

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JAILSON DIAS CARVALHO

**INOCENTES COM AS MÃOS VERMELHAS E A ENCENAÇÃO DA DERROTA DE
ESQUERDA EM *LA CHINOISE* (A CHINESA, 1967), DE JEAN-LUC GODARD: UM
ESTUDO DE RECEPÇÃO E DIÁLOGOS COM GLAUBER ROCHA**

UBERLÂNDIA

2017

JAILSON DIAS CARVALHO

INOCENTES COM AS MÃOS VERMELHAS E A ENCENAÇÃO DA DERROTA DE
ESQUERDA EM *LA CHINOISE* (A CHINESA, 1967), DE JEAN-LUC GODARD: UM
ESTUDO DE RECEPÇÃO E DIÁLOGOS COM GLAUBER ROCHA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-graduação em História, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutor em
História Social.

Linha de pesquisa: Linguagens Artísticas,
Estética e Hermenêutica

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

UBERLÂNDIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária responsável: Aline Grazielle Benitez CRB8/9922

C324i Carvalho, Jailson Dias 1967 –

Inocentes com as mãos vermelhas e a encenação da derrota de esquerda em *la Chinoise* (A Chinesa, 1967), de Jean-Luc Godard: um estudo de recepção e diálogos com Glauber Rocha / Jailson Dias Carvalho. – Uberlândia, 2017.

207 f.; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2017.

1. A Chinesa – Jean-Luc Godard. 2. Glauber Rocha. 3. Cinema político. 4. História – política. CDD 791.409

CDD 791.409

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema: história

791.409

INOCENTES COM AS MÃOS VERMELHAS E A ENCENAÇÃO DA DERROTA DE
ESQUERDA EM *LA CHINOISE* (A CHINESA, 1967), DE JEAN-LUC GODARD: UM
ESTUDO DE RECEPÇÃO E DIÁLOGOS COM GLAUBER ROCHA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-graduação em História, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutor em
História Social.

Uberlândia, ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos – Orientador
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Profa. Dra. Rosângela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. André Luís Bertelli Duarte
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Estadual de Goiás – UEG, Morrinhos

Profa. Dra. Sirley Cristina Oliveira
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro – IFTM, Campus
Uberlândia

Para Maria Soledade Dias Carvalho, minha mãe, que, por seu
esforço e amor para que seus filhos se dedicassem ao
estudo, está colhendo até hoje os frutos que plantou.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, o professor Dr. Alcides Freire Ramos, pela confiança em mim depositada desde o início deste estudo.

A Adilson Mendes e Alexandre Miyazato, da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. O presente estudo não teria sido viável sem a ajuda e a colaboração de determinadas pessoas, que, com seu profissionalismo, possibilitaram o acesso a obras e documentos imprescindíveis.

À equipe de bibliotecárias da Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, na cidade de São Paulo, pela colaboração e pelo interesse na solução de empréstimos de livros e na localização de artigos e textos utilizados em nossa pesquisa.

Ao professor Jairo Dias Carvalho, que acompanhou o princípio desta pesquisa, meu agradecimento mais fraterno. Sua inestimável inteligência permitiu-me testar as primeiras indagações sobre este estudo.

A minha esposa, Patrícia Silveira, que teve muita paciência comigo, sobretudo nos momentos de dedicação em que tive de renunciar algumas horas de nosso convívio familiar para o laborioso trabalho de escrita da tese.

A Mário Alex Rosa, por presentear-me, durante minha graduação, com um exemplar do livro de Glauber Rocha (1981) *Revolução do cinema novo*, inquietante obra que me proporcionou ricas descobertas e questionamentos sobre a relação do cineasta brasileiro com a cultura cinematográfica a que ele esteve suscetível.

*“Não se filma senão o passado, quer dizer, o que se passa.
E são saís de prata que fixam a luz.”*
(GODARD, 1995, p. A-4)

RESUMO

Jean-Luc Godard, em finais da década de sessenta e início de setenta, notabilizou-se pela urdidura de filmes considerados políticos. A película *La chinoise* (1967), no Brasil, *A chinesa*, caracteriza-se por ser uma fita de transição face ao cinema de autor, vertente cinematográfica defendida por Godard e pelos cineastas da *Nouvelle vague*, bem como por adquirir o matiz de cinema político. A trajetória de Jean-Luc Godard rumo a essa moldura de produção de filmes não foi unívoca; ela percorreu um caminho pelo militantismo de direita de gênero hussardo. No plano dos personagens, de uma proximidade como crítico e, depois, como realizador de películas que orbitavam em torno dos filmes B americanos – que condensavam um número exorbitante de acontecimentos e um ritmo frenético nas ações dos personagens, com aspectos temáticos e de estilo ligados ao gênero *noir* –, surgiu a urdidura de protagonistas com o papel de portadores de mensagens – “estafetas” –, com o único propósito de intermediar as mensagens políticas por ele formuladas. Esse percurso de politização do cineasta também pode ser creditado às vicissitudes da cinefilia francesa, que, a partir de seus adeptos, foi obrigada a toda sorte de reivindicações e passeatas para fazer valer sua autonomia no espectro cinematográfico francês. Nesse tocante, o cinema novo brasileiro foi igualmente responsável pela politização de Jean-Luc Godard: mesmo que a interpretação sobre a derrota de esquerda que parece advir de *A chinesa* não possa ser creditada aos filmes e ao contato dele com os cineastas do movimento, no entanto, o processo de esquerdização de Jean-Luc Godard, que redundou naquela interpretação, teve, sim, a ajuda do cinema novo. Por sua vez, a primazia de Godard sobre Glauber Rocha esteve envolta no manto da angústia da influência, ascendência criativa e significativa de Godard sobre o cineasta brasileiro.

Palavras-chave: A chinesa. Jean-Luc Godard. Glauber Rocha. Cinema político. Derrota de esquerda. História.

ABSTRACT

In the end of the 1960s and beginning of the 1970s, Jean Luc Godard was widely known for producing films which were considered political films. The film *La chinoise* (The Chinese, 1967) is a movie of transition in view of the *auter cinema*, a cinematographic branch defended by Godard and the film-makers of the *Nouvelle vague*. In addition, it presents shades of a political movie. The pathway of Jean-Luc Godard towards this model of film production was not unambiguous; it followed a path through the hussar right-wing militantism. The performance as a critic and, later, as a film-maker of films inspired in the American B movies – which condensed a huge number of events and a frenetic rhythm in the characters' actions, with some thematic and style aspects related to the film *noir* – resulted in characters that carry messages – “couriers” –, with the only purpose to intermediate the political messages elaborated by Godard. Godard's route of politicization can also refer to the vicissitudes of the French cinephilia. Due to its supporters, it was force to engage in many manifestations and parades to exert its autonomy in the French cinema. The Brazilian *cinema novo* was equally responsible for the politicization of Jean-Luc Godard: although the interpretation of an apparent defeat of the left wing in *La chinoise* cannot be assigned to the movies and film-makers of the *cinema novo*, Godard's “leftward shift” was indeed influenced by the Brazilian movement. At last, Glauber Rocha's fascination for Godard relates to the anxiety of influence, a significant and creative ascendancy of Godard over the Brazilian cinema.

Keywords: *La chinoise*. Jean-Luc Godard. Glauber Rocha. Cinema político. Defeat of the left wing. History.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jean-Luc Godard escrevendo na lousa do cenário de <i>A chinesa</i>	24
Figura 2 – Jean-Pierre Léaud fuma um charuto em <i>A chinesa</i>	52
Figura 3 – Fidel Castro.....	52
Figura 4 – Nana (Anna Karina) chora ao se comover com o destino de Joana d’Arc no cinema.....	60
Figura 5 – Jean-Paul Sartre e Jean-Luc Godard em frente à redação do jornal <i>La cause du peuple</i>	67
Figura 6 – Bruno Forestier (Michel Subor), em <i>O pequeno soldado</i> , reproduzindo o gesto dos ativistas da Frente Popular e do lado republicano da guerra civil espanhola.....	72
Figura 7 – Mão da atriz Christine Guého, que protagoniza a Democracia no curta-metragem <i>O amor</i> , de Jean-Luc Godard.....	83
Figura 8 – Guardas vermelhos empunhando <i>O livro vermelho</i> de Mao.....	99
Figura 9 – Letreiros iniciais do filme <i>A chinesa</i> (1967).....	110
Figura 10 – Henri na sacada do apartamento alugado para estudos.....	114
Figura 11 – Omar Diop interpreta ele mesmo em <i>A chinesa</i>	116
Figura 12 – Jean-Pierre Léaud olha atentamente para a câmera.....	120
Figura 13 – A atriz Juliet Berto interpreta a camponesa Yvonne.....	122
Figura 14 – Anne Wiazemsky no papel de Véronique.....	123
Figura 15 – Kirilov (Lex de Bruijn) aponta a arma para o espectador.....	126
Figura 16 – Yvonne (Juliet Berto) encena uma vietnamita.....	135
Figura 17 – Modelo de cartaz do filme <i>A chinesa</i> publicado na França.....	137
Figura 18 – Propaganda de lançamento do filme <i>A chinesa</i> em São Paulo.....	172
Figura 19 – Propaganda de lançamento do filme <i>A chinesa</i> no Rio de Janeiro.....	174
Figura 20 – Cartaz do filme <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i> (1969).....	182
Figura 21 – Juliet Berto e Glauber nas primeiras cenas de <i>Claro</i> (1975).....	183

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 JEAN-LUC GODARD: TRAJETÓRIA PESSOAL E ARTÍSTICA	22
2.1 A origem social de Jean-Luc Godard: os Monod e os Godard.....	25
2.2 Antes da realização: “fazer crítica já é fazer cinema”	28
2.3 Godard: incidentes e consciência efêmera do cinema	35
2.4 A presença de Bertold Brecht, o cinema americano e a arte <i>pop</i>	38
2.5 O neorrealismo (Roberto Rossellini), o cinema russo (Dziga Vertov) e o situacionismo no cinema godardiano	44
3 OS TEMAS DOS FILMES E O CINEMA POLÍTICO: JEAN-LUC GODARD NA LINHA DE FRENTE?	56
3.1 Temas das fitas de Jean-Luc Godard nos anos sessenta: o exemplo de <i>Viver a vida</i> e <i>O pequeno soldado</i>	58
3.1.1 <i>Viver a vida ou a resignação com o destino: um passo atrás na política?</i>	58
3.1.2 <i>O engajamento sartreano de Jean-Luc Godard</i>	63
3.1.3 <i>O pequeno soldado (1960-1963): um filme sobre política</i>	67
3.2 O cinema político e Jean-Luc Godard	75
3.2.1 <i>Em torno de Made in USA (1966): um filme na pré-história do envolvimento político de Godard</i>	80
3.3 <i>L’Amour</i> ou <i>Antade e ritorno dei figli prodighi</i> (1967): tempos de revolução e de separação	81
3.4 O cineasta longe do povo e longe do Vietnã: <i>Caméra-oeil</i> (1967).....	86
3.5 Vicissitudes da cinefilia francesa e o engajamento político de Godard	89
4 A CHINESA (1967), DE JEAN-LUC GODARD, NA ENCRUZILHADA DO CINEMA DE AUTOR E DO CINEMA POLÍTICO.....	94
4.1 Recepção da Revolução Cultural Proletária na França.....	95
4.1.1 <i>Os primeiros sinais de execução da Revolução Cultural</i>	98
4.1.2 <i>Atuação dos guardas vermelhos e a recepção da Revolução Cultural no filme As invasões bárbaras (2003)</i>	99
4.1.3 <i>Três momentos de fascinação dos franceses pela China e pela Revolução Cultural</i>	102
4.2 Anti-ilusionismo em <i>A chinesa</i> e o emprego da tela como lousa para a revolução	106
4.3 A marca intervencionista de Jean-Luc Godard: os “estafetas” da revolução	112
5 PROGRESSO E REVOLUÇÃO EM A CHINESA E A ENCENAÇÃO DA DERROTA DE ESQUERDA	128
5.1 Progresso e revolução em <i>A chinesa</i>	129
5.1.2 <i>Modernidade, horizonte de expectativas, progresso e revolução em A chinesa</i>	130
5.1.3 <i>Progresso e comunismo chinês em A chinesa</i>	130
5.2 O brinquedo em <i>A chinesa</i>	132
5.2.1 <i>A arte pop em A chinesa e a nose art</i>	134
5.3 Outras tensões que transcorrem em <i>A chinesa</i> : o polo oposto à revolução e/ou a outros interlocutores da fita.....	138

5.3.1 <i>A sátira no exemplo de A chinesa: outros caminhos do cinema político?</i>	140
5.3.2 <i>A sátira em A chinesa</i>	140
5.4 A sátira de Godard diante de seus personagens e da derrota de esquerda	142
6 GLAUBER ROCHA E JEAN-LUC GODARD: DIÁLOGOS POSSÍVEIS.....	152
6.1 A esquerdização de Godard e o papel do cinema novo na França.....	153
6.2 O Godard de Glauber Rocha em 1967.....	159
6.2.1 <i>A aproximação de Glauber Rocha de Jean-Luc Godard: o privilégio da estética sobre a política</i>	161
6.2.2 <i>Godard como um interlocutor privilegiado para Glauber e também para a ensaística do cinema</i>	165
6.2.3 <i>Os integrantes do cinema novo e Godard: a recepção de A chinesa</i>	166
6.3. A angústia da influência de Glauber Rocha: “casei com <i>La chinoise</i> , de Godard, e desta vez <i>forever!!!</i> ”	176
6.3.1 <i>Juliet Berto, Godard e Glauber: “o espelho passado do cinema”</i>	182
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
REFERÊNCIAS	193

1 INTRODUÇÃO

O objeto de nosso estudo é a película *La chinoise* (1967), no Brasil, *A chinesa*, do franco-suíço Jean-Luc Godard. Além da fita, a natureza das fontes manejadas neste trabalho compreende relatos de memórias de diretores, como Paulo César Saraceni e Cacá Diegues, cartas endereçadas a Glauber Rocha ou por ele enviadas a amigos, críticos de cinema, familiares, dentre outros, e, ainda, filmografias, enciclopédias, dicionários, textos, roteiros de filmes e livros publicados.

Minha aproximação de Jean-Luc Godard começa motivada por uma paixão cinéfila pelo diretor, que participou do movimento cinematográfico francês *Nouvelle vague* entre meados da década de cinquenta e princípios de sessenta. Depois, traduz-se em interesse pela película *A chinesa*, pois trata-se de uma obra em transição na carreira de Jean-Luc Godard, haja vista as características que ela assumiu, a meio caminho do cinema de autor, que ele defendia, e do cinema político, que esteve no horizonte do cineasta a partir de meados dos anos sessenta. Além disso, a leitura das cartas de Glauber Rocha e as inúmeras citações deste a Jean-Luc Godard fizeram-me indagar sobre qual teria sido o protagonismo que este representou para Glauber Rocha e seu círculo de amigos¹. Minha atenção voltada a Jean-Luc Godard, por sua vez, é correlata a um movimento de renovado comprometimento que tem acompanhado a leitura de sua obra nos últimos anos.

A partir da segunda metade dos anos noventa, o cineasta Jean-Luc Godard atraiu o entusiasmo de uma constelação de intelectuais que transitam por diversas áreas, dentre eles, historiadores, sociólogos e críticos de literatura em diversas partes do mundo. A esse interesse, credita-se o lançamento de seu filme *Histoire(s) du cinéma* (1998), no Brasil, *História(s) do cinema*, que granjeou uma série de artigos e dissertações². Na esteira desse fluxo de investigação, um conjunto expressivo das obras de Jean-Luc Godard foi exibido no Brasil em uma mostra cinematográfica consagrada para esse fim em três capitais brasileiras, São Paulo, Brasília e Rio

¹ Alguns exemplos retirados aleatoriamente de cartas e textos dos diretores nacionais em relação a Godard e, por extensão, a sua obra merecem destaque. Em alguns deles, Godard é um “transgressor”, “o mais revolucionário dos jovens franceses” (SARACENI, 1993, p. 88; 121); seu trabalho é associado à “rebeldia”, à “leveza” (SARACENI, 1993, p. 173); no Brasil, houve uma “geração Paisandu-geração Godard” (SARACENI, 1993, p. 234); o diretor francês é um “cineasta Tricontinental no seio do Primeiro Mundo”, um “pintor dos marginais de um mundo moderno em que o marginalismo é a ação política contra o poder” (DIEGUES, 1968, contracapa.); e o correlato da *Nouvelle vague* no país era a “*nouvelle vague* caipira”, disse Glauber Rocha (BENTES, 1997, p. 128).

