

O Fausto saudosista ou o rural no cinema brasileiro e italiano

*Célia Tolentino**

Resumo:

Este ensaio propõe uma discussão comparativa da apreensão realizada pelo cinema italiano e brasileiro das décadas de 1950 e 1960 sobre o tema do rural, demonstrando que este é, recorrentemente, objeto de amor e ódio para ambas cinematografias. Sugerimos como hipótese preliminar que a complexidade do tratamento dado ao rural nestes anos em que ambos os países operam a sua superação do ponto de vista econômico é uma das conseqüências de um elemento comum ao processo de constituição do capitalismo tardio em ambas as sociedades: o descompasso entre modernização e modernidade e a complicada construção das identidades nacionais dele decorrente.

A dialética rarefeita

“Io e il mio paese meridionale siamo l’uva puttanella, piccola e matura nel grappolo per dare il poco succo che abbiamo”
(*Rocco Scotellaro* escritor meridionalista, cujo nome Visconti teria emprestado ao seu personagem central em *Rocco e i suoi fratelli*)

Como observa Carlos Nelson Coutinho (1986), os estudos de Gramsci sobre o processo de unificação da Itália e da modernização italiana dos anos 20 e 30 ofereceram bases teóricas fundamentais para pensarmos a particularidade da modernização brasileira. Como já é comum afirmar, até meados dos anos 60, quando alguns trabalhos fundamentais do pensador italiano são traduzidos e publicados no Brasil, esta questão parecia driblar a nossa lógica fundada quase que totalmente nas categorias cognitivas construídas a partir da realidade europeia clássica. Os textos de Gramsci traziam novas luzes para a compreensão da particularidade da revolução burguesa no Brasil, que, tanto quanto na Itália, prescindiu de reformas fundamentais para assumir o controle do Estado e a hegemonia econômica. Num texto que se tornaria clássico, Florestan Fernandes (1975) mostraria os efeitos deste caminho conservador para a modernização brasileira, demonstrando que entre nós a criação de uma ordem capitalista avançada

*Professora do Departamento de Sociologia e Antropologia da UNESP, campus de Marília.

além de não destruir antigas bases produtivas, como a grande propriedade rural, não trazia consigo os elementos civilizadores como ocorreu no processo da revolução burguesa clássica. E, como ambos os autores o demonstram, tanto no Brasil como na Itália o chamado pacto entre elites teve conseqüências fundamentais para a organização política, para os movimentos sociais e para os movimentos culturais. Inserindo nossa discussão neste campo das idéias, levantamos a hipótese de que um dos efeitos desta forma de modernização conservadora, descompassada e compósita, é a problemática definição das identidades nacionais. Tem lugar numa importante e referencial produção bibliográfica, tanto brasileira quanto italiana, a tese de que a compreensão dos destinos nacionais em ambos os países parece desafiar as análises sociológicas num mesmo sentido: reclamam, por assim dizer, uma ampliação das categorias clássicas. E se no Brasil temos a já conhecida idéia de que a nossa identidade fugidia tem como questão central uma espécie de dialética rarefeita, herdada da nossa “condição colonial” primeiro economicamente e depois culturalmente, Franco Ferrarotti, em *L'Italia tra storia e memoria* (1997), fala que alguns estudiosos reconhecem como coisa tipicamente italiana uma espécie de diluição da dialética dos opostos que, “grandiosamente trágica em Hegel”, acaba em solo italiano num tipo de acomodamento de coisas díspares, num balé dos contrários. A Itália, observa Ferrarotti, desde a sua unificação em 1859, quando a estrutura burocrático-administrativa do Piemonte se estende para toda a península, mal se entende consigo mesma. E aí se estabelece o paradoxo: uma sociedade antiqüíssima, trinta vezes secular, que garante ao italiano uma identidade sócio-antropológico-cultural fortíssima, não consegue estabelecer uma identidade política unitária, tornando-se uma sobreposição de fragmentos entre regiões distintas.

