso debate teórico atuado pelos cineastas, todavia, o filme passa a ser percebido como representação superficial e estereotipada da realidade nordestina e do Brasil. Assim, o modo em que obras como *Deus e o diabo na terra do sol* superam as expectativas do público europeu, substituindo a imagem exótica do nordeste pela idéia do cangaço como fenômeno revolucionário em campo estético e político – leitura que se consolidaria no fim dos anos 60 –, 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 descomponha criticamente, abrindo um novo horizonte e colaborando para a formação de novos cânones. Neste sentido, a atuação teórica de Glauber Rocha junto ao público especializado italiano assume uma importância característica que aqui pretendemos ressaltar.

#### 4. O horizonte da crítica italiana: fechamentos e aberturas

No início dos anos 60, na Itália, as transformações econômicas, políticas e sociais dos países latino-americanos transformam-se em objeto de intenso debate onde a América Latina é considerada um laboratório rico de experimentações diversas, em um clima de grande interesse que perdurará até o fim dos anos 70 (Carducci e Stabili, 2004). Neste cenário, o Columbianum, centro de estudos fundado em Gênova pelo Padre Arpa e Amos Segala, passa a realizar a partir de 1958 diversos congressos sobre a América Latina, dos quais derivam as edições da Resenha do Cinema Latino-Americano. Marcadas por uma conotação paternalista e pelo desejo de “documentação sócio-cultural latino-americano” (Natta, 1965, p. 61), é através delas que vários filmes brasileiros fazem ingresso no circuito italiano. Apesar das boas intenções dos organizadores destes eventos, neles a América Latina é geralmente percebida como um vasto território a ser, novamente, descoberto, e a sua condição de continente “subdesenvolvido” fornece, muitas vezes, o pretexto para ressaltar a “superioridade” econômica e cultural européia.

As resenhas foram documentadas pela revista *Bianco e Nero*, prestigiosa publicação do Centro Experimental de Cinematografia de Roma. Única praticamente a ocupar-se do cinema brasileiro no início dos anos 60,<sup>1</sup> a revista

<sup>1</sup> Alberto Moravia ocupou-se, em 1963 e em 1964, de *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*. Para o escritor, os filmes tratavam-se de autênticas obras de arte. Todavia, Moravia opera fora

caracteriza-se por um forte caráter institucional que a mantém afastada das inovações do cinema mundial, sobretudo francesas, sentidas com epidérmica aversão. Nas páginas da revista é comum que os filmes brasileiros sejam interpretados como manifestação de um “mau gosto” tipicamente latino-americano, como imitação de modelos europeus mal digeridos ou, no melhor dos casos, como documentos étnicos merecedores da benevolência européia. O pressuposto de uma radical separação entre Europa e América Latina condiciona a opinião dos críticos, conduzindo-os a associações onde é implícita uma relação de dominação. O ponto de vista deixa frequentemente de ser o do italiano sobre o brasileiro, do europeu sobre o latino-americano, para transformar-se no do ocidental sobre o subdesenvolvido, do civilizado sobre o primitivo, do cristão sobre o profano, do universal sobre o particular, do racional sobre o instintivo, etc. Reduzir a obra do “outro” a esquemas extremamente simplistas é então o método de análise preferido, e exemplares neste sentido são as observações de Leonardo Autera (1963, p. 37) sobre a resenha realizada em Sestri Levante:

Tratando-se da produção de tais países, maiores e menores, poder-se-ia ser induzidos à benevolência. E, de certo modo, é natural que isto aconteça, já que a Resenha de Sestri não propõe-se os objetivos de uma exposição de arte; mas é compreensível e justo sob a condição de que os autores destas jovens, e menos jovens, cinematografias tendam a representar de qualquer maneira, seja mesmo com **técnicas ultrapassadas e instintivos modos de expressão**, algo de típico dos seus respectivos países, algo que indique uma tomada de consciência, algo que provenha de sumos culturais desenvolvidos a partir de elementos étnicos naturais em vários conflitos de geração antes que dos mais diversos **aditivos de importação**. (Tradução nossa, negrito nosso)

Para o crítico, a proveniência das obras comporta uma espécie de má formação congênita que as exclui automaticamente da categoria artística – categoria que ele, em outro artigo, afirmaria não poder ser perdida de vista nem mesmo no caso de documentários de puro interesse científico (Autera, 1965). Ainda que se aceitem as “técnicas ultrapassadas”, dado que se tratava muitas vezes de produções de baixo custo, como explicar a atribuição de “instintivos modos de expressão” a elites urbanas, instruída nas universidades, escolas de cinema e cineclubes, senão como fruto da convicção sobre o primitivismo latino-americano? Como explicar a vontade de assistir a “elementos étnicos naturais” se não como fruto de uma idéia pré-concebida de “alteridade”, de uma América Latina completamente “outra” em relação à Europa? Limitado por este pressuposto, o ponto de vista do crítico sobre a cultura latino-americana gera uma série de expectativas continuamente frustradas por obras que não dão vazão ao seu desejo:

Gostaríamos em suma que estes autores nos falassem de coisas deles, mostrando-nos talvez simplesmente uma condição social em uma específica hierarquia de valores, nos deixassem entrever os seus problemas, as suas

---

dos circuitos de circulação cinematográfica e não é um “crítico profissional”, assim como a revista na qual escreve, *L'Espresso*, não é uma revista especializada em cinema, e seus textos permanecem como uma exceção no panorama da recepção inicial do Cinema Novo.



perplexidades, as suas contradições, mas em estreita relação com uma realidade que é substancialmente diferente da européia. Acontece, em vez, muito raramente que dos filmes latino-americanos emergem tais contextos. (Autera, 1963, p. 37-38. Tradução nossa)

Incapaz de conceber uma América Latina que *não* fosse “substancialmente diferente” da Europa, o crítico recusa qualquer representação que não espelhe esta diversidade. O cinema latino-americano é encurralado assim entre dois extremos que justificam a sua inata impossibilidade de pertencer à categoria de obra de arte, reservada às nações “civilizadas”: o caráter “folclorístico” no campo da representação social, e o da “imitação” no da experimentação formal. Em ambos os casos, o julgamento estético acaba fatalmente por negar a autenticidade artística e cultural das obras:

Às vezes o elemento autóctone é humilhado por interpretações folclorísticas ou então carrega-se de tintas até assumir as do melodrama do século XIX e nos restitui assim as costumeiras imagens convencionais da América Latina segundo certos esquemas de decrépita leitura moralista. Mas talvez pior comportem-se aqueles diretores que para parecer “à la page”, pelo **desejo de mostrar-se em linha com as cinematografias européias**, evadem totalmente da sua realidade para dedicar-se a soluções intelectualísticas de mais diversa natureza, a **inautênticas inquietações** provenientes de **leituras mal digeridas** de textos existencialísticos, a cascatas de estetismo que são fruto de experiências esgotadas no âmbito dos Círculos de Cinema e das Cinetecas. E se trata de desejo tanto mais reprovável quanto em tais **regurgitos** são adaptados a histórias ambientadas na Argentina ou no Brasil com **aberta falsificação**. Com tais histórias e tais diretores não se pode ser em nenhum modo indulgentes. (Autera, 1963, p. 38. Tradução nossa, negrito nosso)

A recusa é total sobretudo no caso de filmes formalmente elaborados, como nos casos de Glauber Rocha e Paulo Cesar Saraceni:

A nenhum outro mais do que ao cinema brasileiro adapta-se a expressão de que fora de uma certa erudição apreendida nos Círculos do Cinema dos filmes de cineteca exista praticamente um vazio cultural. [...].

*Barravento* provocou até mesmo um certo clamor na Resenha, e teve quem gritou que se tratava pouco menos que de uma obra prima. Realmente, nos encontramos diante do habitual equívoco: é suficiente que uma história não estranha a implicações de ordem social [...] revista-se de **faceis estetismos, emprestados** no caso específico de Flaherty e de Murnau, para induzir imediatamente ao engano e fazer confundir com empenhos de outro gênero aquelas que são atenções no máximo **folclorísticas**. Uma ambição muito mais ingênua denuncia enfim Saraceni com *Porto das Caixas* que se remete exageradamente, seja pela trama, seja (onde possível) pela busca figurativa, a *Ossessione* de Visconti. O jovem diretor, de fato, estudou em Roma, onde evidentemente viu e reviu nos Círculos de Cinema o filme de Visconti e, tendo considerado que o mesmo está na origem do melhor cinema italiano, voltou à pátria com a intenção de propor-se o mesmo itinerário. Do filme, não se pode deduzir outra coisa. A trama não se diferencia **da original** a não ser pela colocação do teatro da crua história à margem de uma linha ferroviária em vez

que de uma estrada de caminhão; mas quanto aos resultados, tão carente e enfática é a interpretação e tão **primitivas** são as tonalidades fotográficas que remetem preferivelmente aos modos de um Martoglio. (Autera, 1963, p. 42. Tradução nossa, negrito nosso).