² Na Argentina, podemos citar a obra conjunta que trata sobre a película *História(s) do cinema* (1998), de Jean-Luc Godard, e, no Brasil, cabe referir-nos à edição organizada por José Francisco Serafim, que teve a mesma preocupação. Ver: SARLO, Beatriz et al. **Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine, cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma**. Buenos Aires: Paidós, 2003. e SERAFIM, José Francisco (Org.). **Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do cinema**. Salvador: EDUFBA, 2011.

de Janeiro, durante o ano de 2015 e início de 2016, o que revela o papel preponderante que ele tem assumido na atualidade, combinado a um maior conhecimento de sua biografia, que contribui para esclarecer aspectos de sua trajetória pessoal e artística³.

Contudo, o período de sua trajetória que nos interessa diz respeito à produção godardiana entendida como cinema político, ou seja, a produção que aborda a relação que o cineasta estabelece entre o cinema e a sociedade. A obra fílmica *A chinesa* é imediatamente anterior à inserção de Godard no grupo Dziga Vertov. A experiência com esse grupo tinha como características produzir filmes coletivamente e intervir nas reivindicações imediatas dos atores sociais em conflito, estabelecendo discussões sobre as lutas de classes, o papel do movimento estudantil, dentre outros temas. O grupo contou com a participação, por exemplo, de Jean-Pierre Gorin e Godard. Cabe assinalar que Jean-Pierre Gorin e Jean Baby, “redator chefe de *Economie et Politique*, antigo responsável do PCF [...] e um dos primeiros membros do comitê central comunista a se declarar maoísta” (BAECQUE, 2010b, p. 353, tradução minha), guiaram Jean-Luc Godard no maoísmo francês. No entanto, desse contato, foi unicamente Godard que formulou a narrativa de *A chinesa* (BAECQUE, 2010b, p. 353).

Portanto, a experiência de concretização do filme pelo diretor congregava um alcance estético e, ao mesmo tempo, promovia ou delineava os atores que ele acreditava estarem em luta ou serem capazes de dar impulso à mudança social. Em suma, *A chinesa* assegurava em seu interior uma proposta artística e fazia um exame sobre a participação e a intervenção de várias forças políticas em seu presente imediato. Esse diagnóstico proposto por Godard no plano do cinema envidou críticas expressas à primazia cinematográfica estadunidense no mundo e, no plano da política mais geral no continente europeu, sobretudo na França, estabeleceu questionamentos sobre a atuação do Partido Comunista Francês (PCF), que se atava a uma proposta de coexistência pacífica, tinha como fiador o Partido Comunista da União Soviética (PCUS) e previa um alinhamento diplomático-político internacional de convivência e reconhecimento dos Estados Unidos como potência bélica no mundo capitalista.

Ao encenar determinados atores políticos capazes de promover rupturas, como, por exemplo, a China, o maoísmo e a Revolução Cultural Proletária deflagrada naquele país, ou mesmo ao aludir ao protagonismo de Ernesto Che Guevara e a Fidel Castro, o cineasta desenvolveu, com *A chinesa*, um produto, não é por demais insistir, artístico – não isento de

³ A respeito do projeto Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard no Brasil, confira: PUPPO, Eugenio. ARAÚJO, Mateus (Org.). **Godard inteiro ou o mundo em pedaços**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2015. Sobre a biografia de Jean-Luc Godard, que recebeu a colaboração dos familiares dele com o envio de fotos e documentos e notabilizou-se pelo caráter ampliado da pesquisa sobre a vida de Godard, ver: BAECQUE, Antoine de. **Godard: biographie**. Paris: Grasset, 2010b. Com relação aos novos objetos que a obra de Godard tem suscitado e o vínculo dela com a educação, podemos citar: MAYOR, Ana Lucia Soutto (Org.). **Godard e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ironia – com características definidas de intervenção política na órbita da autoria no cinema. Essa atitude atraiu a atenção de determinado público, já familiarizado com sua temática, e também de atores que exerciam uma participação social premente entre os anos finais da década de sessenta. Por essas razões, a obra e esse período interessaram-nos de perto.

Mas não somente elas instigavam uma investigação. A atmosfera de 1968 recobriu a obra de Jean-Luc Godard de um caráter premonitório dos eventos ali desencadeados. Mesmo em recepções mais próximas de nós sobre Jean-Luc Godard e *A chinesa*, esse aspecto continua presente, como se pode ver nas palavras de Pauline Kael, uma crítica de cinema americana que escreveu para a revista *The New Yorker* de 1968 a 1991, e cujas considerações estampam a caixa do DVD de *A chinesa*, lançado no Brasil nas primeiras décadas deste século, reiterando o perfil de recepções anteriores sobre o filme e a condição de antecipação, na fita, de acontecimentos políticos: “É como uma visão premonitória psicodélica dos horrores políticos que estão por vir; incrível” (KAEL, 1967, tradução minha).

No calor da estreia da película no Brasil, Paulo Emílio Sales Gomes foi o primeiro a tecer relações entre os eventos de Maio de 1968 e a fita de Jean-Luc Godard. Paulo Emílio assinalou que, para gostar do filme, é preciso gostar de política, e, a exemplo da conversa e do teatro, que, em demasia, estão presentes no cotidiano das pessoas e que preparam politicamente o espectador para a fita, também sobre esse assunto, a política, sobravam exemplos que poderiam predispor excessivamente o espectador para o universo do filme, levando em conta o noticiário a respeito da França em abril e maio de 1968 (GOMES, 1986, p. 254-255), meses, com efeito, em que se deu a exibição do filme no Brasil.

Antecipador, inovador, premonitório e visionário parecem ser os atributos referidos ao filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard, em recepções distantes e mais próximas também: “Rodado em 1967, *A chinesa* daria a Jean-Luc Godard ares de profeta, pois o aproximou da juventude pré-revolucionária que estaria no centro da desobediência civil que sacudiu a França em maio de 1968” (TORRES, 2011, contracapa).

Nesse prisma, a associação da fita com o Maio de 1968 parece decorrer também do fato de seus elementos internos, personagens e atores transitarem em torno da faculdade de Nanterre, foco inicial das revoltas estudantis francesas. Por exemplo, a atriz Anne Wiazemsky, que interpreta seu próprio papel (ela é Véronique no filme), era estudante de Filosofia na faculdade, bem como Omar Diop (que representa a si mesmo). Francis Jeanson, professor de Filosofia em Nanterre, também atua no filme com a mesma marca.

Olgária Matos (1981, p. 8) considera que, na atmosfera de 1968, que redundou nas revoltas dos estudantes, havia um “mal-estar difuso no meio estudantil” francês. Se era certo que ele se traduzia para os milhares de estudantes e trabalhadores em

graves problemas de emprego, estes se devem antes de mais nada a uma má adaptação social de sua formação profissional; não seria, porém, justo dizer que a universidade francesa sofria por não se encontrar o suficientemente adaptada à economia moderna – e, em particular, as faculdades de Letras no interior das quais se iniciou a revolta estudantil, por desenvolver ainda um ensino de tradição humanista que não acompanhava a “mutação tecnoburocrática” global (MATOS, 1981, p. 7-8).

Olgária Matos (1981, p. 8) considera ainda que a “sociedade francesa não atravessa[va] nenhuma crise econômica, política ou militar de fundo” que pudesse ocasionar uma mentalidade revolucionária. No entanto, o descontentamento no meio estudantil da faculdade de Nanterre eclode e irradia-se em Paris.

A esse respeito, um dos líderes do movimento nanterrense, Daniel Cohn-Bendit, atribuiu as razões do primarismo nas manifestações a Nanterre, pelo fato de que a faculdade “não estava sob o controle da velha tradição universitária tanto do ponto de vista do sindicalismo ou dos grupúsculos de estudantes, sejam eles a população dos estudantes ou dos professores” (DREYFUS-ARMAND; COHN-BENDIT, 1998, p. 127, tradução minha). Cohn-Bendit considera ainda, como relevante para o princípio das revoltas em Nanterre, o fato de que tratava-se de conflitos de novos tipos no meio estudantil e também entre os jovens operários de determinadas fábricas francesas, que se rebelaram no mesmo período, mas não conduziram a uma situação revolucionária.

Nesse tocante, Eric Hobsbawm (1998, p. 313), no calor dos acontecimentos do Maio de 1968 francês, avalia que aquela condição estava ausente na França: “Sem profundos descontentamentos sociais e culturais prontos a emergir ao menor estímulo, não pode haver revolução social importante”. Hobsbawm, assinala, com efeito, que o movimento social que protagonizara manifestações massivas e paralizações de fábricas não conseguiu formular uma crítica social que lhe facultasse granjear objetivos concretos e, por esse motivo, foi subpolítico ou antipolítico:

Ao contrário, a própria profundidade da crítica social contida implicitamente ou formulada pelo movimento popular deixou-o sem objetivos concretos. Seu inimigo era “o sistema”. Para citar Touraine: “O inimigo já não é uma pessoa ou categoria social, o monarca ou a burguesia. É a totalidade dos modos de ação do poder sócio-econômico, despersonalizado, ‘racionalizado’, burocratizado”. O inimigo, por definição, não tem rosto e nem sequer é uma coisa ou uma instituição, mas um programa de relações humanas, um processo de despersonalização; não é a exploração, a qual envolve exploradores, mas a

alienação. É significativo que a maior parte dos próprios estudantes (diferentemente dos operários, menos revolucionários) não estava preocupada com De Gaulle, exceto na medida em que o objetivo real, a sociedade, estava ofuscada pelo fenômeno puramente político do gaullismo. O movimento popular foi, portanto, subpolítico ou antipolítico. [...] Como diz Touraine, Maio de 1968 é menos importante, mesmo na história das revoluções, do que a Comuna de Paris. Provou não que as revoluções podem triunfar hoje [1969] nos países ocidentais, mas apenas que podem irromper (HOBSBAWM, 1998, p. 313).

Considerando o diagnóstico final do autor como relevante para este estudo, de que o Maio de 1968 “provou não que as revoluções podem triunfar hoje nos países ocidentais, mas apenas que podem irromper” (HOBSBAWM, 1998, p. 313), temos que as sucessivas leituras de que a obra *A chinesa* foi objeto, por parte de críticos, cinéfilos e interessados na obra de Jean-Luc Godard, procuraram reiterar o caráter de antecipação das mobilizações que irromperam em maio de 1968. Não buscamos, aqui, refutá-las, mas de observar outras variáveis que também estiveram presentes na narrativa da fita. As leituras e releituras da obra obnubilaram outras interpretações, e somente o prenúncio da explosão juvenil do Maio de 1968 teria sido considerado, ficando o insucesso, a derrota, a desilusão, o questionamento das estratégias políticas presentes no pensamento de esquerda europeu à revelia.

O fracasso dos agrupamentos políticos que pretendiam a tomada imediata do poder e a distância deles face às reivindicações operárias que irromperam – os conflitos de novos tipos (DREYFUS-ARMAND; COHN-BENDIT; 1998, p. 127) –, poderiam também ter sido o foco da fita. Assim, a moldura de compreensão da obra tenderia a considerar, não é por demais insistir, não o caráter premonitório da película sobre a eclosão do movimento de maio de 1968, e sim o insucesso das propostas de ascensão ao poder dos grupos de esquerda, como o voluntarismo.

Assim, considerados o renovado interesse que a obra de Jean-Luc Godard tem suscitado e a conjuntura do Maio de 1968 que parece ter obnubilado outras leituras que a fita possa nortear, temos que a estética da recepção, tal como defendida por Hans Robert Jauss (2003) em sua aula inaugural na Universidade de Constança, em 1967, fundamentou nosso estudo sobre a recepção da película de Jean-Luc Godard entre críticos (Paulo Emilio Sales Gomes) e cineastas brasileiros (Carlos Diegues) e a primazia de Glauber Rocha pelo cineasta francês.

Resguardadas as diferenças entre os suportes físicos, texto literário e a obra filmica de Godard, a estética da recepção atende-nos da seguinte forma: como uma película (um texto) de Jean-Luc Godard foi traduzida (recepção) pelos principais integrantes do cinema novo e pelos autores que publicaram matérias sobre *A chinesa*.

Um dos princípios básicos da estética da recepção suscita a atenção de Jauss (1978): uma obra é o resultado da convergência do texto e de sua recepção, sendo que ela não pode ser

apreendida senão em suas “concretizações” (assimilação) históricas sucessivas dos leitores (JAUSS, 1978, p. 246, tradução minha). De acordo com esse princípio, o alcance de uma obra leva em conta o efeito determinado pelo texto e a recepção movimentada pelo destinatário do texto. Traduzindo para nosso objeto de reflexão, temos que o filme de Jean-Luc Godard, sob a forma de texto, produz um determinado efeito nos destinatários (cineastas e críticos) conforme as críticas de cinema nas quais se exprimem.

Dessa forma, trata-se de observar qual foi o sentido que a recepção godardiana alcançou ou adquiriu entre cineastas do cinema novo e demais críticos cinematográficos, tendo presente, de acordo com Jauss (1978, p. 248), que o “sentido se faz por meio de um diálogo, de uma dialética intersubjetiva”. Nesse diálogo, há que se levar em conta o caráter comunicativo da obra de arte, que se faz sobre dois planos, o da forma artística e o do sentido. O objeto estético adquire uma forma artística e uma resposta. Em outras palavras, trata-se de “esclarecer a evolução da relação entre a obra e o público, entre o efeito da obra e sua recepção, usando a lógica hermenêutica da questão [pergunta] e da resposta” (JAUSS, 1978, p. 248).

Por sua vez, o conceito de revolução manuseado neste estudo, que nos permitiu avaliar as distintas temporalidades processadas em *A chinesa*, apoia-se nas reflexões do historiador alemão Reinhart Koselleck (2006), que também tematizou sobre o espaço de experiência e o horizonte de expectativas, dos quais fizemos uso. Com relação à noção de revolução, no pensamento de Koselleck (2006), este termo congrega, reúne e conserva determinadas atribuições, como direção irreversível, o postulado da aceleração e mudança permanente.

Para esse autor, a aceleração é de tal magnitude que requer o planejamento temporal. No movimento de seu turbilhão, surge um impulso de adiamento, que, nas palavras de Reinhart Koselleck (2006, p. 37), “contribui para a antecipação do tempo histórico pela alternância de reação e revolução”. Nesse sentido, a revolução é imiscuída de forma “cíclica no movimento natural da história [...] [e] adquire então uma direção irreversível” (KOSELLECK, 2006, p. 37). A reação torna-se um vetor que tenta deter o avanço da aceleração, ao passo que a revolução alimenta-se de um futuro desejado, arrebatando-se à experiência presente, na proporção em que tenta “continuamente destruir a reação, expulsando-a de perto de si, na mesma medida em que a reproduz [...]: a revolução moderna permanece sempre afetada por seu contrário, a reação” (KOSELLECK, 2006, p. 37)⁴. Tal conceito será pertinente para a análise de determinada sequência da fita, bem como a noção de horizonte de expectativas e o espaço de experiência.

⁴ Depreende-se, a partir de Koselleck (2006), que a revolução é um conceito de transição da modernidade, ou um produto linguístico dela. A nova consciência de época na qual se instaurou a modernidade pressupôs que o próprio tempo fosse não só experimentado como fim ou começo, mas como um tempo de transição. Essa consciência de estar-se vivendo num tempo de transição foi instilada pelas constantes mudanças sociais que se processaram na

Grosso modo, o horizonte de expectativas (futuro presente) e o espaço de experiência (passado presente) são categorias operacionais para a compreensão do tempo que percorre o interior da película *A chinesa*. Tais noções, formuladas por Koselleck (2006) a partir de sua análise semântica de testemunhos de distintos autores, desde a Antiguidade até os dias de hoje, permitem-nos compreender as relações entre passado e futuro sentidas pelos indivíduos no presente, as quais, no interior das películas, podem ser inferidas tomando-se por base as interações dos personagens, o que eles representam ou procuram encenar, bem como a trama por eles motivada, com base nas indicações ou na sensibilidade do autor da fita diante de suas expectativas e experiências vivenciadas ou intuídas.

Considerado os conceitos de revolução, horizonte de expectativas e espaço de experiência manejados neste estudo, cumpre destacar que o pensamento político de Jean-Luc Godard naquele período (metade dos anos sessenta) aproximava-se da Nova Esquerda. De acordo com Tom Bottomore (1996a, p. 550), Nova Esquerda é uma “expressão descritiva aplicada de modo mais ou menos impreciso a uma variedade de doutrinas políticas e movimentos sociais que surgiram no final da década de 50”. Esse período foi marcado pela insurreição de 1956 na Hungria⁵, a oposição à intervenção norte-americana no Vietnã, dentre outras manifestações sociais pelo mundo. Na esteira desses eventos, a Nova Esquerda reuniu, numa aliança,

diversos movimentos sociais – estudantes radicais, setores do movimento pacifista e os primeiros movimentos feministas e ecológicos – com intelectuais de origens e orientações extremamente variadas, incluindo comunistas dissidentes, anarquistas, socialistas de esquerda e críticos culturais (BOTTOMORE, 1996a, p. 530).