No Brasil, ainda que nos entendamos como unidade política nacional, ao contrário do que aponta o estudo acima citado com relação à Itália, a definição da nossa identidade sócio-antropológico-cultural, para usar os termos de Ferrarotti, não é menos complexa. Como escrevia Sérgio Buarque de Hollanda no clássico *Raízes do Brasil* (1995), o fato de tentarmos implantar a tradição milenar européia em nossas formas de convívio, em nossas instituições, em nossas idéias apesar do ambiente desfavorável e hostil, seria bastante fértil em conseqüências. A principal delas parece ser a de que todos os frutos da nossa construção como civilização apareceriam sempre como herança de um processo histórico cujos pilares fundamentais não foram assentados por nós. Falando dos dilemas enfrentados pelo pensamento cinematográfico brasileiro em traduzir-nos para as telas, Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, sintetizaria da seguinte forma a nossa relação complicada com o que há de nacional e estrangeiro em nossa formação cultural: “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” (Salles Gomes, 1978: 88). Em nosso estudo sobre o rural no cinema brasileiro, entretanto, observamos que a dialética rarefeita de que fala Paulo Emílio constrói uma particularidade interessante todas as vezes que pensamos sobre nós mesmos. Segundo o cinema nacional, politizado ou não, a nossa identidade é objeto ambíguo assim como a matéria que a origina. Pensando o rural em particular como elemento desta identidade, vimos que este ora constitui-se no que há de mais genuinamente brasileiro, de autóctone, de representativo da nacionalidade, ora constitui o atraso, o emperramento da modernidade, as idéias arcaicas e arcaizantes. Em alguns momentos, ambas as coisas, dependendo dos projetos sociais em causa para aquele que dele fala. As observações de Ferrarotti, em *L'Italia tra storia e memoria*, sinalizam que naquele país a questão tem contornos similares, isto é, o rural na identidade italiana oscila entre a exaltação de um suposto tempo idílico e a rejeição de uma realidade trágica que seria resultante do que chama de “resíduos putrefatos” da Itália rural:

É fato que, com pouquíssimas exceções, se reconhece pontualmente nos intelectuais italianos, independentemente de orientação político-ideológica específica, uma Itália virgiliana e pascoalianamente ‘humilde’, agreste e afável, exaltada como uma áurea saturnia aetas contra a Itália hodierna. A cultura italiana não ajudou os italianos a tomarem consciência dos imperativos funcionais e morais de uma nação tecnicamente avançada. Nos intelectuais italianos não se encontram sinais claros de percepção de que os problemas fundamentais para o desenvolvimento civil da Itália como estrutura unitária são em grande parte determinados pelos resíduos putrefatos do amado e idealizado mundo camponês, isto é, o familismo mafioso e os perversos clientelismos dele derivados. A Itália modernizou-se, portanto, sem o auxílio de uma cultura que a tornasse consciente da grande transformação que estava vivendo (Ferrarotti, 1997: XIII).

Tomando partido da moderna ética industrial contra o que chama de espírito de “solidariedade de família”, cuja defesa do grupo restrito primário recusaria a igualdade de direitos para todos, Ferrarotti entende que o grande dilema dos intelectuais italianos está relacionado com o fato de que, ao reconhecerem os problemas trazidos pela modernização, passam a negá-la em favor da cultura mediterrânea e do mito de uma civilização camponesa. Aquilo que estamos chamando de descompasso entre modernização e modernidade se mostra na leitura de Ferrarotti através da idéia de que a Itália é hoje um país a meio caminho entre a sociedade européia, que lhe serve de horizonte, e a realidade complexa da modernização desigual que não conseguiu resolver a questão do atraso e da pobreza das regiões rurais do sul. E entende que, apesar de a Itália ter-se convertido reconhecidamente em

sociedade industrial tecnicamente avançada, ainda prevaleceriam os “esquemas mentais” atrasados, retardando uma transformação social efetiva.

Mas lembremos que na essência deste embate, que adquire aparência de conflito entre o norte industrial e o sul rural, o primeiro entendido como o lugar do moderno e o segundo como a “bola de chumbo” do atraso cultural e econômico, está a questão fundamental de que falávamos acima: a modernização pelo alto e conseqüente descompasso entre desenvolvimento tecnológico e uma sociedade burguesa *comme il faut* imprimindo desafios ao debate cultural e à formação das idéias. Analisando sob um outro ponto de vista, questionando a forma como a *intelligentsia* italiana trata a “questão meridional”, A. Mangano (1978) pensa que a velha tese do retardo do sul é derivada de um pensamento baseado no “mito do progresso”, que resultaria em uma contraposição estéril e esquemática entre modernidade e tradição. Para o autor, as teses do subdesenvolvimentismo aplicadas para a América Latina serviriam para explicar que a Itália unificada constituiu-se sob um desenvolvimento desigual e que o norte muito se alimentou e se alimenta das condições do sul – basta pensar na oferta de mão-de-obra –, de modo que o Mezzogiorno não é uma outra Itália, mas elemento intrínseco do mesmo capitalismo desigual.