O crítico assume abertamente o modelo “falso/original” transferindo-o ao binômio “brasileiro/europeu” e omitindo o fato de Visconti, analogamente à situação vivida por Saraceni, ter realizado *Ossessione* depois de ter vivido na França. De fato, se a escola francesa deixa traços genéricos no filme italiano, específica é a incidência de Renoir (de quem Visconti tinha sido aprendiz), em um processo que faz da obra um natural recipiente de discussões estéticas sobre as tradições que a precedem, já que na idéia de autenticidade que compõe a “aura” da obra de arte, vital para a atribuição de um valor artístico pelo discurso crítico, é implícito um certo grau de continuidade com um passado não necessariamente nacional, mas o princípio não vale para o cinema brasileiro. Este é considerado “autêntico” somente quando obedece a certas expectativas de “genuinidade”, como, por exemplo, no filme *Gimba*, de Flavio Rangel:

Muito mais legítimo, no fundo, em consideração também dos bons resultados obtidos, parece o empenho de Flavio Rangel (o terceiro brasileiro presente em Sestri) [...]. Apesar do filme restituir-nos, obviamente, as costumeiras imagens convencionais e “turísticas” das favelas do Rio, as aventuras destes amável e generoso fora-da-lei, que lembra tão de perto o “Pepé le Moko” da Casbah, conservam um **tom popularesco bastante genuíno** [...]. (Autera, 1963, p. 43. Tradução nossa, negrito nosso)

Se o “tom popularesco” assegura uma posição subalterna que garante o consenso do crítico, a fuga deste modelo é interpretada como falsificação ou, mais simplesmente, como puro mau-gosto. Em artigo sobre a premiação de *Deus e o Diabo* na Mostra do Cinema Livre de Porretta Terme, Autera (1964, p. 31) expressa a sua total indignação:

Poder-se-ia continuar denunciando muitas deficiências de organização e terminar manifestando a nossa perplexidade pelo veredicto, de qualquer modo polêmico, do júri que quis dar o máximo reconhecimento da Mostra, a “Najade d’oro” ao filme brasileiro *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [...] contribuindo em tal modo a alimentar o equívoco, que dura há algum tempo a propósito do cinema brasileiro, para o qual tende-se com facilidade a confundir com espontaneidade e genuinidade de expressão o que é somente **desabafo intelectualístico** e retórica de representação revestida de empenho sociológico, **ausência de medida, de gosto e, além disso, de estilo** na condução narrativa, desejo de suggestionar o espectador com simples **desequilíbrios linguísticos**. Os limites do filme, de resto, já foram amplamente pontualizados anteriormente em “Bianco e Nero” por Ernesto G. Laura [...]. (Tradução nossa, negrito nosso)

Os limites pontuados por G. Laura eram não saber “manter uma medida” e expressar-se “segundo um mau gosto difícil de eliminar em muitos registos latino-americanos” (Laura, 1964, p.45. Tradução nossa).

Visto a partir de um ponto de vista dominante, o outro, o latino, é determinado em função do modelo de uma cultura plenamente desenvolvida e “universal” que o “subdesenvolvido” consegue reproduzir somente enquanto imitação defeituosa. Este discurso de características colonialistas confirma a autoridade do observador sobre o seu objeto de interesse, submetendo-o a uma hierarquia de valores marcadamente eurocêntrica onde o “colonizado”, o latino-americano, é definido segundo que o observador acredita sejam as suas generalidades: primitivismo, irracionalidade, subdesenvolvimento cultural. Nem sempre, porém, o colonizado aceita passivamente a condição de “objeto” deste discurso. Pode acontecer que, atuando no campo ideológico aberto pelo colonizador, nas suas resenhas e debates, questione a sua autoridade para julgar as representações que o colonizado faz *de e por* si mesmo, transformando, por sua vez o habitual “sujeito” do discurso, o observador europeu, em objeto da própria análise, voltada a denunciar os preconceitos que condicionam a percepção do terceiro mundo por parte do mundo desenvolvido. Em síntese, isto, é o que faz Glauber Rocha com *A estética da fome*<sup>2</sup>, tese apresentada em Gênova em 1965 no congresso “Terceiro mundo e comunidade mundial”, organizado pelo Columbianum. Em uma situação onde a sua posição de orador é decidida pelo auditório como objeto de interesse antropológico e social, o cineasta inicia a sua apresentação nos seguintes termos:

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre a América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos redutivos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor desta miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (Rocha, 2004, p. 63)

O título da tese e o tom da sua introdução nos permitem reconhecer imediatamente duas grandes influências na sua formulação, e que são as de Josué de Castro, com a *Geografia da fome*, e Franz Fanon, com *Os danados da terra*. Mantendo a arquitetura do discurso de Fanon, articulado a partir da dialética entre colonizado e colonizador ou, nas palavras de Glauber, entre o latino e o civilizado, o cineasta utiliza como base da sua argumentação os temas da Fome e da Violência, onde a última é ao mesmo tempo consequência e possibilidade de superação da primeira.