Fruto dessa diversidade de movimentos e da participação de intelectuais, Tom Bottomore (1996a) identificou uma riqueza de ideias que floresceu nesses movimentos. Uma delas parece ter chamado a atenção de Jean-Luc Godard, a democracia participativa, que se relaciona diretamente com o tema da Revolução Cultural Proletária Chinesa, à qual se vincula a película *A chinesa*. O trecho de suas considerações é longo, mas esclarece o uso do conceito por todos os simpatizantes da Nova Esquerda:

a democracia participativa significava o pleno e contínuo envolvimento de todos os indivíduos na tomada de decisões que afetassem suas vidas, enquanto que o sistema [segunda ideia formulada pela Nova Esquerda] que estava sendo

experiência que acompanharam a Revolução Industrial. Doravante, o encurtamento dos prazos no qual se delineiam as experiências ou a aceleração das mudanças que as subtraem constitui parte da história de nosso presente.

⁵ De acordo com François Furet (1995, p. 530-537), em 1955, os intelectuais – entre os quais se incluem jornalistas, escritores, professores e estudantes – formavam núcleos organizados de oposição ao regime (anteriormente defendido por eles), que, após a morte do líder soviético Joseph Stálin, ventilaram ideias de democratização do regime húngaro, livre do Exército Vermelho e da polícia secreta. Contudo, as tropas da União Soviética extinguiram a revolta dos opositores em 1956.

contestado era elitista e excluía os que lhe estavam subordinados de qualquer papel efetivo no controle ou determinação de suas políticas. A universalidade dessas ideias era ilustrada de forma impressionante por sua difusão tanto nos países de “socialismo real” quanto em países capitalistas, refletindo o fato de em ambos os tipos de sociedade prevalecerem formas elitistas de dominação, quer a das grandes empresas e do “complexo militar-industrial”, quer a dos funcionários e burocratas do Partido, com exclusão de qualquer participação genuína dos cidadãos comuns. Somente na Iugoslávia (e, por curto período, na China, onde as comunas agrícolas e a “revolução cultural” foram vistas por alguns como a materialização da política de envolvimento popular na tomada de decisões) seriam observados elementos de democracia participativa no sistema de autogestão (BOTTOMORE, 1996a, p. 530).

A Nova Esquerda alcançou seus dias de glória no final da década de sessenta, nos Estados Unidos, com os movimentos de protesto contra a guerra do Vietnã, e na França, com o Maio de 1968. Os filmes de Jean-Luc Godard desse período também ventilaram temas (liberdades civis, oposição à guerra do Vietnã, defesa das minorias, autogestão⁶) concernentes às ideias da Nova Esquerda. Por exemplo, em *Vent d'Est* (1969), no Brasil, *Vento do leste*, que participou do projeto coletivo do grupo Dziga Vertov, a Voz revolucionária 53 propõe que se discuta uma situação concreta, a autogestão na Iugoslávia. Seu posicionamento na película representaria uma voz contrária à autogestão nas fábricas, que enxerga como uma forma de capitalismo de Estado naquele país (FONT, 1976).

Se as ideias da Nova Esquerda tiveram um poder de atração para Jean-Luc Godard, no plano pessoal de adesão dele daqueles postulados, tornaram-se pertinentes para nós as considerações de Russell Jacoby (1990), principalmente sobre a relação dos intelectuais da Nova Esquerda americana com o carreirismo e a revolução. Para ele, essas duas condições convergiram e foram desejadas pelos intelectuais; com isso, a crítica que eles formularam tornou-se enfraquecida:

O progressismo, o liberalismo e o marxismo, muito mais significativos, conceberam um universo em que os intelectuais iriam reformar, se não governar, a sociedade. Eles iriam tomar conta de suas repartições e departamentos. Esta perspectiva enfraqueceu uma crítica dos intelectuais, pois sempre era possível interpretar mal a situação – talvez os intelectuais já estivessem reformando a sociedade (JACOBY, 1990, p. 196).

⁶ Rudi Supek (1996, p. 34) define autogestão como uma forma de autodeterminação dos “seres humanos autônomos e conscientes dependentes de condições sociais concretas. [...] Autogestão é uma ideia capital para a teoria e a práxis da democracia econômica” (SUPEK, 1996, p. 34), ou democracia industrial. Aplicada a uma sociedade em seu conjunto de forma ampla, a autogestão é a base da democracia participativa ou do socialismo autogerido defendidos pela Nova Esquerda. No primeiro caso, estamos falando usualmente de autogestão operária; no segundo, de autogestão social. Mas, em ambas as esferas, a produtiva e a política, existe uma crescente demanda popular por mais controle e poder dentro de organizações sociais, principalmente sob a forma de conselho de trabalhadores ou conselho de cidadãos” (SUPEK, 1996, p. 34).

As formulações de Jacoby (1990) permitiram avaliar a postura e o alcance dos questionamentos encenados nos filmes de Jean-Luc Godard e por ele defendidos; ele, considerado aqui como um intelectual com posicionamento de direita de gênero hussardo⁷ nos anos cinquenta e também na primeira metade dos anos sessenta, a partir dali define uma posição de esquerda no final da década. Nesse percurso, várias condições intervieram para que ele se politizasse, e, nesse sentido, a experiência e o contato com o cinema novo brasileiro foram elementos determinantes de sua prática política.

Assinalados determinados autores e problemáticas presentes neste estudo, cabe relacionar os capítulos e lembrar que buscamos sistematizar toda a documentação citada, tais como críticas de jornais e análise de sequências do filme, a fim de criar uma coerência que possibilite relacionar um capítulo com outro, mantendo-se, entretanto, unidades autônomas.

No segundo capítulo, *Jean-Luc Godard: trajetória pessoal e artística*, buscamos esboçar a trajetória pessoal e cinematográfica do cineasta de forma a esclarecer seu posicionamento político em meados dos anos sessenta do século passado, bem como trazer informações concernentes aos familiares do jovem aprendiz de cinema (os Monod e Godard) e aos conflitos que a relação entre eles redundou, favorecendo a maior proximidade de Godard com o cinema e os amigos da *Nouvelle vague*. Aventuramo-nos, com efeito, pela compreensão que ele tinha do exercício da crítica, que já era, para ele, fazer cinema. Procuramos, ainda, estabelecer as filiações estéticas e cinematográficas que atraíram a atenção de Jean-Luc Godard e que estiveram presentes em *A chinesa*, tais como a proximidade com o cinema americano, notadamente o gênero chamado de filme B e *noir*, o neorrealismo italiano e a figura de Roberto Rossellini, o cinema soviético, mais precisamente, Dziga Vertov, a presença de Bertold Brecht e arte *pop*.

No terceiro capítulo, *Os temas dos filmes e o cinema político: Jean-Luc Godard na linha de frente?*, buscamos entender as nuances de determinados filmes de Godard, cujas características eram a moldura de cinema político. Nesse prisma, procuramos medir a mutação de seus personagens – que constitui uma pista importante para perceber a adesão paulatina de Godard a uma posição de esquerda –, com o intuito de averiguar a urdidura deles nos filmes. De uma proximidade como crítico e, depois, como realizador de películas que orbitavam os filmes B americanos – que condensavam um número exorbitante de acontecimentos e um ritmo frenético nas ações dos personagens, com aspectos temáticos e de estilo ligados ao gênero *noir* –, surgiu a urdidura de protagonistas com o papel de portadores de mensagens – “estafetas” –, com o único propósito de intermediar as mensagens. Delineamos também as vicissitudes da cinefilia francesa, que contribuiu para a maior politização de Jean-Luc Godard no meio cinematográfico francês.

⁷ O gênero hussardo trata-se de uma corrente literária francesa que, no decorrer dos anos 1950, contrastava com o existencialismo e com a forma de intelectual engajado.

Já no quarto capítulo, *A chinesa (1967), de Jean-Luc Godard, na encruzilhada do cinema de autor e do cinema político*, avaliamos a recepção da Revolução Cultural Proletária Chinesa na França e procuramos salientar a pavimentação que permitiu ao cineasta franco-suíço acessar o tema de seu filme. Nesse tocante, observamos a matriz de pensamento que intermediou a fascinação pela China em determinados grupos de franceses (jornalistas, membros da embaixada francesa na China, dentre outros), a qual acreditamos que Jean-Luc Godard também trilhou. Consideramos ainda os elementos internos da película que facultaram ou não ao espectador “entrar” no universo da fita e o caráter de anti-ilusionismo que ela assumiu. Por fim, se a tela tornou-se a lousa na qual os instantâneos exibidos eram elementos portadores de mensagens da revolução, analisamos, personagem por personagem, as legendas, os discursos e a *imagerie* da esquerda em que eles foram representados na fita.

No quinto capítulo, *Progresso e revolução em A chinesa e a encenação da derrota de esquerda*, procuramos determinar como Jean-Luc Godard encenou o progresso e a revolução. Para esse fim, analisamos uma sequência da fita na qual esses dois termos foram justapostos sob a forma de um esquete, com recursos derivados de Bertold Brecht. Descrevemos também outros interlocutores que *A chinesa* protagoniza: aqueles que defendem a coexistência pacífica em oposição àqueles que pregavam o terrorismo. Apresentamos, ainda, os traços da sátira que percorrem a fita, o que talvez configure uma estratégia ou um caminho para o cinema político no período e que Jean-Luc Godard optou por encenar, assim como avaliamos a sátira que o cineasta maneja sobre os personagens, ocasião em que a derrota de esquerda pode ser exibida sob a forma de metáforas de “encarceramento” ou na expectativa de um “nascimento” para a esquerda.

Por fim, no sexto capítulo, *Glauber Rocha e Jean-Luc Godard: diálogos possíveis*, consideramos a provocação glauberiana de que o cinema novo brasileiro teria contribuído para politizar Jean-Luc Godard como válida, não por permitir a Godard intermediar uma interpretação da derrota de esquerda, e sim por favorecer uma maior esquerdização do diretor franco-suíço. Por sua vez, o protagonismo e a primazia de Jean-Luc Godard sobre Glauber Rocha mereceu nossa atenção, haja vista as inúmeras citações ao nome de Godard nas cartas de Glauber Rocha, bem como o relacionamento afetivo que Glauber estabeleceu com a atriz Juliet Berto, “a chinesa de Godard”, como ele se referia a ela. Dessa feita, a aproximação de Glauber Rocha por Jean-Luc Godard pode ser analisada sob a ótica da angústia da influência, formulada por Harold Bloom (2002).

Ao final desse percurso, talvez possamos perceber quais foram os meandros que a trajetória de Jean-Luc Godard encetou rumo à maior politização. É possível que a experiência com *A chinesa* e o contato com o cinema novo tenham adquirido, para ele, o caráter de clareza

sobre o papel da esquerda no período, embora, após a fatura da fita, por um curto espaço de tempo, saibamos que a prática do cineasta tenha seguido um caminho no qual o cinema de autor fora abandonado, e, em seu lugar, o discurso sobre a política foi a tônica enfatizada.

2 JEAN-LUC GODARD: TRAJETÓRIA PESSOAL E ARTÍSTICA

O cineasta Jean-Luc Godard talvez não seja conhecido de parcela expressiva de pessoas nos dias atuais, visto ter tido uma atuação mais consequente entre os anos sessenta e setenta do século passado. Esse fato impele-nos a uma incursão em torno de sua biografia e de seu itinerário como cineasta e como crítico, com vistas a elaborar um esboço, ainda que parcial, de sua trajetória pessoal e artística para acompanhar determinadas nuances de sua prolífica jornada profissional e esclarecer o perfil que ele assumiu dentro do cinema francês e no cinema político. Tal demarcação constitui um dos objetivos deste capítulo, que compreende ainda outras temáticas detalhadas a seguir.

A delimitação da trajetória de Jean-Luc Godard no cenário dos anos sessenta, período em que teve lugar a urdidura da fita *A chinesa*, torna-se mais eficaz se nos embrenharmos nas matrizes cinematográficas em que ele transitou, ou seja, trilhando suas filiações estéticas e cinematográficas, tais como a proximidade com o cinema americano, notadamente com o filme *B e noir*; o neorrealismo italiano, mais precisamente a figura de Roberto Rossellini; e o cinema soviético, menos Serguei Eisenstein e muito mais Dziga Vertov, pelo menos na fase de confecção do filme em questão.

Contudo, não se deve perder de vista outras opções nas quais transitou Godard e que permaneceram obnubiladas, como, por exemplo, o situacionismo, devido ao fato de que o movimento cinematográfico ao qual pertenceu o cineasta francês, a *Nouvelle vague*, manifestou maior apreço pelo cinema americano. O situacionismo foi um movimento estético elaborado e liderado por Guy Debord. O braço estético dessa experiência redundou no alargamento de sua influência para o cinema, com a criação da Internacional Situacionista em 1957. Inúmeros procedimentos desse movimento foram incorporados à fatura godardiana, tais como suas inserções de publicidade de revista, bordões, cartazes, desenhos animados e reproduções de quadros, filmes, dentre outros aspectos.

Não se deve descuidar também da presença manifestada e requerida de Bertold Brecht no filme *A chinesa*, que necessita ser esclarecida. *Grosso modo*, são evidentes, na fatura dos filmes de Jean-Luc Godard, as interrupções nas sequências das narrativas cinematográficas para as encenações de esquetes com estreita vinculação com as suspensões dramáticas inscritas nas formulações brechtianas, cujos estribilhos, cartazes e canções têm por objetivo “interromper as

ações”, segundo formulação de Walter Benjamin (1986, p. 80), e “não ilustrá-las ou estimulá-las”.

O interesse pelos aspectos concernentes à vida de Jean-Luc Godard se justifica por tratar-se de um personagem intrigante do universo cinematográfico entre os anos sessenta e setenta. Busca-se desmistificar a atmosfera de genialidade que o recobre à luz de seu fluxo incessante de criatividade como cineasta contemporâneo (diretor de mais de uma centena de filmes) e como um intelectual que não se privou de denunciar a guerra em suas películas, seja a do Vietnã, conflitos mais recentes deflagrados no continente europeu (Guerra da Bósnia) ou mesmo a Segunda Grande Guerra Mundial.

Retratar as características de seu percurso pessoal significa, pois, observar que o grande talento que o acoberta e que foi construído em torno de seu nome e de sua trajetória – a qual os cineastas brasileiros, diga-se de passagem, também contribuíram para edificar – não deve obscurecer aqueles elementos singulares de sua biografia. Estes revelam, antes de tudo, um homem com contradições, singularidades e privações de todas as naturezas, que, se não contribuíram por tudo isso em torná-lo cineasta, ao menos esmaeceram a auréola de diretor genial que o reveste.

Deve-se ter presente também que, ao circunscreverem-se fases, autores, temas e correntes cinematográficas que influenciaram Jean-Luc Godard ou a que ele esteve suscetível, o pesquisador de ofício necessita ter clareza de que tais demarcações já estão previamente delineadas em estudos sobre o diretor francês. Elas referenciam autores e cronologias previamente estabelecidos que não somente promovem, potencializam e hierarquizam a consagração de movimentos estéticos e autores circunscritos ao cineasta, mas também enaltecem o personagem do processo histórico como uma voz isenta de escolhas, constrangimentos⁸ e negociações⁹ a ele prescritos.

⁸ Compartilhamos das observações de Jean-Pierre Esquenazi (2004, p. 4), segundo as quais o filme, como qualquer outro objeto, é o resultado “da condição do espaço social onde objetos idênticos são fabricados: os constrangimentos que resultam devem ser assumidos pelos artistas ou dos artistas que irão participar da sua produção. Um filme procede dos constrangimentos de um campo, aos quais um cineasta e seus colaboradores reagem empregando os recursos à sua disposição. O filme manifesta, desse ponto de vista, uma intenção do cineasta, seu projeto: pode-se considerar que o mundo ficcional onde se agitam seus personagens traduz sua posição dentro do próprio mundo, a porção de território onde ele quer ficar e a postura que ele quer tomar” (ESQUENAZI, 2004, p. 5, tradução minha).

⁹ Entendemos que a ação dos indivíduos, seu comportamento na sociedade, tal como propõe Giovanni Levi (1992), é marcada por uma constante negociação, manipulação e por escolhas numa realidade, por sua vez, normativa, difusa, e que oferece muitas possibilidades de interpretação de liberdades pessoais: o trabalho da pesquisa histórica “tem sempre se centralizado na busca de uma descrição mais realista do comportamento humano, empregando um modelo de ação e conflito do comportamento do homem no mundo que reconhece sua – relativa – liberdade além, mas não fora, das limitações dos sistemas normativos prescritos e opressivos. Assim, toda ação social é vista como resultado de uma constante negociação, manipulação, escolhas e decisões do indivíduo, diante de uma realidade normativa que, embora difusa, não obstante oferece muitas possibilidades de interpretação e liberdades pessoais” (LEVI, 1992, p. 135).