É interessante observar que esta questão já estava tematizada em Gramsci na década de 20, quando escrevia que o Mezzogiorno, política e economicamente, funcionava como um “imenso campo, diante da Itália do Norte, que funciona como uma imensa cidade” (Gramsci, 1987: 131). E, tendo em questão uma aliança política entre o proletariado industrial do norte e os camponeses do sul em direção ao movimento socialista, Gramsci observava que para isso os trabalhadores urbanos precisariam superar as idéias culturalmente difundidas que construíram capilarmente uma severa oposição norte/sul:

O sul é a bola de chumbo que impede progressos mais rápidos no desenvolvimento civil na Itália; os meridionais são seres biologicamente inferiores, semibárbaros ou bárbaros completos, por destino natural; se o sul é atrasado, a culpa não é do sistema capitalista ou de qualquer outra causa histórica, mas sim da natureza, que fez os meridionais poltrões, incapazes, criminosos e bárbaros... (Gramsci, 1987: 149)

Campo e cidade ou atraso *versus* progresso

“Quando a lenda é mais forte que os fatos,
publica-se a lenda.”
(John Ford, em *O homem que matou o facínora*, USA, 1962)

Em 1960, Lucchino Visconti dava uma genial e profunda forma

artística ao conflito norte sul de que fala Gramsci no filme *Rocco e seus irmãos*. Tratando o tema numa perspectiva próxima à do pensador comunista, Visconti sugeria que o processo da modernização italiana desestabilizava a compreensão da identidade e dos valores de nortistas e sulistas pobres que viam suas vidas atingidas pelo frenesi industrial que alterava a paisagem, os valores e os destinos. E, como observa o filme, sob a batuta do capitalismo industrial e os seus princípios fundados no individualismo e na concorrência, a luta pela sobrevivência adquire uma aparência de conflito de mentalidades. Este último, embora estivesse presente na distinta sociabilidade de urbanos/nortistas e rurais/sulistas, não impedia a absorção massiva da mão-de-obra migrante, mas impedia a solidariedade entre ambos.

A perspectiva de *Rocco e seus irmãos*, entretanto, não é a que se rotiniza para o pensamento italiano: o sul continuará aparecendo como o atraso, o diverso, o outro, o rural enfim, tal como nos dará notícias desde os clássicos filmes do período áureo do neo-realismo como *Caminho da esperança* (Il camino della speranza, 1950, Pietro Germi), *Páscoas Sangrentas* (Non c'è pace tra gli Ulivi, 1949, Giuseppe de Santis), *A Terra Treme* (La Terra Trema, 1948, Lucchino Visconti), até filmes mais recentes que continuam a sinalizar a ainda existente presença da questão norte/sul como *Estamos todos bem* (Stanno tutti bene, 1989, Ettore Scola).

Mas, o leitor poder-se-ia perguntar se a relação cidade e campo não acaba, no fim das contas, sendo tratada sempre desta mesma forma. Afinal, para o Brasil, a tese dos dois brasis – um atrasado e outro desenvolvido, um no norte e outro no sul – já fora precedida por outra tese dualista no século XIX, aquela que opunha o sertão ao litoral. Esta perspectiva fundamentava o discurso literário desde Franklin Távora, passando por Euclides da Cunha e ainda marca o ciclo regionalista de 1930. As cidades, neste caso a faixa litorânea, eram o lugar da administração, das leis oficiais, das relações com o mundo. O sertão era o exótico, um universo à parte, bravio e pré-civilizado e tinha dado material para a literatura como daria para o nosso cinema quando este tentava imitar o correlato americano e o seu filme de banguê-banguê, inspirado também nos folhetins literários sobre a saga dos pioneiros que rumaram para o oeste. Mas, retomando a nossa questão inicial, a oposição básica de que falamos até aqui não se coloca nesta cinematografia cuja ética sob a estética é bem outra, diversamente da perspectiva assumida pela brasileira e também pela italiana.