Em relação à *Geografia da fome*, a estética de Glauber estabelece uma continuidade no plano das questões nacionais (a centralidade da fome na cultura brasileira, a fome como tabu, etc.) mas, no campo internacional, apresenta-se enquanto ruptura, realizando uma verdadeira inversão de marcha. No intervalo de tempo que separa os dois textos, de fato, a afirmação do modelo “primeiro/terceiro mundo” acaba por reportar à tona, mascarando-a, a oposição “civilização e barbárie”, dicotomia colonial que tinha sido momentaneamente relativizada pelo trágico panorama da segunda guerra,

<sup>2</sup> Existem várias versões do texto. Faz-se referência, aqui, à publicada sob o título “Eztetyca da fome 65” em *Revolução do Cinema Novo* pela editora Cosac Naify em 2004.

onde o espelho da civilização, estilhaçado pelas bombas, revelava os fragmentos de um mundo no qual a razão apresentava-se obscurecida pela barbárie dos campos de concentração. Assim, se o discurso de Josué de Castro não nos estranhava do universo do “outro”, inscrevendo-nos no mesmo intervalo geográfico e cultural compartilhado por europeus e norte-americanos, o da “civilização ocidental”, o discurso de Glauber Rocha, em vez, radicaliza a distinção entre “cultura latina” e “cultura civilizada”, sintetizando de certa forma as posições de Castro e de Fanon: se o primeiro falava a um público ocidental considerando-se como parte deste Ocidente, e se o segundo colocava-se no campo dos excluídos pelo mesmo dirigindo-se a um público de “colonizados”, Glauber situa-se, como Fanon, no bloco dos “colonizados” mas dirige o seu discurso, como Josué de Castro, a um público dito “ocidental”. Mantendo a tensão entre “nós” e “eles”, pólos do discurso colonial, o cineasta nega, todavia, o pressuposto de superioridade da “civilização” em relação à “barbárie”, tematizando o horizonte de expectativas do seu auditório para, descompondo-o, revelar o ponto de vista que o delimita:

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem a sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. (Rocha, 2004, p. 63)

Mais do que um manifesto sobre o Cinema Novo, a tese de Glauber Rocha é uma proposta de estabelecer as bases do que poderia vir a ser uma cultura do subdesenvolvimento, denunciando um processo de comunicação destinado à falência e questionando a capacidade de compreensão do observador europeu em relação às representações latino-americanas:

[...] o nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento. (Rocha, 2004, p. 64)

Subtraindo-se ao domínio do discurso europeu e negando-se à função de objeto do seu julgamento, Glauber Rocha recusa-se a desempenhar para este o papel de primitivo: “Pelo cinema *novo*: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? A mulher de *Porto das Caixas* é primitiva?” (ROCHA, 2004, p. 66). É assim que, aos modelos canonizados por uma civilização universalista, contrapõe uma estética “incivilizada” – faminta, violenta, triste – considerada representação autêntica do subdesenvolvimento. Detalhe inovador neste processo, esta estética recusa-se a permanecer como fenômeno marginal nas discussões culturais internacionais, reivindicando uma posição não subalterna: “A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede; o *cinema novo*, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em 22 festivais internacionais” (ROCHA, 2004, p. 66).

O apresentação de *A estética da fome* no simpósio provoca uma mudança significativa no horizonte da crítica italiana. A partir da resenha de Gênova, que realizara a primeira mostra retrospectiva do Cinema Novo, as obras passam a ser vistas como parte de um movimento coletivo, politicamente ativo, com forte senso de representação nacional e identificado com o discurso anti-imperialista. A tese de Glauber confirma este caráter unitário, reforçando a efetiva situação econômica e social brasileira como base cultural das práticas de representação cinematográfica, revestidas agora por um caráter de originalidade. O seu imediato impacto é evidente no artigo publicado por Enzo Natta (1965, p. 65) na *Rivista del Cinematografo*:

O “cinema novo” representa atualmente a mais válida expressão de uma cultura nacional-popular que depois de ter representado o homem brasileiro se preocupa agora em interpretá-lo com toda a sua originalidade. E a originalidade do homem brasileiro – como disse Glauber Rocha [...] é representada pela sua fome, que é também a sua maior miséria porque sentida mas não compreendida. (Tradução nossa)

A novidade desta passagem está no fato de não configurar-se como julgamento sobre a cultura do “outro”, mas de incorporar, assumindo-o como verdadeiro, o discurso que o “outro” faz sobre si mesmo. É um passo indicativo de uma mudança de postura da crítica, e ilustrativos deste deslocamento de eixo são os comentários de Ernesto G. Laura (1965, p. 44) publicados em *Bianco e Nero* e que contradizem a linha até então seguida pela revista:

[...] o fenômeno brasileiro [...] é vivaz nos termos, todos ligados à situação contemporânea daquela sociedade, desinibido na busca de novas formas expressivas, de modos narrativos **ao passo com o que se experimenta na Europa mas sem imitar**, ao contrário, portando um vento de reconhecível caráter nacional. (Tradução nossa, negrito nosso)

E, onde antes vira mau gosto, o crítico passa a ver toques de gênio: *Deus e o Diabo*, em relação à *Vidas Secas*, é “mais desequilibrado mas talvez mais genial” (Laura, 1965, p. 44. Tradução nossa).