Com efeito, da mesma forma que o pesquisador deve ter atenção redobrada para as hierarquizações que se sedimentam, configurando autores, fases, cronologias e abordagens, assim também é necessário ter claro que as divisões concernentes à produção godardiana em períodos relativos às preocupações de que tratam seus filmes (“anos Karina”, “anos Mao”, “anos Vídeo”) tornam-se arbitrárias e não consideram a diversidade e o alcance das questões por ele propostas. Como lembra Dubois (2004, p. 261), as “problemáticas godardianas variaram [...] em contínua modulação” ao longo do tempo:

O universo de Godard constitui menos uma sucessão de períodos separados por rupturas radicais do que um bloco singularmente sólido e profundamente coerente, espécie de matéria geral flutuante, cujos estados não passam de ângulos de visão diferentes e sempre articulados em torno das mesmas lancinantes questões (DUBOIS, 2004, p. 261).

Tendo presente tais considerações sobre o modo de tratamento e aproximação dos temas, fases e cronologias relacionados a Jean-Luc Godard, cumpre delineá-los para uma melhor compreensão de sua trajetória pessoal, artística e política (FIGURA 1).

Figura 1 – Jean-Luc Godard escrevendo na lousa do cenário de *A chinesa*



Legenda: Detalhe para os três atores da película e para a quantidade de exemplares de *O livro vermelho* (ZEDONG, 2004) espalhados sobre a cama. A participa  o do cineasta em todos os detalhes da fita    uma marca de seu trabalho.

Fonte: PUPPO; ARAÚJO, 2015, p. 18.

2.1 A origem social de Jean-Luc Godard: os Monod e os Godard

Jean-Luc Godard nasceu em 3 de dezembro de 1930, na cidade de Paris, na França. A família Godard é de origem protestante. O avô do futuro cineasta praticava o artesanato de vidraçaria e depois foi lapidário de diamantes. Como era bastante procurado por seus serviços, teve grande prosperidade e ascensão social. Tal condição econômica favoreceu a educação do jovem Paul Godard, o pai de Jean-Luc Godard, que terminou seus estudos de medicina entre Lausana, Londres e Paris.¹⁰

Paul Godard desfrutou de dupla nacionalidade, francesa e suíça, devido ao exercício da profissão de médico, com especialidade em psiquiatria. Ele trabalhava na parte norte do Lago Léman, considerado helvécio, e na margem sul, francesa, e essa condição permitiu que Jean-Luc Godard transitasse entre os dois países (França e Suíça) durante a Segunda Grande Guerra para fazer estudos, passeios e visitas aos familiares do pai que residiam nas duas nações.

Por sua vez, Odile, a mãe de Jean-Luc, de ascendência mais abastada do que a dos Godard, pertencia a um ramo familiar com uma das tradições intelectuais, econômicas e políticas mais famosas da França republicana e protestante, os Monod¹¹. O destaque qualificado da família Monod em determinados segmentos sociais, de certa forma, gerou uma resistência do clã Monod em relação ao casamento de Odile com Paul Godard, fato que, com o passar dos anos, conduziu a inúmeras crises (às quais o adolescente Jean-Luc Godard não esteve imune) e ao desenlace do casal.

Nesse prisma, Antoine de Baecque (2010b) assinala que tal fato talvez explique a ausência da infância do próprio Jean-Luc Godard em seus filmes. Contudo, a partir de *JLG/JLG: autoportrait de décembre* (1995), no Brasil, *JLG/JLG: autorretrato de dezembro*, com o diretor já sexagenário, observa-se a incidência de fotografias do período da infância de Godard e um desejo da parte do cineasta de falar sobre suas origens e sua família, demarcando, assim, um certo tabu e uma interdição que o próprio protagonista desejava superar.

A ausência da imagem daquele momento importante da vida em películas godardianas revelaria, segundo Baecque (2010b, p. 17), um “esquecimento descido sobre a infância” e

¹⁰ A presente descrição sobre a vida de Jean-Luc Godard leva em consideração a biografia do cineasta escrita por Antoine de Baecque (2010b). Tal estudo pretende ser mais completo que aquele delineado por Colin MacCabe (2003), *Godard, a portrait of the artist at 70*, pois contou com a colaboração de membros da família de Godard, que enviamaram esforços (como o envio de fotos e documentos) para que o trabalho de Baecque fosse o mais completo retrato da vida do diretor na atualidade.

¹¹ Antoine de Baecque (2010b, p. 22-23) apresenta, entre os membros ilustres do clã Monod, o bioquímico Jacques Monod, prêmio Nobel de medicina em 1965, e o avô de Godard por parte de mãe, Julien Monod, que foi um dos fundadores e dirigentes do Banco de Paris e dos Países Baixos e um grande amigo de Paul Valéry, do qual se tornou secretário e confidente e cuja biblioteca herdou após a morte do cultuado e querido intelectual.

assinalaria o signo da recusa da herança face a sua família¹². Essa recusa manifesta um indivíduo que, desde sua juventude, viu-se sufocado com a divisão da família em ramos (Godard e Monod) e situa-se na ameaça do fracasso na escola, em seu sonho de vida boêmia, na mania de roubo que perdurou na idade adulta e na dupla negação do recrutamento militar na França, durante a guerra da Indochina, e no exército suíço, que exigia um período de formação obrigatória de seis meses a seus cidadãos.

Relatos de familiares e amigos do cineasta consideram que a obsessão pelo roubo, sobretudo pelo dinheiro, teve origem na adolescência de Jean-Luc Godard. Ninguém que esteve próximo dele escapou ao furto: carteiras e porta-moedas de tios e avós, livros raros da coleção de Paul Valéry em poder do avô Julien Monod, e nem o caixa de uma rede de televisão suíça e da famosa *Cahiers du cinéma* foi poupado da mania de roubo de Jean-Luc Godard (BAECQUE, 2010b, p. 32-34).

Nesse sentido, o ostracismo de que Godard padeceu diante da família Monod em represália a sua obsessão pelo furto e a sua prisão na Suíça – devido ao período de formação obrigatória no exército e à posterior internação (intermediada pelo próprio pai!) do jovem em hospital psiquiátrico em Lausana, especializado em “doenças psíquicas e nervosas de adolescentes difíceis, desviados, em depressão” (BAECQUE, 2010b, p. 42) – facultou uma proximidade com jovens da mesma idade do cineasta, que frequentavam os cineclubes no Quartier Latin e na Cinemateca Francesa, em torno de 1947.

Na base do cineclubismo, frequentado por Godard, inscrevia-se uma proposta de cunho educacional e civilizatório francês, que foi posta em prática após a Segunda Guerra Mundial (LISBOA, 2007, p. 351-369). Maria Sebastiana Gomes Lisboa (2007) assinala que tal proposta foi intermediada pelo Estado francês após a libertação da ocupação alemã e contou com a pressão de grupos comunistas e católicos gaullistas que lideraram a Resistência. Foram esses grupos, contagiados com o novo ambiente que se abria para o país, que exigiam mudanças econômicas e sociais e foram atendidos em suas reivindicações.

Nesse período de intensa democracia cultural, conforme expressão da autora, surgiram diversas práticas associativas, com o objetivo de melhorar a educação da população francesa, elevando seu nível cultural. Assim, foram criados cursos de treinamento para educadores, MJC (*Maison de Jeunes e de la Culture*) e grupos de escoteiros, religiosos ou laicos. Todos esses grupos tinham como objetivo a “elevação do gosto do público” (LISBOA, 2007, p. 354).

Naquele período, outras artes mereceram a atenção do Estado. Houve uma descentralização teatral que contou com a “criação de vários grupos de teatros populares TNP

¹² Antoine de Baecque (2010b, p. 16) lembra que os “filmes de Godard são invariavelmente no presente, mesmo que eles sejam, às vezes, e mais e mais, visitados pela história”.

(*Théâtre National Populaire*) nas cidades das províncias como Strasbourg, Aix-em-Provence, Toulouse e o conhecido festival de Avignon” (LISBOA, 2007, p. 354). Neste último, diga-se de passagem, deu-se o lançamento internacional da película *A chinesa*, em 1967.

Assim, o cineclubismo, gênese da formação cultural cinematográfica godardiana, foi incentivado no âmbito das práticas associativas do pós-guerra na França e pretendia participar daquele “vasto programa de ‘elevação cultural’ do povo francês” (LISBOA, 2007, p. 355). Para Jean-Luc Godard, esse movimento cumpriu também o papel de “forjar uma cultura que escapava à tradição familiar como às recomendações escolares” (BAECQUE, 2010b, p. 33) e contribuiu para fazer do adolescente um “aluno da cinefilia mais do que do liceu Buffon [na qual estava matriculado] ou do fundo clássico dos Monod-Godard”, como assinala Baecque (2010b, p. 33).

Concomitantemente à formação cinematográfica por meio do cineclube, Jean-Luc Godard concluiu, com muito embaraço, seus estudos iniciais e fez uma breve passagem pela Sorbonne durante o ano de 1949, matriculado no curso de Antropologia. Desprezado completamente desse curso, frequentava o de Filmologia, com o professor Gilbert Cohen-Séat. Naquele período, vivia em Paris, abandonado a sua própria sorte pelos Monod, sem remuneração fixa, morando em imóveis baratos da capital e pedindo dinheiro emprestado a todos que encontrava, frequentemente a seus amigos do cineclube.

Se as dificuldades econômicas de Jean-Luc Godard eram demasiadas, somava-se a elas a separação dos pais. Foi nesse período que Paul Godard, já divorciado, convidou seu filho para se instalar com ele na Jamaica, haja vista que pretendia exercer sua profissão de medicina naquela região caribenha em caráter temporário. Godard aceitou a proposta, e juntos (o pai e a irmã Véronique) embarcaram no navio Cherbourg, em 14 de dezembro de 1950, rumo a Nova York em primeira escala. Ali se iniciava uma aventura de Godard pela América Latina e por parte dos Estados Unidos, percorrendo Miami, Cuba, Jamaica, Panamá, Lima, La Paz, Rio de Janeiro, Buenos Aires e, cinco meses depois, terminando em Paris.

Após sua viagem pela América Latina, sua permanência em Paris era incerta¹³. O pai de Godard, receoso sobre o futuro do filho na capital francesa, conseguiu, então, um emprego para ele numa emissora de televisão de Zurique como cinegrafista. Foi nessa experiência que Godard roubou o caixa da emissora e foi levado à prisão por três dias. Novamente, o pai veio em seu auxílio, mas as autoridades suíças constataram que Jean-Luc Godard, tendo adquirido a

¹³ Godard permaneceu alguns anos em Paris antes de seguir para a Suíça. Entre os anos de 1951 e 1952, ele escreveu, esporadicamente, para algumas revistas e também para os *Cahiers du cinéma*. No final do ano de 1952, ele roubou o caixa da famosa revista de ensaios liderada por André Bazin e Jacques Doniol-Volcroze, gerando um mal-estar entre aqueles que o apoiavam e ficando distante de Paris por três anos.

nacionalidade suíça como francês “optante”, deveria fazer um período de formação militar ou permanecer na prisão.

A solução encontrada por Paul Godard foi a internação do filho em um hospital psiquiátrico, condição em que Jean-Luc Godard não teve escolha. Após a experiência de várias semanas no hospital, ele rompeu com o pai por vários anos, e, desta vez, foi a mãe que o ajudou, proporcionando-lhe a experiência de trabalho numa hidroelétrica em construção, a Grande-Dixence, em um vale nos Alpes suíços.

A experiência de trabalho, seja como operário, manejando a pá e a picareta num canteiro de obras e ajudando a construir uma barragem de cerca de 285 metros de altura, seja como telefonista, guiando os caminhões na operação de betonagem no cume de uma montanha, propiciou a produção de seu primeiro curta-metragem, o documentário *Opération béton* (1955), *Operação concreto* no Brasil.

O pequeno curta-metragem de Godard sobre a Grande-Dixence é uma homenagem à engenharia moderna. Nele, os operários são adereços face à operação de guerra montada para a construção da hidroelétrica, e as máquinas são os verdadeiros protagonistas. Assim, veem-se tratores de esteira, carregadeiras, caçambas e esteiras rolantes, que transportam pedras e o concreto para a betonagem da barragem. Na banda sonora, um locutor grandiloquente comenta a verdadeira operação de guerra criada para concretizar essa façanha de erguer um paredão de cimento armado, em cujo interior estão armações feitas com barras de aço e enormes túneis, na barragem e na montanha de pedra. A magnitude da obra faz os homens parecerem pequenas formigas num cenário dominado pelas máquinas e torna-os insignificantes seres se comparados com a adversidade da natureza, marcada pelo frio, pela altitude e pelo congelamento do concreto no período do inverno.

2.2 Antes da realização: “fazer crítica já é fazer cinema”

Antes de dedicar-se à realização de películas, Jean-Luc Godard se aventurou na crítica de cinema. O trabalho como crítico não lhe garantia uma melhor condição de vida, mas proporcionava um conhecimento do ofício de elaboração e aprendizado da sétima arte. O biógrafo de Godard assinala que a paixão cinéfila dele chegou tardiamente se comparada com os jovens François Truffaut, Jacques Rivette e Claude Chabrol. Enquanto Godard teve uma cultura literária inicial mais clássica, pictural e musical e só depois cinematográfica, François Truffaut,

com dezesseis anos, tinha visto “perto de dois mil filmes em seis ou sete anos e [...], portanto, tinha perdido quatro mil horas de leitura” (TRUFFAUT; GILLAIN, 1990, p. 29).

O trabalho de escrita sobre os filmes ganhou maior profundidade nas colaborações para a *Gazette du cinéma*, em 1950. Os primeiros textos de Jean-Luc Godard revelavam um autor com tendência à provocação, à polêmica e à proximidade com as posições de direita. Os temas preferidos do jovem crítico foram o cinema americano de Joseph Mankiewicz, o cinema de autor, o cinema stalinista e até mesmo o trabalho de uma cineasta alemã simpatizante do nazismo, Leni Riefenstahl.

Antoine de Baecque (2010b, p. 63), em diversas oportunidades, atentou para o aspecto da “provocação de direita” presente em Godard nesse período, tendência que se filia ao gênero hussardo dos adeptos da política dos autores, notado também no polêmico François Truffaut. O gênero hussardo tratava-se de uma corrente literária francesa, que, no decorrer dos anos 1950, contrastava com o existencialismo e com a forma de intelectual engajado representada por Jean-Paul Sartre. O desengajamento, de acordo com Antoine de Baecque (2008, p. 150), era a palavra de ordem dessa corrente, que ia contra tudo o que era considerado, em sua diversidade, como de esquerda: “Sartre, *Les Temps modernes*, Camus, *Combat*, Vilar e o TNP, Bazin, *Travail et Culture*, *Esprit*, Sadoul, Aragon, *Les Lettres françaises* e os comunistas” (BAECQUE, 2010a, p. 98).

A crítica de cinema sacramentada pela *Nouvelle vague*, nas figuras de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette e Claude Chabrol, nasceu e afirmou-se à direita do espectro político francês e praticou uma escrita e um pensamento de direita, de acordo com Baecque (2008, p. 150-151):

Raramente com o auxílio de um verdadeiro militantismo de direita, mas frequentemente fazendo uso de formas (a polêmica, o desengajamento, o elitismo, o elogio do estilo, o dandismo, o neoformalismo, o misticismo, o não-conformismo, a provocação) que reclamava então uma certa escritura e um certo pensamento de direita.

Os jovens que conviveram com Jean-Luc Godard em Genebra, nas horas de lazer e de intervalo na construção da hidroelétrica, não eram menos desligados da política. Eles não estavam preocupados com grandes causas de luta, amavam seus luxuosos automóveis – paixão que Jean-Luc Godard cultivou mais tarde (BAECQUE, 2010b, p. 43) – e estavam muito próximos e/ou eram simpatizantes da OAS (Organisation Armée Secrète¹⁴). Portanto, sejam os amigos do cineclube e da *Cahiers du cinéma*, ou os colegas e conhecidos da cidade de Genebra, eles ensinaram, em conjunto com Godard, um grupo alheio à política. Nas palavras de Antoine

¹⁴ Tratava-se de uma organização armada paramilitar francesa que se opunha à independência da Argélia.

de Bacque (2010b, p. 64), Jean-Luc Godard oscilou, “nos seus vinte anos, entre a sombra da timidez, o dandismo jovem de direita, o romantismo literário e os furiosos instintos sexuais”.

Se, do ponto de vista pessoal, as disposições políticas de Jean-Luc Godard tenderam para a direita em relação à crítica de cinema, incumbe frisar que sua postura no meio cinéfilo não era menos confortável diante de um ambiente cultural na França do pós-guerra, cujas disputas sobrevieram nos debates no campo cinematográfico. Aqui cumpre assinalar as polêmicas que nortearam Jean-Paul Sartre contra André Bazin no que diz respeito ao filme *Cidadão Kane* (1944), de Orson Welles, lançado na França logo após a Segunda Guerra Mundial. Sartre, *grosso modo*, afirmava, tendo em vista *Cidadão Kane*, que o cinema era industrial e não podia produzir obras de arte. Por sua vez, André Bazin endossava o contrário, que era possível a arte cinematográfica, e, tendo em vista comprovar sua tese, multiplicava os elogios ao filme de Welles, fazendo referências literárias à fita americana (ESQUENAZI, 2004, p. 35-42).