Podemos dizer que é bastante distinta a lógica de como o rural é tratado no cinema americano através do filme de faroeste, que, além de

inaugurar um gênero próprio, constitui-se num riquíssimo filão para a indústria cinematográfica, sendo copiado mundialmente através das muitas recriações nacionais do chamado filme de banguê-banguê. Construído sobre a literatura popular que tematizava a conquista do oeste a partir do *Homestead Act*, lei que decretava a expansão das fronteiras do capitalismo norte-americano assentando as suas bases sobre a pequena propriedade rural familiar, o filme de faroeste põe em evidência a criação de um herói, o *cowboy* – uma espécie de cavaleiro andante de um medievo que os Estados Unidos jamais viram. Mas o *cowboy* não se situaria num rural descolado dos valores modernos. Muito ao contrário, como observa Maria Alice Rezende de Carvalho (1986) ao comentar *A Rosa Púrpura do Cairo* (Woody Allen, 1985), o *cowboy* aparece no cinema americano como pioneiro defensor da “liberdade” moderna, um mito de tradição a ser incorporada:

“o sucesso de *A Rosa Púrpura do Cairo* representa a consagração do imaginário popular americano quanto às possibilidades de sobrevivência e de vitória do herói anônimo que se opõe às regras de sociabilidade hegemônica em seu mundo. A liberdade, nesse caso, encontra sua expressão mais fiel na aposta individual contra todas as evidências constrangedoras presentes no social. Aquilo que no século XIX provocou o aparecimento de milhares de folhetos populares sobre o colonizador pioneiro e deu origem à filosofia de “fronteira” foi a mesma crença básica que alimentou os mitos urbanos daquele país, relativos à imaginação e ação individuais que se impõem sobre a ordem dos fortes e a ganância dos poderosos. Assim, a figura do cowboy, inspirada no imaginário do século XIX, equivale à do jornalista ou à do advogado, que, sozinho consegue derrotar na América moderna as arbitrariedades dos que detêm a faca e o queijo na mão” (Carvalho, 1986: 146).

Ou seja, herança dos mitos criados junto com a distribuição de terras para expansão da fronteira agrícola, a saga dos pioneiros amalgamou no cinema americano a idéia de rural como algo não distinto de quem fala, mas como aquilo que precederia a ética moderna da sociedade capitalista, industrial e urbana. Não nos compete analisar aprofundadamente esta questão aqui, mas pode-se dizer que, desde as observações de Lênin (1985) sobre a via americana em oposição à via prussiana, a economia daquele país oferecia um modelo oposto ao que estamos chamando de descompasso entre modernização e modernidade: as transformações econômicas implantaram consigo a ética do liberalismo de cima a baixo na sociedade civil, ética que encantaria Gramsci como modelo de racionalidade e disciplina, como observa Rezende de Carvalho no mesmo texto. Deste modo, normalmente não nos referimos ao *western* como um cinema de temática rural, já que rural neste caso é constituído do agrário, que figuraria apenas como um tempo pregresso da

mesma modernidade a partir da qual se fala, já perpassado por um *ethos* que não se pode considerar arcaico ou *démodé*.

O mesmo não se pode dizer do rural na cinematografia italiana ou brasileira. Pois, para ambas, ainda que o rural apareça tematizado sob a tarja dos “problemas sociais no campo”, para usar a definição de Guy Hannebelle referindo-se aos clássicos da fase neo-realista *O Moinho do Pó* (Il Mulino del Po, 1948, Alberto Lattuada) e *Arroz Amargo* (Riso Amaro, 1949, Giuseppe de Santis) – com os quais poderíamos comparar os importantes filmes nacionais do período mais politizado do cinema brasileiro como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) – a apreensão que se populariza a respeito do tema é outra, feita pelo cinema de entretenimento, pela comédia ligeira ou pelo discurso subliminar e involuntário deste mesmo filão engajado.