Além da resenha de Gênova, também colaboram para uma maior aceitação do Cinema Novo a progressiva penetração na Itália dos instrumentos teóricos semióticos e sociológicos, criando uma maior sensibilidade em relação às práticas de significação e análise fílmica. A alterar o panorama da recepção são sobretudo as contestações de 1968 e o empenho de uma jovem crítica militante no debate sobre a relação entre cinema e revolução. Discutem-se novas formas de produção e circulação e uma maior atenção é dada às jovens cinematografias do “terceiro mundo”, normalmente sufocadas pelos circuitos tradicionais (Bisoni, 2006). As revistas especializadas respondem a estas solicitações, abrindo espaço para novos críticos que dirigem o próprio interesse aos cinemas emergentes e de vanguarda, e que questionam os métodos e pareceres da crítica anterior. Para entender e apreciar filmes revolucionários adota-se um ponto de vista anti-colonialista, encarnando um senso de “novo”, de substituição das velhas fórmulas estéticas, ideológicas e produtivas. Perceba-se, por exemplo, a diferença entre a crítica da revista *Bianco e Nero* sobre *Os fuzis*, publicada em 1964:

Autor de *Os cafajestes*, que no festival de Berlim de 1962 pareceu-nos uma **modesta réplica sul-americana do cinema europeu** [...], Guerra aderiu agora aos temas de *Vidas secas* e de *Deus e o diabo na terra do sol* ambientados nas regiões áridas e miseráveis onde os sermões de um guru podem acender a revolta contra a ordem feudal. [...]. O resultado é um filme histórico, tão abstrato quanto pretende ser realista; com sequências de fulgurante sugestão e outras de esmero todo formal: os nexos narrativos ficando frequentemente obscuros, aprecia-se a bela fotografia mas o discurso permanece desarticulado, trata-se mais de um **documentário folclórico**, com inserções de “cinema-verité” misturados a arquivos simbolísticos com música litúrgico-popular ao fundo, em vez de uma síntese artística de miséria e violência. Como alguns amigos seus, Guerra possui capacidade para dar e vender, mas embolada com **parafernálias intelectualísticas de derivação parisiense**. (Grazzini, 1964, p. 119. Tradução nossa, negrito nosso)

E esta análise comparativa com *Deus e o diabo*, publicada pela revista em 1969:

Não é certamente uma novidade evidenciar a crônica marginalidade à qual o espectador italiano é relegado em relação aos fermentos verdadeiros (poucos) do cinema [...]. [...] não se trata somente de colocar, sem atrasos (como neste caso: o filme é de 1964), de qualquer maneira um certo filme no mercado, mas de realizar contemporaneamente uma ação de “informação” (em senso amplo) que a crítica rotineira não pode oferecer. Sobretudo quando as obras, como neste caso (e no caso paralelo de *Deus e o diabo na terra do sol*), adquirem um seu preciso sentido e a sua exata dimensão se inseridas em um movimento amplo e complexo, como é exatamente o “cinema nôvo”, cujos referimentos históricos são necessários e não lineares. [...]. Também em Rocha (e a referência é sempre a obra que apareceu na Itália) encontramos a retomada de temas e estruturas narrativas populares, que assumem um significado e uma direção precisa como proposta de realidade nacional diante do cosmopolitismo colonialista, como recusa do folclore, daquela “nostalgia pelo primitivo” que se denunciou como típica do intelectual ocidental. [...].

[...] E a negação das ligações narrativas típicas, se por um lado é uma negação de uma decifrável externa do real, por outro é, igualmente, a negação de um certo cinema de fórmulas, que não recebe mas se aplica à realidade: e este em vez é um cinema da violência (a *estética da violência* do cinema nôvo) [...]. (Tinazzi, 1969, p.133-135, tradução nossa).

São duas leituras contrastantes que evidenciam os diferentes horizontes de recepção das obras nos momentos da sua fruição. Na primeira leitura, contemporânea à penetração de *Os fuzis* na Europa, o crítico opera como autoridade capaz de distinguir entre o autêntico e a imitação, entre arte e folclore. Cinco anos depois, quando o filme circula nas salas italiana, esta posição é radicalmente modificada. Privilegia-se agora uma perspectiva inovadora de análise, em detrimento do academicismo que condicionara a “crítica rotineira”, considerada insuficiente para informar corretamente o leitor. O sentido do filme é dado em relação a um contexto de produção caracterizado como amplo e complexo (e não mais como ultrapassado e primitivo), e as divisões entre cultura alta e cultura baixa são revistas, pontuando a representação nacional que a cultura popular assume dentro dos filmes e