Jean-Luc Godard, por outro lado, ainda que não tenha sido diretamente envolvido nessa polêmica, defendia, em suas críticas, o cinema americano, mais precisamente um gênero de produção conhecido como filmes B, feito com baixo orçamento, equipes de produção menores e rapidez na filmagem e na finalização das películas. Seu posicionamento, que refletia o pensamento de outros jovens da cinefilia da qual participava, era duramente criticado.

De acordo com Antoine de Baecque (2010b, p. 52), em plena guerra fria, as clivagens eram intensas no seio de uma crítica cinematográfica profundamente dividida. Levando-se em conta as posições políticas de Godard sobre o cinema americano e as polêmicas entre André Bazin e Jean-Paul Sartre a propósito de *Cidadão Kane* – ou mesmo a simpatia dos adeptos da política dos autores por Hitchcock, desprezado pela crítica da esquerda intelectual francesa –, compreende-se que tais posturas revelam um pouco do contexto político no fim dos anos quarenta e início dos anos cinquenta, quando a afinidade pelo cinema americano dividia as opiniões: “amar os filmes de Hollywood passa aos olhos de muitos por uma provocação antinacional, um dandismo de direita pouco admitido pela esquerda”, sobretudo pelos membros do partido comunista francês, assinala Baecque (2010b, p. 53).

Não é por demais lembrar que o pós-guerra na França foi marcado pelo forte impacto dos acordos Blum-Byrnes. Eles previam o lançamento de um estoque de produção de películas americanas naquele país europeu, mas, se, ao longo do tempo, beneficiaram os produtores e até a futura *Nouvelle vague*, em seu início, sofreram forte ataque dos produtores atingidos imediatamente pelas inúmeras fitas americanas nas telas do cinema e foram recebidos com temor pelos setores briosos da cultura francófona.

As posições individuais de Jean-Luc Godard diante da política não eram estranhas, tal como já assinalado, às dos demais integrantes do futuro movimento cinematográfico *Nouvelle vague*, ainda embrionário em inícios dos anos cinquenta. O caráter segregado em relação à política dos integrantes da *Nouvelle vague* foi destacado pelo crítico americano John Hess (1979), que desenvolveu um ensaio sobre *la politique des auteurs*, protagonizada por diretores como Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e François Truffaut¹⁵. John Hess assinala que a marca conservadora da política dos autores, face aos desafios interpostos a um país urgindo pela reconstrução no pós-guerra, era a tentativa, em termos estéticos, de atribuir ao cinema uma distância atinente à realidade social e política:

esta “política dos autores” era fundamentalmente a justificação entendida em termos estéticos de uma tentativa culturalmente conservadora e politicamente reacionária de dirigir o cinema afastado da realidade social e política numa época onde as forças provenientes da Resistência francesa, após a segunda guerra mundial, almejavam ao contrário situar todas as artes na vida (HESS, 1979, p. 167).

John Hess (1979) afirma que o tipo de narrativa que interessava à política dos autores no plano da crítica de cinema referia-se a uma condição na qual os personagens estariam totalmente isolados, ou seja, eram nítidos o distanciamento da política e o caráter intimista das fitas da *Nouvelle vague* e da escrita do cinema que ensejou. As películas que mais interessavam os adeptos da política dos autores pressupunham os papéis de indivíduos marcados por uma extrema solidão psíquica, filosófica ou espiritual. Portanto, a narrativa que agradava esses críticos incluía indivíduos que encontrassem a salvação rejeitando os valores sociais, ou heróis e heroínas que banissem o mundo (HESS, 1979, p. 168-171).

John Hess (1979) verifica a opção por esse tipo de tema, recorrente entre os adeptos da política dos autores, em sua concepção do papel da arte, que tem por origem os conturbados anos quarenta, a crítica francesa anterior e um movimento filosófico-religioso denominado de personalismo¹⁶. De acordo com tal movimento, o homem estaria num estado decorrente de sua

¹⁵ Para uma reflexão circunstanciada sobre a política dos autores, o autor no cinema e suas repercussões na crítica brasileira, conferir o estudo pormenorizado de Jean-Claude Bernardet (1994). De acordo com ele, o caráter polêmico da política dos autores não estava no uso da palavra *politica* ou *autor*, sendo esta última por demais “entranhada na cultura francesa para que se aceitasse a ideia de autoria cinematográfica” (BERNARDET, 1994, p. 10). A ideia de autoria prendeu-se a uma tradição cultural francesa e não saiu do “bolso do colete dos *Jovens Turcos*. [...] O que vai chocar os cinéfilos é que a *politica dos autores* é essencialmente aplicada ao cinema americano, e, por outro lado, os *Jovens Turcos* estão virulentamente solapando o cinema francês dito *de qualidade*, representado por realizadores como Claude Autant-Lara. Diferentemente do cinema francês e europeu em geral, onde as formas de produção seriam mais propícias à existência de autores, Hollywood é geralmente tido como o lugar do comércio cinematográfico, do divertimento, do cinema de massa, e nunca como o lugar da arte e da autoria” (BERNARDET, 1994, p. 11, grifo no original).

¹⁶ Este movimento teria sido desenvolvido por Emmanuel Mounier e difundido entre os adeptos da política dos autores por Roger Leenhardt, Amédée Ayfre e André Bazin (HESS, 1979, p. 169).

queda no mundo corrompido. Contudo, por mais difícil que fosse sua situação, ele encontraria a salvação se transcendesse sua solidão moral pelo contato com os outros e com Deus. Tratava-se, portanto, de uma visão religiosa, cristã, da política dos autores que motivou uma distância, por parte dos adeptos, da sociedade, sendo sua preocupação o destino pessoal dos indivíduos e sua salvação.

Nessa ótica, de acordo com o historiador Bernardet (1994), a concepção de autor, presente entre os adeptos da política dos autores, pressupõe uma autoria que revela Deus e torna o autor cinematográfico um criador:

O autor, em última instância, revela Deus, e não será essa a função última do cinema? As obras dos grandes autores não são filmes, mas se identificam com o próprio cinema. [...] A obra do autor identifica-se com o cinema, é o cinema, cria o cinema. O romantismo não está longe: “O artista tornou-se um Deus criador”, escreve o alemão Herder. Um passo a mais e o *autor* cinematográfico torna-se o Criador. Godard dá esse passo, ao concluir uma nota sobre *India*, de Renoir, anunciando um artigo sobre esse filme: “Num próximo número provarei por que *India* é a criação do mundo”. O autor virou Deus (BERNADET, 1994, p. 65).

O núcleo dessa política é o fato de que sua concepção de autor se recusa a considerar o cinema como uma arte coletiva, de equipe, e a postular o ponto de vista do “sujeito que se expressa [...]”. Cercado de máquinas, de técnicos e de atores, no estúdio, está-se sempre só” (BERNADET, 1994, p. 22).

Assinaladas as vinculações da crítica de cinema praticada por Jean-Luc Godard, próximas ao pensamento da direita do espectro político francês em inícios da década de cinquenta, e posto o entendimento de autoria evidente nos textos de integrantes da *Nouvelle vague* – abalizados pela atração por temas que manifestassem um caráter de solidão moral dos personagens, um afastamento da sociedade e da política e uma situação de queda a ser resolvida com a transcendência e a salvação –, cumpre avaliar qual foi o significado da prática de escrita de Godard para seu fazer cinematográfico.

Jean-Luc Godard, ao longo de sua vida profissional, entre os anos cinquenta e princípio dos sessenta, com 116 textos publicados nas revistas *Gazette du cinéma*, *Cahiers du cinéma* e *Arts*, como indica Antoine de Baecque (2010b), escreveu menos que Eric Rohmer (três vezes mais textos que ele), François Truffaut (dez vezes mais artigos) e André Bazin, que, durante sua carreira profissional, produziu 2.600 artigos. Godard, que estivera ausente da França durante o período como operário na Suíça (fim de 1952 e início de 1956), uma vez em Paris, retomou não somente seus contatos com os integrantes da *Cahiers du cinéma*, mas procurou, de todas as

formas, sobreviver na capital francesa envolvido diretamente com a escrita e com o meio cinematográfico¹⁷.

Não nos interessa, aqui, detalhar cada um dos textos de Jean-Luc Godard, pois, como já foi assinalado, o objetivo é acompanhar determinadas nuances da prolífica jornada profissional de Godard que possibilitem esclarecer qual foi o perfil que ele assumiu dentro do cinema francês e no cinema político em fins dos anos sessenta.

Em entrevista concedida à *Cahiers du cinéma*, em 1962, Godard nos dá uma pista sobre o papel que a crítica de cinema teve para ele. Cientes do fato de que é necessário estar atento às declarações do cineasta, pois elas têm por objetivo justificar sua posição política ou cinematográfica perante seu público ou meio profissional, temos que a escrita de cinema adquire, para Jean-Luc Godard, o estatuto do fazer cinematográfico em si:

Nós nos consideramos todos, nos *Cahiers*, como futuros diretores. Escrever, já é fazer cinema, pois, entre escrever e filmar, existe uma diferença quantitativa, não qualitativa. Enquanto crítico, eu me considero já como cineasta. Hoje, eu me considero sempre como crítico. Em vez de fazer uma crítica, eu faço um filme, deixando introduzir uma dimensão crítica. Eu me considero como um ensaísta, faço os ensaios em forma de romance, simplesmente eu os filmo no lugar de os escrever. Para mim, a continuidade é muito grande entre todas as maneiras de se exprimir (BERGALA, 1985, p. 215).

O depoimento do cineasta mostra que ele fala pelos e para seus pares, e o próprio espaço concedido a ele na revista (um número expressivo de páginas) é um indicador da relevância de suas posições para o periódico, já que ele assume, em sua fala, um anseio de todos os colegas dos *Cahiers*, o de tornar-se um profissional no ofício de diretor e de ser reconhecido como um autor comparado a um escritor. Diga-se de passagem que, até aquele ano, Jean-Luc Godard tinha rodado quatro longas e não tinha superado totalmente as adversidades e dificuldades econômicas inerentes a um produto visual de grandes riscos, como são as películas cinematográficas.

Se, para o cineasta, fazer crítica já é fazer cinema, temos que os exercícios que ensinou nas revistas são também filmes, ou melhor, são possíveis filmes e maneiras de fazê-los. A crítica assume o papel de aprendizagem do cinema em Godard. Nesse sentido, o crítico, em seus textos, refaz os filmes que já viu ou imagina os filmes possíveis de serem feitos a partir de fragmentos

¹⁷ Godard chegou a trabalhar como montador e dialoguista de alguns filmes para o produtor Pierre Braunberger, que produziu três dos primeiros curtas de Jean-Luc Godard e um longa, *Vivre sa vie* (1962), *Viver a vida* no Brasil. Além desse trabalho com Pierre Braunberger, Godard foi correspondente de imprensa da Fox, em Paris, por dois anos, e seu ofício consistia em redigir dossiês de imprensa sobre atrizes, atores e diretores (biografias elogiosas do diretor e dos atores, resumos dos enredos, dentre outros). Contudo, esse trabalho não conseguiu mitigar as dificuldades econômicas pelas quais passou no período, fazendo com que as redações das revistas com que contribuiu servissem como locais de moradia.

de outras fitas e de passagens de romances de determinados autores, cruzando referências de outros meios e montando um mosaico de influências.

Como exemplo de crítica produzida por Jean-Luc Godard, podemos citar o texto escrito para os *Cahiers du cinéma* sobre a fita *Orfeu negro* (1958), de Marcel Camus. O filme de Camus é inspirado em uma peça de Vinicius de Moraes (1956), *Orfeu da Conceição*. Tanto a peça quanto o filme tratam da adaptação do mito de Orfeu para as favelas cariocas, com a indicação de Vinicius de Moraes de que os atores deveriam ser negros, mas não havia impedimento se eles fossem brancos. Porém, todos os atores do filme seguem a orientação de Vinicius de Moraes: são negros¹⁸.

A escolha da crítica não é fortuita. A temática abordada por ela é a análise da justaposição entre a realidade filmada e a paisagem percebida pelo crítico no Brasil, seja ela dada pela luminosidade, pelos objetos, como o aeroporto, os ônibus, o trem, pelos gestos dos atores negros e pela ausência de poesia por parte do diretor. Trata-se de um diálogo de Jean-Luc Godard com seus leitores mediado pela crítica, tendo, como pano de fundo, um confronto entre uma paisagem por ele conhecida e uma produção franco-italiana de tradição cinematográfica distante das expectativas do já integrante da *Nouvelle vague*.

No momento em que escreveu a crítica, em julho de 1959, Jean-Luc Godard ainda não tinha produzido nenhum filme longa-metragem. Por isso, de início, ele multiplicou as referências a escritores (Aragon), pintores (Vermeer), filósofos (Rousseau) e músicos (Mozart, Beethoven), com o objetivo de, primeiramente, garantir o valor cultural de seu ofício aos olhos de seus leitores e, em segundo lugar, ao fazer menção àqueles profissionais, relativizar o filme de Marcel Camus (GODARD, 1959, p. 59).

Portanto, a abordagem de Jean-Luc Godard procura retirar o mérito da fita de Marcel Camus, que havia ganhado um prêmio no festival de Cannes no ano anterior. O crítico de cinema chegou a morar no Rio de Janeiro por algumas semanas durante sua viagem pela América do Sul e assegurou em suas considerações, com conhecimento de causa, que o diretor de *Orfeu* descaracterizara os personagens negros ao disseminar gestos e palavras que não correspondiam à realidade percebida por Godard no Rio de Janeiro. Além disso, a luminosidade do Rio de Janeiro não possuía equivalência, por exemplo, com a da região da Bretanha, condição pretendida pelo operador de fotografia de *Orfeu* de acordo com Godard. Na interpretação dele, não haveria como competir com a luz carioca.

¹⁸ Para a leitura da peça de Vinicius de Moraes, consultar: MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*. 1956. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas/orfeu-da-conceicao>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

Logo, os problemas da fita não eram menores na opinião do articulista. Tendo presente o princípio godardiano de que fazer crítica já é fazer cinema, temos que um filme como *Orfeu negro* padeceria de autenticidade se comparado com *Moi un noir* (1958), no Brasil, *Eu, um negro*, de Jean Rouch. Para Godard, o novo cinema que surge na França, em que um dos expoentes é o cinema de Rouch, conjugaria ficção e documentário: “Coloquemos os pingos nos ‘is’. Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção” (BAECQUE, 2010b, p. 108)¹⁹.

Portanto, a inautenticidade de *Orfeu negro* é tamanha. Marcel Camus não consegue inovar à luz das experiências cinematográficas que surgem na França, como parece assegurar Godard, e foi incapaz de observar, por exemplo, o detalhe de um gesto do condutor de trem, que segura entre dois dedos o bilhete de passagem no instante em que procura dar o troco para o passageiro (GODARD, 1959, p. 60).

2.3 Godard: incidentes e consciência efêmera do cinema

Está presente, em Jean-Luc Godard, o anseio por uma experiência cinematográfica capaz de dar conta, ao mesmo tempo, das manifestações da realidade (como, por exemplo, os gestos e trejeitos de um condutor de bondinho) e, poderíamos conjecturar, dos *incidentes*, no sentido atribuído a esse termo por Roland Barthes (BARTHES, 1987, p. 8): encontros, “tudo o que cai como uma folha”. Esse conceito dá-nos uma ideia de uma narrativa descontínua, fragmentária – cujo sentido seja dado pelo espectador e que a ela congregue uma marca poética, ficcional –, e parece ser um indicativo não somente do desejo do diretor, mas da marca da intervenção cinematográfica dele.

À luz da epígrafe que norteia este estudo, “Não se filma senão o passado, quer dizer, o que se passa. E são saís de prata que fixam a luz” (GODARD, 1995, p. A-4), podemos ainda conjecturar sobre a pretensão do cineasta de captar o instante imediato de seu contexto (o fazer artístico imediato é contemporâneo aos fatos vividos), enxergando, nessa presunção, ao mesmo tempo, os limites e o alcance da atividade cinematográfica.

¹⁹ Mais de um autor assinalou a importância que adquiriu Jean Rouch para o cinema de Jean-Luc Godard. Jean Pierre Esquenazi (2004, p. 79), por exemplo, delineou que Rouch liberou o horizonte de Godard ao conjugar, em sua fatura, a “mediação do divertimento e do imaginário para organizar sua narração”. Em outras palavras, no cinema de Rouch, está presente a ficção e o documentário, sendo que “os indivíduos [que participam do filme *Eu, um negro*], cuja vida real constitui o tema do filme, desempenham [...] os personagens imaginários que sonham ser” (ESQUENAZI, 2004, p. 79).