No Brasil, o ator, produtor e diretor Amácio Mazzaropi, sustentará duas décadas da sua cinematografia colocando em cena um tipo caipira, quase sempre feito da caricatura do homem pobre rural, desenhando a face mais cotidiana e corrente do pensamento social brasileiro em relação à oposição cidade/campo: ao primeiro equivaleria o moderno, o atual, o vigente e ao segundo o atraso, o ultrapassado, o provinciano, o arcaico. Neste sentido, a pequena cidade de *A Carrocinha* (1955, Agostinho Martins Pereira), filme estrelado por Mazzaropi, é também personagem do filme. Mas, ao mesmo tempo em que a película exalta os elementos de solidariedade orgânica do lugarejo, acaba observando, ainda que com simpatia, que ali é lugar da fofoca, da confusão entre público e privado, da ingenuidade dos seus habitantes – o que provoca o riso do cidadão na sala de cinema, que não se identificando com aquilo que vê, afirma a sua modernidade. No mesmo sentido, lembremos da comédia *Pão, Amor e Fantasia* (Pane, Amore e Fantasia, 1953, Luigi Comencini) que utilizando elementos da estética neo-realista, inaugura uma série de filmes cômicos e populares. Também nesta película a pequena cidade rural é personagem em contraposição aos valores urbanos, aqui representados por oficiais do Exército para ali destacados. Sob a perspectiva destes, lá é o lugar da privacidade impossível, do catolicismo arraigado e da não distinção de interesses públicos e privados. Mas também da família, da honra e valores que a cidade grande já perdera. Mas, em ambos os casos, aquele que fala, sente-se parte de um universo distinto daquilo que apreende: quer dizer, a pequena cidade de *A Carrocinha* ou a imaginária Salieta de *Pão, amore e fantasia* são partes de um suposto tempo em extinção, tempo que deverá constituir a memória, mas não exatamente a história. Aqueles valores, aquela sociabilidade não teria sido a base para a sociedade moderna, aquela que tem a palavra ou a câmera. Se tais condições de vida ainda existem, é como sobrevivência, folclore, mas não como parte do país real. Não por outra razão, em ambos os países este rural caricato é reclamado no cinema a

partir dos anos 50, período em que o projeto de industrialização requer adeptos de corpo (como mão-de-obra e consumidores da indústria) e alma (como adeptos dos valores do individualismo, da concorrência, da racionalidade, dos anseios faustianos). A necessidade da caricatura sugere justamente que esta “alma” é insegura e precisa forçar a nota para que o outro – o suposto rural – seja tão diferente dela.

Ou seja, uma das conseqüências mais evidentes deste descompasso entre a modernização e modernidade parece ser exatamente a noção de sobreposição entre rural e urbano, ou moderno e arcaico ou ainda campo e cidade. Aparentemente, a sociedade urbana, moderna e industrial não teria nada a ver com as bases econômicas, políticas e sociais da sociedade agrária que lhe oferece as bases, como se a hodierna não comportasse elementos fundamentais do arcaísmo que atribui ao outro, a um rural que não lhe pertence. Talvez pudéssemos dizer que se negue nestas sociedades a idéia de processo, aquele processo que faria o jornalista ou advogado americano moderno ser um herdeiro moral do “bravo” defensor da lei do velho oeste. Outra conseqüência é que não precisamos perguntar sobre a identidade americana: ao menos cinematograficamente, a síntese produzida por *Hollywood* é a de um consenso moral, para usar um termo durkheimiano, segundo o qual todos os cidadãos sentem-se partícipes de um país livre, da democracia e do direito (e do respeito e reconhecimento) às leis. Aspectos que ninguém ousa afirmar na cinematografia de Brasil e Itália. Aliás, tanto em *Pane, amore e fantasia* quanto em *A Carrocinha* os representantes das instituições e das leis são objeto de viva desconfiança e do riso. Em ambas as pequenas cidades se burla a justiça oficial, os prefeitos são corruptos declarados, um indivíduo paupérrimo é preso ou acusado injustamente e só é salvo pelo acaso ou pela intervenção divina. As instituições não garantem nada, servem de fachada para acordos que vigoram segundo a regra das influências e da tradição. Entretanto, à primeira vista, esta forma arcaica pertenceria a um “mundo fora da história”, para usar a bela síntese de Ismail Xavier quando da análise de *O cangaceiro* (Brasil, 1953, Lima Barreto).

Mas, curiosamente, como já observamos em outro trabalho, a idéia de rural, tal como desenha Mazzaropi, é várias vezes reclamada para falar em nome da identidade nacional, da cultura autóctone, dos valores coletivistas nacionais embora ninguém deseje tal identidade para si. A análise de Brunetta em *La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra* (1996) dá pistas de que a comédia italiana nos oferece livremente a leitura corrente sobre o rural quando fala da cinematografia de Totò e Alberto Sordi. Para ele, estes atores colocam nas telas, ao longo das suas carreiras, a relação curiosa do típico

italiano do *paese*¹, de norte a sul da península, que transita entre a realidade arcaica da pequena cidade e a civilização avançada de comportamento incompreensível para o “nativo”. A civilização avançada, como observará Brunetta, pode estar a uma distância de poucos quilômetros, representada pela grande cidade ou por Paris. Esse sujeito *indigeno* (equivalente ao caipira), especialmente o desenhado por Alberto Sordi, é sempre cômico e, assim como Jeca Tatu, é tratado como “típico” representante de uma cultura autóctone. Mas, como já observamos, o cômico tratamento pode muitas vezes revelar aquilo que, provavelmente, o italiano não quer para si mesmo, os tais “esquemas mentais” atrasados de que fala Ferrarotti. Na sua melhor forma, entretanto, pode servir de autocrítica acerba.