substituindo a interpretação que nisto vira somente folclore. Do mesmo modo, o que antes era visto como deficiência narrativa agora é interpretado como negação formal, não como falha, portanto, mas como opção consciente por um cinema não tradicional. O dado mais significativo desta releitura de *Os fuzis e Deus e o diabo*, todavia, é a utilização, na análise de filmes brasileiros, de um instrumento teórico brasileiro – *A estética da fome* – concatenado ao discurso crítico. Não se trata, como nos artigos contemporâneos à resenha de Gênova, de informar o leitor sobre o que foi dito no evento, mas de uma reflexão sobre conceitos já assimilados do que na Itália divulgou-se como *L'estetica della violenza*, título sob o qual o texto foi publicado na revista *Cinema 60*, em março de 1965.

A tradução italiana do título da tese, que sobrevoa a questão da fome para concentrar-se nas suas implicações guerrilheiras, explica-se seja como deslocamento de sentido consonante com o espírito que investe parte da esquerda do país e se intensifica nos anos 70 – período em que um dos mais famosos círculos proletário de Turim chama-se *Cangaceiros* (Vecchio, 2007) –, seja pela reconhecível influência da obra de Franz Fanon, que ecoa no texto em diversas passagens. Identificada com a luta anti-colonial, a leitura política italiana optará assim por uma tradução literal, não do título, mas da parte do discurso de Glauber onde a opção revolucionária é explícita:

Do *cinema novo*: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. (Rocha, 2004, p. 66).

Se a concepção da violência como recurso expressivo e de contestação colabora para a aceitação da tese pela crítica politizada, abre também o caminho para instrumentalizações finalizadas à nostalgia, senão do primitivo, de uma revolução nunca realizada. Para esta crítica, Glauber reveste-se da aura de intelectual revolucionário, projetada a partir da carismática figura de Che Guevara, e a apreciação política acaba reforçando a projeção de desejos que colaboram para idealizar a América Latina como seu território de realização. Este tipo de atenção é característico das análises que colocam o acento na “violência revolucionária” dos filmes, e ilustrativo é o artigo de Gianni Volpi (1968, p. 16-19) publicado na revista *Ombre Rosse*. Ao “intelectual revolucionário do Terceiro Mundo” associam-se: “violenta negação”, “violenta passionalidade”, “violentas e lúcidas sínteses”, “desgosto violento e agressivo”, “violência irracional”, “ódio irracional”, “agressão visceral”, etc. Reveladora deste desejo latente de alteridade, transferido ao terreno político, é a descrição do mundo que o crítico acredita os filmes representem:

Grandes sínteses selvagens e delirantes, experimentais, plenas de métodos inexatos, e de violência das emoções, sempre desmedidas, às vezes desconexas, mas inventivos e vitais de maneira intensa, os seus filmes exprimem o esforço violento de liberação do homem latino-americano, são a **revelação cultural de**

**um outro mundo**, em plena convulsão, explosivo, complexo. (Volpi, 1968, p. 17. Tradução nossa, negrito nosso)

Um mundo que certamente funciona como antítese do europeu, mas que é pouco condizente com um país que, no período, habitua-se a sentar-se comodamente diante do televisor, fruindo de um ideal patriótico que conferiria ao general Médici, no início dos anos 70, recordes de aprovação popular. Para o intelectual militante italiano, todavia, a imagem de um Brasil convulso é certamente mais condizente com um ideal revolucionário do que a sua efetiva realidade conservadora.

Não obstante esta instrumentalização (e, ao mesmo tempo, também graças a ela), *A estética da fome* representa um passo importante para a afirmação da cultura brasileira no âmbito dos debates intelectuais italianos. Incorporando à própria fala a idéia de uma cultura da fome que, somente minando as próprias estruturas poderia ser capaz de dar um salto de qualidade, Glauber Rocha abre um caminho para que as representações culturais de uma sociedade dita “subdesenvolvida” cessem de ser percebidas como rudimentares. Esta possibilidade é aberta já pelo título da tese, que anula a habitual oposição entre “alto” e “baixo”, fazendo de um fenômeno “incivilizado”, um “baixo instinto” como a fome, o elemento propulsor da elevação que reveste a palavra “estética”, característica da obra de arte, expressão máxima de um refinamento cultural. Além disso, para um leitor competente, o espaço da expectativa aberto pela referência implícita à obra de Josué de Castro funde o horizonte da estética com o do seu núcleo originário (a geografia), apresentando a hipótese de que uma arte verdadeiramente revolucionária encontrasse nas geografias da fome, no Terceiro Mundo, o seu natural terreno de germinação. A estética da fome erige-se, assim, como fundamento da originalidade da arte “subdesenvolvida” reivindicando-a no cerne do que é a sua maior vergonha, o seu grande tabu: a condição de miséria em que se origina. “A fome latina”, escreve Glauber, “não é um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (Rocha, 2004, p. 65). Ao mesmo tempo em que fornece uma inusitada solução ao problema da originalidade cultural do colonizado, Glauber Rocha revela as possibilidades expressivas, a grande potencialidade espetacular de uma fome “enraizada na própria incivilização” (Rocha, 2004, p. 659). Assim, se Josué de Castro, dedicando *Geografia da fome* aos escritores e sociólogos da fome no Brasil, indicava a formação de uma tradição cultural nacional em torno desta temática, Glauber com a sua tese insere nesta tradição os cineastas, atrelando novamente o cinema à literatura:

O que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente o 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 como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (Rocha, 2004, p. 65).

No panorama italiano, esta idéia de um antecedente literário para o movimento é reforçada pelo cineasta quatro anos mais tarde, em um artigo



publicado pela revista *Cineforum*. Nele, para comunicar a participação do Cinema Novo ao Tropicalismo e a adesão à teoria antropofágica, Glauber (1969, p. 465) liga a literatura de 30 à semana de 22, estabelecendo entre elas um nexo identitário, dado pela busca de uma expressão própria:

1922: “Semana da Arte Moderna, em São Paulo, Brasil. Um numeroso grupo de intelectuais grita contra a “colonização cultural”. Mostra das artes plásticas, artigos para a estampa, manifestações teatrais com poesia e música.

[...]

Brasil, 1930: no norte do país, bem longe de São Paulo, surge um novo movimento cultural: Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, escrevem as primeiras obras que o representam. Estes são muito diversos dos anárquicos de São Paulo; se ocupam de política e falam dos camponeses, dos “cangaceiros”, dos escravos negros, da luta de classes.

[...]

Entre a violência satírica de Mário e Oswald de Andrade (que representam também a vanguarda estética) e os manifestos políticos de Jorge Amado, Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, existe uma identidade fundamental: o sul (São Paulo) e o norte (Pernambuco, Bahia) “vomitam” um Brasil complexo que busca uma sua própria linguagem. A música de Villa Lobos é a sua síntese. (Tradução nossa)

Este seu modelo de interpretação (no qual apresentam-se também as referências às diversas fases da história política brasileira) será reproposto por outros críticos (Felici, 1975; Fofi, 1971; Valentinetti, 1975) a partir do estudo de Lino Micciché (1970, p. 10-11), que constitui-se como exemplo canônico da assimilação da tradição literária brasileira como contexto cultural do Cinema Novo, percebido como etapa evolutiva na conquista de uma identidade nacional:

Esta crise de identidade é mais do que nunca um dos temas fundamentais da história cultural e sobretudo literária do Brasil a partir dos anos 30. E é a esta história que é necessário referir-se se é verdade, e é verdade, que o “cinema novo” fotografou nos anos 60 o que foi escrito pela literatura brasileira dos anos 30. Mas na realidade a busca de uma identificação cultural por parte da intelectualidade brasileira, apesar de ter depois dos anos 30 os seus mais profícuos e felizes resultados, tem o seu ponto de partida na década anterior, a partir da Semana da Arte Moderna, realizada em 22 em São Paulo [...]. O mundo de Barreto filtrado pela literatura nordestina dos anos 30; a reavaliação das origens índias e negras da civilização brasileira operada por homens como Oswald de Andrade em romances e peças teatrais; a revolução cultural impressa na Semana da Arte Moderna; as pesquisas antropológico-culturais de Mario De Andrade são outrossim momentos do complexo movimento que caracteriza a vida cultural brasileira entre as duas guerras e que aparece unitariamente finalizada à busca de uma identidade nacional, isto é, de uma forma de consciência não colonizada. E é a tal movimento que se remete explicitamente o “cinema novo” [...]. (Tradução nossa)

As marcas teóricas de Glauber Rocha no discurso de Micciché são evidentes, e o sucesso da sua estratégia comunicativa é mais claro quando se considera que, antes dele, em um artigo publicado em *Bianco e Nero* em 1964,

também Alex Viány havia relacionado cinema e literatura nacionais, mas para ressaltar a inexistência do primeiro em relação à segunda. A sua tese, porém, não deixa traços no discurso italiano, que adotará o modelo glauberiano, funcional à idéia de elevação cultural que o Cinema Novo vai assumindo à medida em que se lhe reconhece autenticidade artística.