Muito embora sua fala tenha sido apresentada na produção de *História(s) do cinema* (1988-1998), pode-se notá-la na entrevista aos *Cahiers du cinéma* (concedida após o lançamento de *A chinesa*, em 1967), no trecho que trata sobre o cinema e os problemas técnicos com que os cineastas deviam se envolver: “Quando comecei a fazer cinema, só o pensava em termos de eternidade; agora considero-o, de fato, uma coisa efêmera” (BARBOSA, 1968, p. 136).

A problemática do efêmero pode ser esclarecida mediante a posição de Godard face ao papel que deveria cumprir o cinema. Ao comparar a política e o cinema, dois anos antes de concretizar *A chinesa*, o cineasta constatou que a política é o presente e o passado; ao cinema, caberia o compromisso com o presente (BARBOSA, 1968, p. 96). Na mesma oportunidade, confessou a incapacidade de abordar-se aquilo que não se conhecia anteriormente (BARBOSA, 1968, p. 99), o que nos permite inferir a necessidade de um maior vínculo do cineasta com o meio em que vive.

A consciência efêmera do cinema, conjugada a uma marca intervencionista, foi notada na obra de Jean-Luc Godard pela ensaísta Susan Sontag (1987). Seu importante estudo sobre a obra godardiana²⁰ é um indício da atração que a produção cinematográfica de Godard exercia sobre um conjunto diferenciado de pensadores e estudantes norte-americanos e de sua recepção. Por um lado, essa consciência denota que as películas do cineasta foram concebidas, nas palavras de Sontag (1987), como um organismo vivo, que habita o presente real; por outro lado, as observações da ensaísta talvez esclareçam melhor os anseios de Godard em busca de um cinema que conjugasse a ficção e o documentário:

Uma película [de Godard] é concebida como um organismo vivo: não tanto um objeto, mas uma presença ou um encontro – um evento plenamente histórico ou contemporâneo, cujo destino é ser transcendido pelos fatos futuros. Buscando criar um cinema que habite o presente real, Godard coloca regularmente em seus filmes referências a crises políticas atuais: a Argélia, a política interna de De Gaulle, Angola, a Guerra do Vietnã. [...] a história de *Duas ou Três Coisas* foi sugerida por uma reportagem especial publicada em *Le Nouvel Observateur*, sobre donas-de-casa nos novos conjuntos de apartamentos para famílias de baixa renda, que se tornaram prostitutas de tempo parcial para aumentar seus ganhos mensais (SONTAG, 1987, p. 171-172).

A ênfase de Godard em criar um cinema que habite o presente real possibilita uma maior inserção de sua obra junto a um público diverso, que distinguia, em sua cinematografia, um veio de identificação em relação a uma expectativa crescente de intervenção política e cultural na realidade entre os anos finais da década de sessenta.

²⁰ Esse ensaio foi publicado no ano de 1968, por ocasião da exibição de filmes do cineasta em Berkeley e em outras cidades dos Estados Unidos.

Por sua vez, essa aproximação do cineasta com um presente real estabelece-se mediada por um testemunho, no qual parece inscrever seus estímulos e materiais de análise para a fatura cinematográfica. Em outros termos, o testemunho do real transparece, para o cineasta, sob a forma de entrevistas, nas quais ele se apoia para a confecção de seus filmes. Também as reportagens, as pinturas, as fotografias, os sons (um elemento vivo em sua concepção²¹), o discurso político e a literatura constituem um veio do qual ele se apropria na produção de suas fitas.

Cabe destacar que Jean-Luc Godard pertence a uma tradição artística que acredita na capacidade do cinema de testemunhar o real. Nesse prisma, também a fotografia e a literatura, a pintura e o cinema, para Godard, partilham de uma mesma natureza, qual seja, nas palavras de Céline Scemama (2011, p. 30): “o realismo fundamental da imagem”. Contudo, ainda que haja um parentesco entre as artes motivado pela capacidade de testemunhar o real, Godard compreende a ideia de que o cineasta ou o artista deixa sua marca no objeto artístico que ele produz:

Esse parentesco entre as artes é resultado, fundamentalmente, dessa capacidade de testemunhar o real, fixando os pedaços de vida nos quais ele deixa sua marca. Está em jogo, aqui, toda uma tradição de pensamento sobre a arte, como, por exemplo, a de Wilde, para quem “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, ou a de Proust, em *Em busca do tempo perdido*. Uma concepção de arte que pode ser encontrada, igualmente, em Bazin. A capacidade que a fotografia tem de revelar o real não se deve a sua função de reprodutibilidade técnica, mas a sua beleza. Em outras palavras, tanto para Bazin, como para Wilde, Proust ou Godard, a novidade do olhar do artista se imprime necessariamente nos objetos, revelando-os (SCEMAMA, 2011, p. 30-31).

Em suma, está presente em Godard a ideia de um cinema que garante um papel e que tem um compromisso com o presente. A ênfase de suas posições está em “criar um cinema que habite o presente real” (SONTAG, 1987), condição que não exclui uma marca de intervenção artística do cineasta no objeto fílmico.

Explicitado o vínculo do cinema de Jean-Luc Godard com o presente real ou o papel do cinema concebido como um organismo vivo, cabe agora uma incursão pelas matrizes cinematográficas e estéticas em que transitou o diretor franco-suíço.

²¹ Jean-Luc Godard, ao comentar o caráter de contraponto e de contradição no qual parece incidir a música em seu filme *Alphaville*, defendeu a ideia de que a música, em suas películas, constitui um elemento da narrativa: ela “evoca a vida, é a música do mundo exterior; [os sons, em suas fitas,] têm valor de imagens” (BARBOSA, 1968, p. 111). Dessa forma, a música ou o som, para Godard, “é um elemento vivo, assim como a rua ou os automóveis. É uma coisa que descrevo, algo que já existe antes do filme” (BARBOSA, 1968, p. 112).

2.4 A presença de Bertold Brecht, o cinema americano e a arte *pop*

É preciso, antes de prosseguir, estar ciente do fato de que a relação de Jean-Luc Godard com os autores com os quais toma contato obedece, nas palavras de Philippe Dubois (COUTINHO, 2013), a um princípio de *bricolage*²², categoria derivada de Claude Lévi-Strauss, segundo a qual o *bricoleur* é um tipo intermediário entre o engenheiro e o artista, que toma tudo o que acha pelo caminho e disso se apropria:

O *bricoleur* é um tipo de intermediário entre o engenheiro e o artista, o engenheiro trabalha com um fim científico, o artista trabalha com um objetivo de criação pura, o *bricoleur* não trabalha nem num e nem noutro, mas nos dois ao mesmo tempo. Ele toma tudo o que ele acha. Para o *bricoleur* tudo é bom, as coisas estão à disposição, nós as tomamos, as adaptamos e avançamos passo a passo em função dos meios que temos. O objetivo não é fixado de uma vez por todas, ele se fixa à medida que se avança, em função dos materiais que encontramos (COUTINHO, 2013, p. 77).

Se tudo é bom e passível de ser aproveitado, ocorre, por outro lado, que determinados autores desfrutam de maior apreço de Godard, sendo, inclusive, deveras lembrados ou incorporados ao labor cinematográfico dele. Bertolt Brecht, por exemplo, detém um papel decisivo em películas do cineasta e em seu método de trabalho.

A presença de Bertolt Brecht no cinema, ou melhor, o emprego de técnicas do dramaturgo alemão derivadas originalmente do teatro e incorporadas ao fazer cinematográfico, foi sintetizada por Robert Stam (2011)²³. Esse quadro expositivo permitiu-nos alinhar e precisar os procedimentos teatrais de Brecht, dos quais, de maneira geral, as fitas de Jean-Luc Godard se imbuíram.

Grosso modo, são evidentes, na fatura dos filmes de Jean-Luc Godard, as interrupções nas sequências das narrativas cinematográficas para as encenações de esquetes com estreita vinculação com as suspensões dramáticas inscritas nas formulações brechtianas, cujos estribilhos, cartazes e canções têm por objetivo “interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la”, segundo formulação de Walter Benjamin (1986, p. 80). Tais suspensões, como aquelas presentes em *A chinesa* (que serão comentadas no próximo capítulo) ou em *Pierrot le fou* (1965),

²² Muito embora Phillipe Dubois (COUTINHO, 2013) trate da afinidade e do vínculo de Godard com a literatura, podemos estender sua definição de *bricoleur* para o conjunto de autores de que o cineasta se apropria, pois o elenco de pensadores, artistas e cineastas que ele cita é inumerável, traduzindo uma erudição constatada tanto por seus defensores quanto por seus comentadores mais aguerridos.

²³ Robert Stam (2011, p. 170-171) distingue, dentre outras técnicas, a reflexividade, segundo a qual a “arte revela os princípios de sua própria construção”. Destacamos a “separação radical de elementos, isto é, uma técnica estruturante que oponha cena contra cena e pista (música, diálogo, letra de canção) contra pista, de modo que se desacreditem em vez de se reforçarem umas às outras” (STAM, 2011, p. 170-171). A incorporação de tais procedimentos teatrais aos filmes não foi estranha aos métodos de trabalho de Jean-Luc Godard e será pormenorizada mais adiante.

O demônio das onze horas no Brasil, são constituídas, nas fitas de Godard, por encenações ou por letreiros, que adquirem, de acordo com Anatol Rosenfeld (1965, p. 158), ao tratar dos recursos cênicos e cênico-literários das peças do realizador Brecht, o estatuto de comentar a ação e esboçar o pano de fundo social.

Dessa forma, tais procedimentos cênicos tornam-se, na visão de Rosenfeld (1965, p. 158) “pequenas ilhas que criam redemoinhos de reflexão. [...] o espectador, graças a elas, não é engolfado na corrente do desenvolvimento da ação”. Em *O demônio das onze horas*, por exemplo, Ferdinand e Marianne, que se encontram em fuga e sem recursos para continuar sua jornada, encenam um esquete para um grupo de americanos. Essa dramatização nada mais é do que uma estilização de seus comportamentos e trejeitos difundidos nas produções de filmes americanos, como a mania da goma de mascar e o uso de expressões como *OK* para sinalizar o entendimento de uma fala ou de uma demanda, que adquirem, na interrupção da fuga dos dois personagens, uma crítica à hegemonia cultural estadunidense na vida das pessoas e à intervenção bélica nos conflitos em voga, como a guerra do Vietnã.

Não somente no plano da interrupção da ação o aporte à Brecht se faz presente no cinema; também o recurso de distanciamento brechtiano protagonizado pelo ator que se dirige para a audiência no teatro é observado no cinema, na qualidade do personagem que fala diretamente para o espectador, apesar de esse recurso cênico ter algumas implicações. Anatol Rosenfeld (1965) assinala que o ator, no teatro épico brechtiano – épico porque o dramaturgo deseja “não apresentar apenas relações inter-humanas individuais [...], mas também as determinantes sociais dessas relações” (ROSENFELD, 1965, p. 147) –, deve narrar seu personagem mantendo certa distância dele:

Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação. [...] No momento [...] em que o ator se retira do papel, ele ocupa tempo e espaço diversos e com isso relativiza o tempo-espaço ideal da ação dramática (ROSENFELD, 1965, p. 161-162).

É esse movimento de um ator que se retira do espaço e do tempo da ação dramática e dirige-se para os espectadores que se observa nos filmes de Jean-Luc Godard. Assim se comporta, por exemplo, a prostituta de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), no Brasil, *Duas ou três coisas que eu sei dela*, que reflete, olhando para o espectador, acerca de sua condição social como dona de casa, cujos desejos de consumo não realizados compelem-na à venda de seu corpo.

Outra contribuição de Bertolt Brecht para o cinema foi sintetizada pela intervenção de Susan Sontag (1987) sobre a produção godardiana. Ao analisar os recursos teatrais que

permeiam a obra de Jean-Luc Godard e que desmentem, por sua vez, a incompatibilidade essencial entre os meios do teatro e os do filme, a autora fez notar que o cineasta francês, em seus filmes, utiliza-se de uma técnica frequentemente derivada de Brecht, que constitui a “dissecação da narrativa filmica em pequenas sequências” (SONTAG, 1987, p. 159). Em *Viver a vida* (1962), assinala a autora, “Godard coloca na tela sinopses preambulares para cada cena, que descrevem a ação seguinte” (SONTAG, 1987, p. 159).

Pari passu, considerando a influência de Brecht no cinema de Jean-Luc Godard, pode-se delinear o papel adquirido pelo cinema americano em suas fitas. Nesse aspecto, já mencionamos as intensas clivagens políticas no seio da crítica cinematográfica francesa, a afinidade de Godard com expoentes do cinema americano, as polêmicas entre André Bazin e Jean-Paul Sartre a propósito de *Cidadão Kane* e a simpatia dos adeptos da política dos autores por Hitchcock, a qual dividia as opiniões da crítica.

Já notamos também a preferência de Godard por um gênero de produção conhecido como filmes B, feitos com baixo orçamento, equipes de produção menores e rapidez na filmagem e na finalização das películas. Nesse sentido, o primeiro longa-metragem do diretor, *À bout de souffle* (1959), no Brasil, *Acossado*, é dedicado à produtora americana Monogram Pictures. Provavelmente, tal louvor teve por objetivo referir-se àquelas características a que não somente o cineasta se filiava esteticamente, como também a todo o movimento cinematográfico ao qual pertencia, a *Nouvelle vague*. Nomeava-se, dessa forma, a uma tradição e, ao fazê-lo, investia contra uma corrente dominante no cinema francês no período, intitulada ironicamente pelos integrantes da política dos autores de cinema francês dito *de qualidade*. Essa corrente notabilizara-se, conforme a crítica sofrida pelos cineastas a ela vinculados²⁴, pela produção de filmes baseados em obras literárias, pela infidelidade ao espírito dos escritores adaptados, com a substituição dos diálogos dos autores pelos dos roteiristas-dialoguistas, e pela realização de películas cultuadas em festivais ou por um prêmio de qualidade.

A Monogram Pictures, elogiada por Jean-Luc Godard, era uma produtora de filmes considerada independente, uma *minors* em relação às cinco grandes companhias produtoras estadunidenses que dominavam o mercado de produção, distribuição e exibição de películas nos anos trinta e quarenta²⁵. Com a crise econômica de 1929, os altos custos de produção dos filmes

²⁴ Cabe mencionar, entre os realizadores, Autant-Lara, René Clement, Dellanoy, Yves Clement e o roteirista Jean Aurenche Pierre Bost, que foram duramente criticados por François Truffaut (BAECQUE, 2010a, 161-196).

²⁵ De acordo com A. C. Gomes de Mattos (2003, p. 14), as cinco grandes companhias do período, as *majors*, eram “Loew’s, com seu estúdio MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), Paramount, Warner Brothers, 20th Century Fox e a RKO (Radio-Keith-Orpheum)”. Mattos (2003, p. 14) assinala ainda que, “em torno delas, giravam três companhias de porte médio, que não possuíam cinemas e apenas forneciam seus filmes para as grandes: a Universal, a Columbia e United Artists, sendo que esta última funcionava essencialmente como distribuidora dos filmes de um pequeno grupo de produtores independentes de elite”.

falados e o declínio das receitas nos mercados estrangeiros, as companhias tiveram que se reorganizar financeiramente. Foi aí que o mercado de exibição independente testou o programa duplo, que consistia na venda de ingresso para assistir a dois filmes pelo preço de uma única entrada.

O carro-chefe dos programas duplos espalhados pelo território americano eram as fitas consideradas A, elaboradas pelas grandes companhias. A designação B surgiu, por sua vez, para classificar aqueles filmes que não detinham o prestígio, o brilho e os intérpretes bem pagos das películas A.

Os filmes B eram, de fato, fitas com baixo orçamento, cujo tempo de projeção não ultrapassava os 70 minutos, e representavam a outra face da indústria cinematográfica americana construída em torno de Hollywood, conforme atesta Mattos (2003). Contudo, as *majors* também produziam seus filmes B, restando às *minors*, como a Monogram ou a Republic, outra fatia do mercado, na qual os filmes produzidos tinham um orçamento de poucos mil dólares e o apuro técnico tornou-se uma necessidade. Assim, a atenção ao detalhe conferia a seus filmes uma qualidade com a qual a Republic se destacara:

as técnicas de panorâmicas e *travellings* rápidos davam às suas produções uma sensação de movimento que não era encontrada na maioria dos filmes dos grandes estúdios. Nos anos 30, a maioria das outras companhias, mesmo entre as *majors*, deixavam longas cenas dramáticas e de ação transcorrerem sem música, mas a Republic inseria em seus filmes, incluindo os seriados, uma trilha sonora quase completa. Esta atenção para o detalhe contribuía para a qualidade do produto (MATTOS, 2003, p. 20).