Mas, ainda segundo Brunetta, este cinema que tematiza a cômica coexistência de velho e novo do pós-milagre econômico é o único que consegue encontrar alguma unidade na representação da identidade italiana, que, desde os tempos do grande neo-realismo do pós-guerra, aparece no cinema como “objeto fractal”. Isto é, passado o período em que a dor e os escombros da guerra tornavam a Itália um todo unitário, a difícil convivência entre as diferentes regiões emergem e o país se faz fragmentado e inapreensível, incapaz de manifestar-se como memória coletiva também para o cinema. Segundo o autor, algumas vezes, na tentativa de conferir alguma unidade ao país, colocou-se nas telas o velho catolicismo como único denominador comum entre o homem do norte e o homem do sul. Aqui e ali no texto de Brunetta, a idéia de rural também aparece mais como um aspecto cultural que confere certa unidade, ainda que não se diga do rural enquanto agrário, mas mais especificamente do arcaico, do chamado *campanilismo* que imperaria de alto a baixo no país. Ou seja, o cinema italiano, observa Brunetta, é sempre tentado a pensar o seu compatriota como aquele que não se entende com o mundo para além da “sombra do campanário”, isto é, dos limites da sua paróquia. Entretanto, no saldo da cinematografia atual, observa, o que se pode recolher como imagem da identidade italiana nas telas é aquela que a situa a meio caminho entre a Europa, realidade almejada e nunca alcançada, e a Itália do *paese*, retrógrada e refratária à mudança. (Fellini em *Os boas vidas*, 1958, nos daria um exemplo esplêndido do jovem do *paese* e da sua limitadíssima relação com mundo).

Modernização conservadora, cultura e política

“più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più”
(Pier Paolo Pasolini, *poemas em forma de rosa*)

¹ Paese: poderia ser traduzido dicionariicamente por aldeia ou cidadela. Mas o paese equivale à pequena cidade, com estrutura econômica e política independente como aquela desenhada por Mazaropi em *A Carrocinha*.

O escritor, poeta e multimidiático *avant la lettre* Pier Paolo Pasolini é reconhecido na intelectualidade italiana, inclusive acadêmica, como um tradutor estético da singularidade do processo de modernização da Itália. As obras provocadoras de Pasolini são marcadas pelo tom elegíaco com o qual cantava o fim da “civilização camponesa” ou visitava a sua sobrevivência nas periferias da grande cidade, exaltando o que chamava de resquícios de uma “civiltà contadina”, em meio à marginalidade urbana. Em uma primeira aproximação, talvez pudéssemos dizer que na obra de Pasolini reverbera a constatação de Ferrarotti: “a cultura italiana não manteve o passo com o desenvolvimento do país. Os esquemas mentais prevalentes permanecem em atraso com relação às transformações sociais efetivas” (Ferrarotti, 1997: 10).

Talvez pudéssemos dizer ainda que esta fratura entre modernização e modernidade é presente no discurso de Pasolini – Ferrarotti entende que o autor opta pela sociedade do atraso por recusa aos problemas da modernidade incompleta, num impulso romântico – como é presente em parte da cinematografia importante dos anos 60. A poesia pasoliniana onde o poeta se afirma como “uma força do passado, (...) mais moderno de todos os modernos, a procurar irmãos que não existem mais”, está traduzida na forma do filme *Rocco e seus irmãos* (Visconti, 1961), e está também no discurso desesperado da matriarca Rosária Parondi, quando esta constata que na terra, sob a condição rural, era possível manter e controlar a família segundo as regras da tradição, mas a própria terra os expulsara e na cidade aqueles valores preservados com tanto cuidado estavam completamente deslocados em relação à comunidade circundante. *Rocco e suoi fratelli* conclui que não há utopia para além da sociedade industrial e que naquele momento era ela que forjava os destinos. No futuro talvez houvesse uma possibilidade da devolução da terra ao mais jovem dos Parondi – ainda uma criança – quando a modernização houvesse completado o seu trágico e inexorável curso. A lucidez de Rosária Parondi está na sua trágica consciência de que ela era um ser estranho à grande cidade, mas tal como seu marido, poderia não sobreviver à pobreza se continuasse a viver no campo. Feito em capítulos, a forma de Rocco traria esta sobreposição de “tempos sociais” de cada um dos irmãos Parondi, até concluir que o filho que se adequava à vida urbana e proletária constituía o único personagem não trágico. Houve na crítica quem sugerisse que por isso o filme devesse chamar *Ciro e seus irmãos*, mas houve também quem notasse, como Zambetti (*Cineforum*, 1966), que este era o personagem menos convincente de Visconti: no mínimo, uma expressão de que o centro do conflito na vida italiana daqueles anos não era carregado pelo bem inserido operário da Alfa Romeo, mas pelo deslocado e romântico migrante, em desacordo com certos valores que ficaram para trás, mas também com os elementos do individualismo moderno que não chega a