Em conclusão, podemos afirmar que o caso da recepção italiana do Cinema Novo tende a confirmar a teoria de Jauss (1969), segundo a qual o valor de uma obra pode ser obtido medindo a distância que a separa do seu horizonte de expectativas. Segundo ele, se uma obra rompe totalmente com tal horizonte, é provável que não seja compreendida no momento das primeiras experiências estéticas pois, frustrando as expectativas dos receptores, provocará respostas negativas que, todavia, desaparecem para os fruidores sucessivos, cujo horizonte modifica-se em modo tal que a experiência estética não provoca mais decepção. Como visto, na sua primeira circulação na Itália, os filmes cinemanovistas foram em geral mal recebidos pelos críticos, que não os reconhece como obras de arte, mas, em leituras posteriores, passam a ser apreciados exatamente pelo que antes fora interpretado como defeito estético. Criando novos referenciais que são assumidos como modelos de análise (a autenticidade cultural brasileira, a estética da violência, as raízes literárias do Cinema Novo), a colaboração de Glauber para esta transformação é dupla: através de seus escritos, ele tematiza e descompõe teoricamente as expectativas que os filmes ultrapassam na prática. E é exatamente em função da sua superação que o horizonte aqui delineado constitui-se como indicador do valor cultural e artístico da obra do cineasta, da qual *A estética da fome* é um documento fundamental.

### *Referências bibliográficas*

*Brasil Cinema 1969*. Embrafilme, 1969.

AUTERA, Leonardo. "Sestri: un esiliato spagnolo e un democratico argentino". *Bianco e Nero*, n. 6, p. 37-44, junho 1963.

AUTERA, Leonardo. "Porretta: festival d'aggiornamento". *Bianco e Nero*, n. 10, p. 31-42, outubro 1964.

AUTERA, Autera. "Umiliato l'ingegno al VI Festival dei Popoli". *Bianco e Nero*, n. 3, p. 60-66, março 1965.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

BISONI, Claudio. *La critica cinematografica: Metodo, storia e scrittura*. Bologna, Archetipolibri, 2006.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano: Il cinema muto 1895-1929*. Roma, Riuniti 2001.

CARDUCCI, L. Guarnieri Calò e STABILI, M. Rosaria. *Il mito politico dell'America latina negli anni Sessanta e Settanta* in GIOVAGNOLI, A. et al. *Il Mondo visto dall'Italia*. Milano, Guerini, 2004. pp. 228-241.

- CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. 3. Rio de Janeiro, Livraria Editôra da Casa do Estudante do Brasil, [ca. 1952].
- DAHL, Gustavo. *Carta a Glauber Rocha de 31 de janeiro de 1961* in BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- FELICI, Glauco. "Il "cinema nôvo" brasiliano: crisi e trasformazione". *Cinema e Cinema*, n. 5, pp. 8-14, outubro/dezembro 1975.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, Papirus 2004.
- FOFI, Goffredo. *Glauber Rocha*. Turim, A.I.A.C.E, 1971.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano, Bompiani, 2004.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- GRAZZINI, Giovanni. "Berlino: troppi film mediocri". *Bianco e Nero*, n. 8-9, pp. 117-135, agosto-setembro 1964.
- JAUSS, Hans Robert. *Perché la storia della letteratura?* Nápolis: 1969, Guida Editori.
- JAUSS, Hans Robert. *Estetica della ricezione*. Nápolis: 1988, Guida Editori.
- LAURA, Ernesto G. Cannes "64: un Bergman giapponese e le ricerche di Demy". *Bianco e Nero*, n. 4-5, pp. 33-64, abril-maio 1964.
- LAURA, Ernesto G. "Il cinema come mezzo di sviluppo del terzo mondo". *Bianco e Nero*, n. 3, p. 41-46, março 1965.
- LOURENÇO, Eduardo. *Il Cinema Novo e la mitologia culturale brasiliana*. "Cineforum", Venezia, n. 87, pp. 455-463, set. 1969.
- MICCICHÈ, Lino. "Appunti per uno studio su Glauber Rocha". *Cinema 60*, n. 77, p. 8-22, 1970.
- NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. *Rivista del Cinematografo*, n. 2, p. 61-65, fevereiro 1965.
- ROCHA, Glauber. "Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista". *Cineforum*, n. 87, pp. 464-466, setembro 1969.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Fim de Século in Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo, Cia. das Letras, 1999.
- TINAZZI, Giorgio. "Os Fusiz (I fucili)". *Bianco e Nero*, n. 7, pp. 133-136, julho-agosto 1969.
- VALENTINETTI, Claudio M. "Genesi del cinema nôvo". *Cinema e Cinema*, n. 5, pp. 15-23, outubro/dezembro 1975.
- VECCHIO, Concetto. *Ali di piombo*. Milano, BUR, 2007.
- VIANY, Alex. "Cinema brasileiro ieri e oggi". *Bianco e Nero*, n. 2, pp. 14-43, fevereiro 1964.
- VOLPI, Gianni. "Brasile: il Cinema Novo. Punti preliminari". *Ombre Rosse*, n. 5, pp. 16-19, agosto 1968.