A combinação de apuro técnico, rapidez nas filmagens e baixo orçamento resultou em filmes B que orbitavam os *westerns*, seriados com estreitas relações com as histórias em quadrinhos, o filme policial, o filme *noir* e películas que condensavam um número exorbitante de acontecimentos, com uma narrativa compacta e um ritmo frenético nas ações dos personagens, dentre outros gêneros cinematográficos e procedimentos de trabalho. Essas características chamaram a atenção de Jean-Luc Godard, sendo mais evidentes, nos primeiros filmes, aspectos temáticos e de estilo ligados ao gênero *noir*, com personagens vestidos com trajes impermeáveis e chapéu, com o manejo do revólver e com a atitude irreverente dos heróis e heroínas.

Mattos (2001, p. 35) esclarece o fato de que o filme *noir* reúne “as formas da ficção criminal americana [...] com o estilo visual expressionista”; contudo, outros gêneros cinematográficos exibem tal estilo com convenções temáticas do filme *noir*. Películas de espionagem, filmes de aventura e o *western* podem congregam elementos como personagens, temas, tons, atmosferas, estruturas narrativas e o estilo visual de filmes *noir*, como destaca o

autor. Nessa contingência, o narrador em *voice-over* que fala em tom reflexivo, o herói “vestido com uma capa impermeável e chapéu de feltro” (MATTOS, 2001, p. 11-49), bem como a atitude do herói *hard-boiled*, um típico *tough guy* insolente e esquentado, podem ser encontrados em distintos filmes que conjugam as mesmas características que as películas *noir*.

Para além das características mais gerais do cinema americano nos anos sessenta, cabe frisar que a atração por essa modalidade de cinema por parte de Godard, Truffaut e outros integrantes da *Nouvelle vague* talvez tenha sido facilitada por um culto pelo baixo orçamento dessas fitas²⁶. Além de ter se tornado um culto, a variável baixo orçamento revelou-se um critério para o estabelecimento da genealogia da *Nouvelle vague* por parte dos primeiros críticos e historiadores do movimento.

Cumpre assinalar que essa variável adquiriu o papel de encobrir a opção dos cineastas da *Nouvelle vague* por um cinema que se contrapôs ao cinema de qualidade já assinalado, e, nesse sentido, ela dizia respeito, de acordo com Michel Marie (2011, p. 47), “sobretudo, a filmes ‘marginais’, produzidos fora do sistema comercial dominante”. Em outros termos, o baixo orçamento como critério de produção dos filmes da *Nouvelle vague*, enquanto um argumento de contraponto a outras formas de produção, não se sustentara em termos econômicos e de produção senão no discurso dos integrantes do movimento, haja vista que o protecionismo assegurado pelo Estado francês às películas daquele agrupamento cinematográfico conferia-lhes o *status* de cinema subvencionado e demonstrava que ele nada tinha de geração espontânea (MARIE, 2011, p. 50-53). Dessa forma, assegura Marie (2011, p. 47-49), o critério econômico das películas converteu-se em mito do filme de baixo orçamento, mas dificilmente se sustentara como norma dominante para avaliar a produção daquele movimento.

A afinidade dos filmes de Jean-Luc Godard com o universo das fitas B estadunidenses, por outro lado, certamente reflete um caráter de contiguidade de sua produção com a própria indústria de mercadorias culturais. Jean-Pierre Esquenazi (2004) assegura que o encontro de Jean-Luc Godard (e também de seus amigos dos *Cahiers*) com o cinema ocorre sob os auspícios da cultura industrial. É justamente o fato de o cinema americano ser industrial que interessa

²⁶ Godard, por exemplo, preferia aquelas fitas tidas por ele como uma arte modesta, arte a “serviço da ação, *découpage* clássica que privilegia a história, a narração”, como assegura Antoine de Baecque (2010b, p. 67). Digase de passagem que tal culto acabou se tornando um mito a que não se furtaram os cineastas brasileiros e de outros países. No caso dos cineastas brasileiros, tratava-se de atuar em defesa de uma posição crítica a favor de um tipo de produção com as mesmas características no Brasil, as quais se acreditara que Jean-Luc Godard e outros diretores franceses haviam incorporado a sua prática de produção. Sobre esse aspecto, ver a intervenção do crítico Miguel Pereira (1968, O Globo, p. 7), que enfatizou a condição da produção godardiana de baixo orçamento como razão para o sucesso de *A chinesa*: “Naturalmente todos os filmes [de Godard] tinham um orçamento reduzido e um esquema de produção rígida, sempre filmados fora de estúdios e utilizando muito a câmera na mão”.

Godard, já que se tratava não somente de louvar as produções de certos cineastas, “mas o sistema no qual essas obras nascem” (ESQUENAZI, 2004, p. 43-44)²⁷.

Nesse cenário, a vizinhança das fitas godardianas com a indústria de mercadorias culturais, tendo o cinema como protagonista, é coeva à utilização da arte *pop* em seus filmes. Assim, procedimentos de colagem de fotos e jornais e o uso de personagens das histórias em quadrinhos (Batman, Super-homem, Sargento Fury, Capitão América) – traços da estética *pop* – são constantes não somente em *A chinesa*, mas na rica produção de seus filmes.

Uma indagação impõe-se ante esses traços: se as obras mais contundentes da arte *pop*, tal como afirma Klauss Honnelf (2004, p. 15), “refletem uma completa falta de intenção política”, o que pretendia o cineasta francês ao inseri-las em seus filmes e, notadamente, num filme como *A chinesa*? Aqui David McCarthy (2002) também chama a atenção para o fato. Ele examina que havia técnicas em comum entre o dadá, o surrealismo e a arte *pop*, como os *ready-mades* ou os objetos manufaturados ou produzidos em massa, que eram achados e depois exibidos sem alteração, prática que se utilizou do “encontro casual para produzir novos significados surpreendentes, perpetuando, ao mesmo tempo, a importância do objeto achado” (MCCARTHY, 2002, p. 17). Mas, apesar desse traço comum, a arte *pop* “não aspirava à crítica da sociedade burguesa como faziam os movimentos anteriores” (MCCARTHY, 2002, p. 17).

Uma resposta parcial àquela indagação possivelmente deve considerar a prática do encontro casual com os objetos achados dos artistas *pop*. Ao promoverem esse encontro, provocam o surgimento de novos significados aos objetos, e essa é uma característica dos filmes de Jean-Luc Godard que se verifica no procedimento de criação de um objeto, fruto do deslocamento de um campo artístico para outro, adquirindo, assim, novos e inusitados sentidos quando de sua exibição, um ao lado do outro. Outra observação sobre a arte *pop* em seus filmes, como aludido anteriormente, diz respeito ao fato de os próprios objetos serem industriais e, por isso, merecerem sua atenção; não importa sua finalidade inicial, pois, ao serem deslocados, perderiam seu caráter e ganhariam outro.

²⁷ Esquenazi (2004) assinala que, na oposição cinema francês/cinema americano estabelecida pelos integrantes da *Nouvelle vague*, o segundo termo ganhou a preferência dos realizadores integrados aos *Cahiers du cinéma*. Contudo, não lhes soou estranho o fato de que se serviram “das noções de gênero propostas pelas *majors*: *western*, filme policial, filme série B, etc.” (ESQUENAZI, 2004, p. 61). Nesse prisma, as intervenções de Christian Metz (1971) durante o Festival de cinema de Pésaro (Itália) de 1966 merecem destaque por terem percebido, na prática dos filmes dos cinemas novos, a mesma atitude do grupo da *Nouvelle vague*. Para ele, os cineastas dos cinemas novos (da América Latina, do Leste Europeu, da África), que norteavam suas obras dentro do arco do cinema político, não conseguiram inovar na forma e continuaram produzindo em torno de gêneros já consagrados do cinema dominante no período: cinema policial, *western* e comédias musicais (ESQUENAZI, 2004, p. 59). Jean-Luc Godard, portanto, também não fugiu a essa regra.

Nessa eventualidade, Jacques Aumont, em recente entrevista concedida a Mário Alves Coutinho (2013), considera importante, no método de trabalho de Jean-Luc Godard, uma característica similar à do objeto achado já descrita:

em Godard, sempre existe esta ideia, meu material é construído com material anterior, você não tem necessidade de saber qual é, mas mesmo assim é necessário saber um pouco. É necessário, de qualquer maneira, ter uma ideia do que se trata, sem isso vocês não compreenderão minha tentativa, que consiste em dizer que não podemos mais construir nada de novo, mas dizer que não podemos construir senão com material já utilizado uma vez, pois não temos a força de mostrar o novo (COUTINHO, 2013, p. 53).

Esse princípio godardiano de construir seu material com um material anterior, já utilizado por outros, requer do pesquisador uma atenção redobrada, pois Godard não questiona as fontes nas quais se baseia para fomentar seus filmes. As considerações de Céline Scemama (2011, p. 23) sobre *História(s) do cinema* revelam-se esclarecedoras sobre esse aspecto do método de trabalho de Godard: ele “não reinventa o conteúdo da história, pois compõe seu filme a partir de elementos com os quais essa já tem sido feita. Todos os documentos estão postos, como testemunhas do tempo”.

Com base em tais considerações sobre os objetos e materiais achados, é possível inferir que os procedimentos de criação da arte *pop* interessaram muito Godard. Entretanto, pode-se destacar a presença das obras de Roy Lichtenstein em filmes como *O demônio das onze horas*, *A chinesa*²⁸, dentre outras.

2.5 O neorrealismo (Roberto Rossellini), o cinema russo (Dziga Vertov) e o situacionismo no cinema godardiano

Esse apanhado sobre as referências, os objetos e autores achados e os gêneros cinematográficos aos quais Jean-Luc Godard recorreu, reagiu, apropriou-se, defrontou-se, subverteu, parafraseou e incorporou a sua fatura ficaria incompleto sem a contribuição do neorrealismo italiano, notadamente de Roberto Rossellini.

De acordo com a pesquisadora do cinema Mariarosaria Fabris (2011, p. 198), “não existe unanimidade por parte dos estudiosos quando se trata de definir o que foi o neorrealismo cinematográfico”. Indagações como o que foi o neorrealismo, quando foi seu início e seu término e quais foram as principais obras e os artífices do movimento não são fáceis de serem respondidas quando se trata de definir essa experiência. Contudo, no que se refere a sua reflexão

²⁸ Cenas que tratam da obra de Roy Lichtenstein em *A chinesa* serão comentadas no capítulo 5.

sobre uma conceituação mais precisa daquele movimento, cabe reter seus esclarecimentos sobre as filmagens externas, que, se, por um lado, possibilitavam questionar as “normas do regime fascista, que propunha uma representação irreal do país” (FABRIS, 2011, p. 211), por outro, configuravam, para uma parcela da crítica, um aspecto mítico do neorrealismo, ao creditar à câmera o caráter de aproximar-se da realidade. Nesse sentido, a realidade representada por atores não profissionais, amadores ou profissionais, pelo cenário ou pelos acessórios não conseguiu, pelo modo como qualquer filme do neorrealismo representou seus materiais, escapar da ficção, tal como esclarece Marc Vernet (1995)²⁹.

Jean-Luc Godard fez uso constante de externas em seus filmes. *Acossado*, por exemplo, não prescindiu de cenas documentais em que a avenida Champs-Élysées, cafés e passagens secretas de uma rua para outra constituíram também personagens de seus filmes. Contudo, é no método de trabalho de Godard que se pode observar a contribuição de Roberto Rossellini, um dos principais nomes do neorrealismo.

Roberto Rossellini foi de longe um cineasta admirado pela maioria dos principais colaboradores e futuros realizadores dos *Cahiers du cinéma*. François Truffaut tinha sido seu assistente de direção por dois anos; Jacques Rivette lhe dedicou um ensaio no qual detalhava sua admiração pelo diretor de *Viagem à Itália* (1953); Jean-Luc Godard, por sua vez, redigiu uma entrevista imaginária com Rossellini, um vivo devotamento ao diretor italiano, que teria gostado do resultado; finalmente, Jean-Rouch declarou ter sido a provocação de Roberto Rossellini, incitando os colaboradores dos *Cahiers* à criação de roteiros. Esse foi o elemento decisivo que permitiu a ele, Godard e Truffaut, e mesmo a Eric Rohmer e Rivette, a produção de seus primeiros filmes (BAECQUE, 2010b, p. 83-84; MENDES, 2011, p. 236-238).

²⁹ Marc Vernet (1995) considera o fato de que qualquer filme carrega a marca da ficção, pois, ainda que seja um documentário, um filme industrial ou científico não consegue escapar da ficção. Nesse sentido, o filme de ficção tem como característica “representar algo de imaginário, uma história. [...] Se decompusermos o processo, perceberemos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores)” (VERNET, 1995, p. 100). Ainda que um filme seja um documentário, ele não consegue escapar do caráter de espetáculo em que se coloca ao ser exibido; é porta aberta para o devaneio do espectador. A própria atuação dos atores não profissionais do neorrealismo também “representa uma ficção. [...] Quanto à história não-dramática, se é verdade que o filme neorrealista abandona um certo caráter espetacular e adota um ritmo de ação mais lento, nem por isso deixa de recorrer a uma ficção, onde os indivíduos são personagens, nem que seja apenas por uma certa tipificação que pertence a uma representação social cujos fundamentos nada têm de propriamente realistas: marginal, operário-modelo, pescador siciliano...” (VERNET, 1995, p. 139-140). Para o crítico, pesquisador e ensaísta do cinema Ismail Xavier, “o cinema, como discurso composto de imagens e sons, é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2005, p. 14).

De acordo com Alain Bergala (2015, p. 54), Rossellini “foi a única identificação paterna que Godard reivindicou”³⁰. Bergala (2015, p. 45) salienta três níveis de filiação de Jean-Luc Godard em relação a Roberto Rossellini: “a identificação pessoal de homem a homem; a filiação de filme a filme; a identificação ao método de criação”. A última interessa-nos de perto, pois esclarece a contribuição de Rossellini, apropriada por Godard, de “trabalhar no cinema *a partir* do que é o ator” (BERGALA, 2015, p. 52, grifo no original).

Como nos informa Bergala (2015, p. 52), na via cinematográfica que se seguiu, a modernidade de Orson Welles se norteava por ser programada, ou seja, o “projeto de inovação precede a fabricação do filme”. Já Rossellini se guiou por outro caminho, por uma “modernidade pragmática em que a inovação provém da descoberta, do encontro com a realidade, do enfrentamento das dificuldades no trabalho do filme em processo” (BERGALA, 2015, p. 52).

Foi nessa senda aberta por Rossellini, no encontro com a realidade, que Jean-Luc Godard “se viu de algum modo ‘obrigado’ a encontrar respostas inovadoras”, tal como esclarece Bergala (2015, p. 51). Nessa ótica, o método de trabalho com os atores se revela importante para esta pesquisa, na medida em que o cineasta, conforme mencionado, trabalha “*a partir* do que é o ator” (BERGALA, 2015, p. 52, grifo no original).

Embora o ator diga verdades e interprete-as, sua ação se dá numa obra de ficção estabelecida por Jean-Luc Godard³¹, sendo que, se as atuações preservam uma pertinência com a realidade, não conseguem, no entanto, escapar da representação social que seus papéis guardam no discurso que se faz sobre eles. Assim, o intelectual, o professor, o filósofo e o militante de esquerda que busca a revolução que surgem em seus filmes estão inscritos numa representação prévia de que os atores e o cineasta lançam mão, apoderam-se, imbricam e atam a si no trabalho de atuação (e direção) nas fitas.

Uma vez explicitado o método de trabalho de Jean-Luc Godard, semelhante ao de Roberto Rossellini no que diz respeito à incorporação da experiência dos atores na fatura da ficção da obra filmica, que cumpre também o objetivo de impedir que, em sua prática interpretativa, eles atuem em conformidade com sua rotina, com trejeitos que se perpetuam ao

³⁰ Jean-Pierre Esquenazi (2004) apresenta uma opinião diversa sobre o fato de Roberto Rossellini ter sido um inspirador principal de Godard. De acordo com o autor, Rossellini teria sido “mais um mestre ou um pai do que um cineasta de quem Godard poderia seguir o estilo” (ESQUENAZI, 2004, p. 80).

³¹ “Em meus filmes, preciso ter pessoas que possam dizer suas verdades ainda que permaneçam dentro de minha ficção. Peço-lhes que a verdade deles suporte minha ficção, senão minha ficção desmorona [...]. Tento sempre fazer com que os atores sejam verdadeiros nas situações em que estão. Não tenho imaginação, tento filmá-los como são. Se não funciona muito bem, mudo um pouco, troco uma entonação... O importante é que eles possam ser assim na vida” (BERGALA, 2015, p. 52).

longo dos anos de profissão, cabe delinear a contribuição do cinema russo, em especial, a prática cinematográfica de Dziga Vertov³².