compreender. Rocco seria o personagem *tipo* do processo da modernização que, em alguns momentos e para um sujeito comum, assume um caráter trágico, de destino implacável. Para os que tinham clareza da possibilidade de mudar o próprio destino, como Ciro, a vida se desenhava mediocrementemente limitada aos valores do consumo e da família. Uma forma que, desconfiava da validade dos velhos valores familistas da sociedade agrária mas, no mínimo, revelava também sincera desconfiança da “nova civilização” que se delineava no horizonte.

Ainda conforme observa Lino Micciché, quando nos anos 60 a dinâmica do governo democrático cristão – conservador no plano político-social mas favorável ao processo de modernização – cessa, afloram as velhas lacerações e os velhos problemas irresolutos. A situação se mostrava *gattopardesca*², conforme definição do autor, pois os problemas surgiam agravados enquanto a tese da revolução assumia um caráter não atual e as prometidas reformas se revelavam inatuantes: “A situação parecia saltar qualquer hipótese racional de modificação do mundo que não quisesse nutrir-se apenas de palavras” (Micciché, 1998: 77).

O discurso de Pasolini revelava o significado desta constatação para aquela geração de artistas “iluministas”: “A Revolução não é mais que um sentimento”, escreveria em *Poemas em forma de rosa*, de 1965. Cinematograficamente esta crise viria traduzida em *Gaviões e passarinhos* (Uccellacci Uccellini, 1965), filme no qual o cineasta apresentava uma delicada fabulação de desencanto com a prédica marxista e a sua subsunção, ainda que involuntária, à consciência burguesa. São dignas de nota a inserção no filme de cenas reais do funeral de Palmiro Togliatti, quando uma imensidão de pessoas fazem parte do cortejo e alguns trabalhadores entre lágrimas fazem o sinal da cruz para a última despedida do grande líder comunista. Pasolini dizia, e seu filme reafirmava, que umas das questões mais evidentes era a de que a Itália tinha passado para a modernidade sem resolver a sua forma perenemente religiosa, fosse ela laica (do comunismo) ou clerical (do catolicismo). Se não podemos dizer que o movimento comunista representava uma outra religião ao lado do catolicismo, no mínimo, podemos dizer que a série de comédias de grande sucesso nos anos 50 que trazia para as telas as turras da convivência entre o prefeito comunista e o sacerdote católico – *Peppone e Don Camillo* –, encontrava matéria na cultura italiana. Segundo escreve Brunetta (1995), nos anos mais duros da guerra fria, quando as forças religiosas pregavam o anticomunismo mais ferrenho, o cinema acabava mostrando a coabitação e a cooperação entre pessoas nascidas na

² A idéia de gattopardesco vem do romance de Tomasi de Lampedusa, *Il Gattopardo* (O Leopardo, na edição portuguesa), levado ao cinema por Visconti, nos mesmo anos 60, com o mesmo nome. A síntese vem de uma fala do personagem central, o Príncipe de Salina, cuja tese é a de que na vida política italiana, se muda tudo para não mudar nada.

mesma terra e partícipes da “mesmíssima cultura rural” (Brunetta, 1995: 142).

Mario Monicelli, que já tinha mostrado as conseqüências para o sujeito comum e para a vida cotidiana deste hiato entre o discurso e a prática em *I soliti ignoti* (1958) e *A grande guerra* (La grande guerra, 1959), voltaria nos finais da década a afirmar que esta era a natureza italiana através de *O Exército de Brancaleone* (L'armata Brancaleone) de 1966. Para este cineasta, na vida italiana haveria um congênito desacordo com a ciência, com a religião e, no limite, com a arte da estratégia que resultaria sempre arremedada sujeita a grandes riscos. Mas, enquanto o herói de Cervantes morre em crise, nosso herói italiano procuraria alguma adequação para salvar a pele e qualquer tradição que puder resultar funcional. Quer dizer, a melhor tradução parecia ser estas leituras desencantadas (que estaria também no saldo moral do *western spaghetti*), onde bom humor não escondia a perspectiva autocrítica do narrador de que haveria sempre um indivíduo médio disposto a uma adesão ao tempo, com um certo conforto, minimizando o mais possível os conflitos. A cinematografia de Fellini a partir de *Oito e meio* (Otto e Mezzo, 1963) também daria grande forma a estes dilemas da sociedade italiana, assumindo as opulências e misérias desta “natureza cultural”, num tratamento lírico e bem humorado que levava uma parte da crítica a entender esta poética como *fantástica*. Glauber Rocha ao pensar o nosso desacordo com as idéias clássicas, a nossa “racionalidade irracional”, cunhara a idéia de tropicalismo e acreditava que qualquer coisa desta perspectiva era possível encontrar no povo italiano. Diria ele no Festival de Taormina, em 1975:

“Roma é uma cidade do Terceiro Mundo, uma espécie de grande Bahia. Na minha maneira de permanecer brasileiro não existe nostalgia, mas aquele tropicalismo típico do meu país que significa afrontar a tragédia com espírito crítico e valorizar as cores, assumir o folclore da arte popular sem pudor, para fazer desabar as normas da arte burguesa. Penso inclusive que no povo romano, tão aberto e comunicativo, existe um ‘tropicalismo’”. (Glauber Rocha, publicado no catálogo divulgativo do evento *Città del Cinema*, set. 2000)

Mas poderíamos dizer que havia bem mais elementos coincidentes entre a Itália e o Brasil, mais do que as cores e o folclore dos quais falava Glauber Rocha. O cineasta parecia também concordar com Pasolini quando assumia em *O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) que desconfiava da modernização brasileira e quando reafirmava a dignidade das lutas camponesas. Ou ainda que a desrazão destas lutas e o seu primitivismo eram as únicas formas de fugir do domínio burguês e do pensamento racional e positivista que fazia a lógica do colonizador. Na sua forma artística, Glauber traduzia o Brasil e suas ambigüidades – quase sempre de forma exasperada – e parecia encontrar na arte italiana pontos de correspondência. Concordando

com ele, entendemos que é possível dizer que tanto para a Itália quanto para o Brasil, as nossas revoluções burguesas tardias e descompassadas legaram dilemas que vão para além da nossa filosofia. Que o digam ambas as cinematografias e a profunda discussão que dela ainda pode derivar.

Bibliografia

- CARVALHO, M. A. R. (1986). “Cowboys e selenitas na tradição do inconformismo americano”. *Presença*, n.º 7, março, pp. 145 a 151.
- COUTINHO, C. N. (1986). “As categorias de Gramsci e a realidade brasileira”. *Presença*, n. 8, setembro, pp. 141 a 162.
- BRUNETTA, G. P. (org). (1996). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.
- FERNANDES, F. (1975). *A revolução burguesa no Brasil*, Rio de Janeiro: Zahar.
- FERRAROTTI, F. (1997). *L'Italia tra storia e memoria*. Roma: Donzelli Editore.
- GALVÃO, M. R. e BERNARDET, J-C. (1983). *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo/Rio de Janeiro: Embrafilme/Brasiliense.
- GIAMMATTEO, F. (1995). *Cinema italiano dall'inizio del secolo a oggi*. Roma: Riuniti.
- GRAMSCI, A. (1987). *A questão meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HENNEBELLE, G. (1978). *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- JAMESON, F. (1994). “Reificação e utopia na cultura de massa”. *Crítica Marxista*, vol. 1, n.º 1.
- LÊNIN, V. I. (1985). *Desenvolvimento do capitalismo na Rússia*. São Paulo: Nova Cultural.
- LUKÁCS, G. (1978). *Introdução à uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MANGANO, A. (1978). *Le cause della questione meridionale*. Milano: ISEDI.
- MICCICHÈ, L. (1998). *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*. 6ª ed. Venezia: Marsilio.
- SALLES GOMES, P. E. (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- TOLENTINO, C. A. F. (2001). *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Edunesp.

Periódico

Cineforum, 1966.