É expressivo o interesse de Godard pelo cinema russo. Suas primeiras críticas mencionam o cinema soviético stalinista – como *A batalha de Stalingrado* (1949), em que o culto à personalidade está presente, e *Que viva México!* (1931), produzido por Serguei Eisenstein –, o cinema alemão simpatizante do nazismo, representado por Leni Riefenstahl, o cinema americano e o cinema de autor. Estão presentes entre suas predileções a tônica da provocação, a polêmica e a proximidade com as posições de direita, como já salientado.

Podemos presenciar um amálgama ideológico nesse período de formação de Godard que, nas palavras de Baecque (2010b, p. 58), “procura sobretudo chocar o burguês e o intelectual de esquerda”. Não se trata aqui de um crítico “*engajado*, un joven intelectual de izquierdas que cree en la posibilidad de transformar la sociedad mediante la lucha de clases”, como fez entender Román Gubern (1974, p. 15-16, grifo no original) em seu estudo sobre esse período inicial de colaboração crítica de Jean-Luc Godard e de proximidade com o cinema soviético.

De sua interação com o cinema soviético, os mais destacados autores a que sua cinematografia esteve suscetível foram Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Interessava a Jean-Luc Godard, além dos filmes de Eisenstein, sua teoria da montagem de atrações desenvolvida a partir de suas experiências teatrais junto ao Primeiro Teatro Operário (*Proletkult*). O termo *atrações* teria surgido, para Eisenstein, de suas emoções durante um passeio de montanha-russa. Leandro Saraiva (2011 p. 119) assinala, nas origens daquela noção, “as raízes populares dos esforços de criação de Eisenstein”:

Sua negação da arte como substituição da experiência se faria não pela via de um intelectualismo hermético, mas, ao contrário, pelo desejo de mobilizar o espectador emocionalmente e, no limite, fisicamente. Dito de outro modo, Eisenstein tentava dar uma resposta ao ancestral dilema da catarse em termos à altura de sua época (SARAIVA, 2011, p. 119).

Na base da montagem de atrações, estaria o desejo de encontrar novas formas de expressão à altura do processo de rupturas no qual a Rússia havia empreendido e que possibilitasse a mobilização das pessoas. Razão e emoção andariam juntas em sua concepção. A unidade da montagem, portanto, seriam as atrações:

Atração [...] é todo aspecto agressivo do teatro [e também do cinema], ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica,

³² Torna-se inviável delinear todos os autores, cineastas, intelectuais, artistas, pintores e dramaturgos, dentre outros que teriam influenciado Jean-Luc Godard. Optamos por um recorte que privilegia aqueles autores ou experiências estéticas e cinematográficas de que, nos anos finais da década de sessenta, Godard fez uso, apropriou-se, reagiu, subverteu ou parafraseou.

experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final (EISENSTEIN, 1983, p. 189).

Pressuposto está, às montagens de atrações, o choque, o conflito, que mobiliza ou pelo menos pretende provocar o espectador e exigir dele uma resposta. Trata-se do “cine-punho”, em oposição ao “cine-olho” vertoviano, “um cinema que se pensa e discute suas condições de produção” (XAVIER, 2005, p. 150). De acordo com Robert Stam (2011, p. 57, grifo no original), “em lugar de *contar* histórias através de imagens, o cinema eisensteiniano *pensa* através de imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, ideia e emoção”.

Esquenazi (2004) salienta o uso de montagens de atrações em fitas godardianas, tais como *Masculin féminin* (1966), *Masculino, feminino* no Brasil, e *A chinesa*. No primeiro, de acordo com o autor, o procedimento estaria inscrito em quadros em que os protagonistas são surpreendidos por situações inusitadas do cotidiano que provocariam choque e estupefação, como o assassinato gratuito de um marido por sua esposa na frente de um café frequentado pelos personagens principais da fita. Em *A chinesa*, ele identifica as atrações nas inúmeras relações que Godard estabelece entre fotos de personalidades de esquerda, da arte e da revolução, que surgem entre as cenas ou nas declamações dos protagonistas à “maneira de quadros de multiplicação por várias vozes [...], [mostrando] grandes planos em alternância rápida com planos de interpretações” dos atores em trajes militares (ESQUENAZI, 2004, p. 244-245), perfilando os termos guerra, progresso, justo/injusto.

Em *A chinesa*, no entanto, acreditamos que a montagem obedece mais à montagem cuidadosamente estudada de Dziga Vertov (1983, p. 255), na qual as cenas, as imagens, combinam-se entre si. Produzidas em períodos distintos, dirigem o olho do espectador por meio da justaposição de situações visuais, de acordo com Vertov (1983, p. 254-258). Portanto, não é a montagem de atrações eisensteiniana que motiva a fatura de *A chinesa*, e sim a contribuição vertoviana do “cine-olho”.

Perto do fim da década de sessenta, Ismail Xavier (2005) identifica uma inflexão no pensamento dos principais colaboradores das revistas *Cahiers du cinéma* (Silvie Pierre, Jean Louis Comoli e Jean Narboni) e *Cinéthique*. Na *Cahiers*, por exemplo, configurou-se a substituição do bazinismo³³ por um retorno a Eisenstein e Vertov. A via de acesso que levou a

³³ Sobre o modelo baziniano, esclarece Ismail Xavier (2005, p. 83): “Para entender Bazin é preciso que se tenha clara esta admissão essencial: o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo ‘à imagem do real’, para usar a expressão católica que lhe é cara. A sutil diferença entre dizer

Dziga Vertov, por parte dos articulistas dos *Cahiers* e de Jean-Luc Godard, interessa-nos mais de perto.

Leandro Saraiva (2011) assinala uma característica do modo de produção vertoviano que interessaria Jean-Luc Godard após a conclusão de *A chinesa*, mas que já estava entre suas preocupações no instante daquela produção, sobretudo o desejo de rompimento com a política dos autores e a organização de um novo modo de realização de fitas, o que pressupunha a colaboração de um grupo de pessoas na urdidura das películas:

No plano da produção, [a] utopia era substituir a instituição do cinema – com seus profissionais, técnicos e sistema econômico de produção, distribuição e exibição – pelos *kinoks*, os membros do movimento criado por Vertov para a realização de um cinema radicalmente novo, baseado numa rede coletiva de colaboradores (SARAIVA, 2011, p. 134)

Ainda que não se evidencie, da parte de Godard, no período de urdidura de *A chinesa*, caráter análogo à experiência vertoviana de concretização de um novo arcabouço de produção, distribuição e exibição – condição a que se atribui o fracasso da prática do grupo Dziga Vertov criado por Godard –, não há como negar que a estruturação de uma rede de colaboradores na feitura das obras constituiu, para Jean-Luc Godard, um fator de crítica à noção de autor com que estivera envolvido e da qual fora protagonista, o que permitiu um método de trabalho que ele não mediu esforços para efetivar.

Diga-se de passagem que, a partir de 1968, e até um pouco antes, com o filme *A chinesa*, Jean-Luc Godard procurou radicalizar sua opção estética mediante técnicas antinarrativas na confecção de películas (GUBERN, 1974, p. 117-127). A partir da produção desse filme, nota-se que, para Godard, era necessário destruir as convenções dramáticas e demonstrar a presença do artifício que elabora o filme no próprio filme, seguindo o exemplo da prática vertoviana de comentar sua própria realização e o lugar social da obra, que se entretetece na medida em que é feita, como lembra Leandro Saraiva (2011, p. 134). Essa é uma marca da reflexividade, da qual Dziga Vertov fez uso constante em seus filmes. Ou seja, em diversas películas do cineasta francês, percebe-se que se trata de uma fita o que se vê na tela, pois constantemente pululam no quadro a claquete, o diretor do filme dando instruções aos atores, a câmera e/ou o ajudante de som, que surgem de um lado ou do outro do plano.

Esse tipo de formato filmico foi cada vez mais marginalizado e dificultado em sua exibição e, por sua vez, enfraqueceu o contato com o público. Criou-se, então, uma situação

que algo é uma ‘imagem de’ e dizer que algo é ‘feito à imagem de’ nos fornece um exemplo dos inúmeros jogos de palavras que tornam a leitura de Bazin fácil apenas na aparência. Tal reprodução de um mundo à imagem do real não é apenas uma possibilidade do cinema, mas é essencial à sua natureza. Constitui sua missão, pois a ele cabe manter-se fiel à sua dimensão ‘ontológica’: testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que ela tem de essencial”.

paradoxal: o cinema que Godard passou a produzir a partir de 1968 e que deveria sensibilizar o público para uma crítica ao cinema dominante não atingiu os espectadores, ou porque eles não o compreendiam, fruto, talvez, de uma “submissão das massas às linguagens sociais, codificadas e fossilizadas”, de acordo com Gubern (1974, p. 127), ou porque Jean-Luc Godard, a exemplo do cinema novo, não criou espaços alternativos de exibição para seus filmes.

Se, no plano da produção, nota-se uma prática vertoviana de colaboração ainda embrionária em *A chinesa*, por outro lado, a aproximação de Godard do cineasta russo implicou no reconhecimento da noção presente em Vertov: a condição crítica do cineasta face a sua própria relação com a sociedade. Em outros termos, implicou no questionamento da realidade e sua representação (ESQUENAZI, 2004, p. 231-234) pelas mãos do cinema, posição a que Jean-Luc Godard faz jus em sua prática cinematográfica em transição, que percorre *A chinesa* e alcança o grupo Dziga Vertov poucos anos depois.

Por fim, o “cine-olho” vertoviano, que tem por base, nas palavras de Dziga Vertov (1983, p. 262), “tornar visível o invisível, [...] iluminar a escuridão, [...] desmascarar o que está mascarado, [...] transformar o que é encenado em não encenado, [...] fazer da mentira a verdade”, ou que pretende fundir ciência e atualidades cinematográficas, traz consigo “uma fé no ‘olho perfeito’ da máquina na sua capacidade de captar as ocorrências espontâneas do mundo e registrar a verdade na película” (XAVIER, 2005, p. 150):

Apesar de todo o seu projeto estar baseado na montagem como processo onipresente na produção dos filmes (na preparação, na filmagem, na montagem propriamente dita), sua condenação radical a qualquer ficção no cinema indica o quanto a oposição natural-artificial é fundamental na sua perspectiva (XAVIER, 2005, p. 150).

Uma vez explicitados a “fé no olho perfeito da máquina”, em que Dziga Vertov esteve absorto, e sua condenação da ficção, é digna de nota sua teoria dos intervalos, à qual Jean-Luc Godard recorreu, notadamente em *A chinesa*:

Os *intervalos* (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos (VERTOV, 1983, p. 250, grifo no original).

O intervalo, para Vertov, consiste em captar imagens que, depois, passam por uma organização em frases. Nesse processo, há uma relação entre a noção de intervalo do russo e a teoria musical, delineada por Alvarenga e Conceição (2009, p. 77):

A partir de um determinado conceito, eram captadas as imagens que passariam por uma grande organização em frases. Em *Um homem com uma câmera* [de 1929], principal filme de Vertov, essas frases são evidentes, sempre sendo tratadas em temas – vida e morte, casamento e divórcio, etc. Essas frases, compostas apenas de imagens, formariam uma sinfonia visual, organizando o mundo visível. Cada imagem, de acordo com Vertov, pede seu intervalo, e este é dado de acordo com o ritmo que se pretende empreender ao filme. Vertov aproxima-se da teoria musical, em que cada compasso – unidade de tempo – carrega seu número de notas, formando a sinfonia. Nenhuma nota em uma música pode ser sucedida de qualquer outra; é preciso que uma peça a outra e, assim, seja formada a melodia. É neste ponto que Vertov se coloca como sapateiro e que, aqui, é tratado como vanguardista. Cada imagem chama uma outra, seja por analogia, oposição, ou continuação de movimento; cada plano – uma nota – exige que outro apareça. A quantidade de intervalos em frase – compasso – segue essa lógica musical (ALVARENGA; CONCEIÇÃO, 2009, p. 77).

Registremos, de Alvarenga e Conceição (2009), a síntese do princípio vertoviano, em que cada imagem chama uma outra e exige um intervalo a ela concedido. Ele parece orientar a tessitura de *A chinesa* ao perfilar protagonistas do mundo da arte, intelectuais e escritores de esquerda e uma *imagerie* de esquerda mediante símbolos (punho cerrado, a foice e o martelo, o fuzil, bandeiras vermelhas) e canções (*A internacional*, Eugène Pottier; Pierre Degeyter, 1871/1888), que, justapostos em cenas, dirigem o olhar do espectador para a narrativa fílmica godardiana.

O último tópico desta seção, que trata dos empréstimos, influências, incorporações, aproximações de autores, artistas, movimentos estéticos e experiências pelos quais Jean-Luc Godard foi afetado, pretende descrever a relação de sua obra fílmica com a Internacional Situacionista (IS), fundada em 1957, que teve Guy Debord como líder e formulador.

Inicialmente, essa experiência estética teve sua origem na Internacional Letrista (IL) (junho de 1952), um movimento com tendências literárias que se desenvolveu em dois eixos, um crítico e programático e outro prático. De acordo François Albera (2012, p. 196), a IL pretendia criticar o comportamento e analisar a organização capitalista dos lazeres, propor uma técnica de ambiências e de relações e construir situações. Sua perspectiva era contribuir para a ruína da sociedade capitalista, conforme se depreende das páginas da revista do movimento letrista.

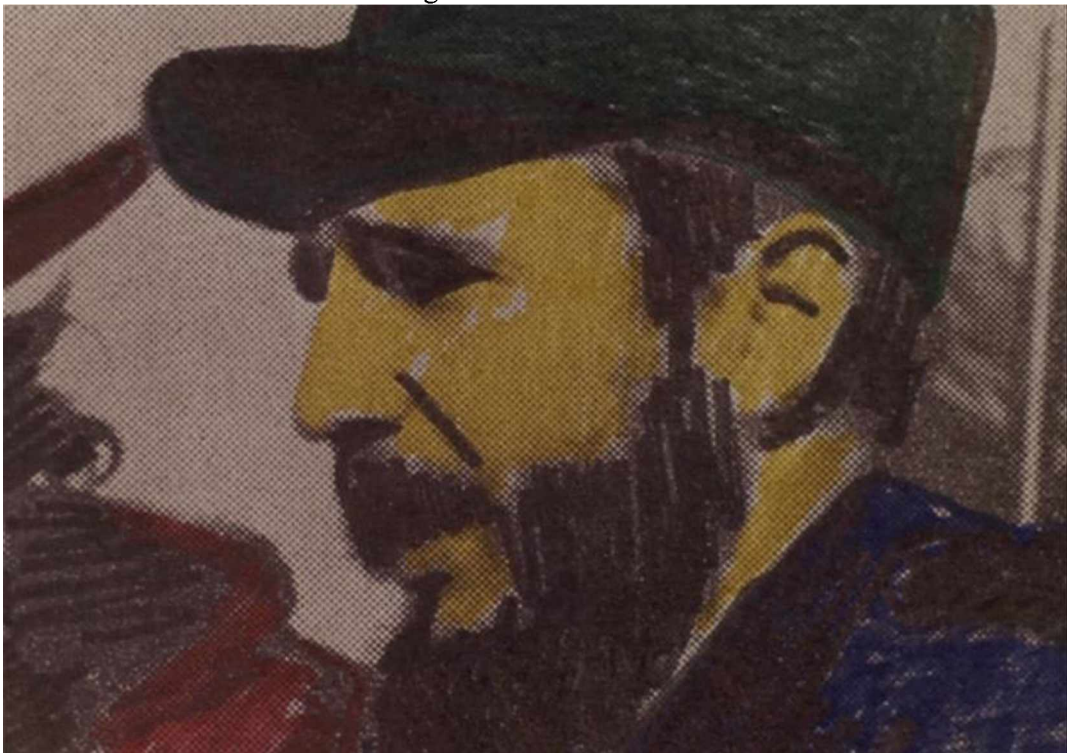
Figura 2 – Jean-Pierre Léaud fuma um charuto em *A chinesa*.



Legenda: Jean-Pierre Léaud interpreta Guillaume, protagonista de *A chinesa*. A fumaça do charuto que dispersa e o olhar fixo para a câmera tiveram por objetivo dirigir a atenção do espectador para a cena seguinte, estabelecendo uma associação entre o charuto e Fidel Castro.

Fonte: LA CHINOISE, 1967.

Figura 3 – Fidel Castro



Legenda: Recortado de uma fotografia de revista ou jornal, Fidel Castro teve os contornos de sua barba tracejados. Sua participação na revolução cubana parece ter estabelecido uma ponte entre os maoístas franceses e o maoísmo chinês, de acordo com Dessen Marnix (2009).

Fonte: LA CHINOISE, 1967.

Os procedimentos de trabalho do ramo dos letristas ligados ao cinema foram incorporados à Internacional Situacionista, notadamente o veio cinematográfico do movimento, tais como “montagem discrepante, dissociação som/imagem, imagens riscadas, imagens escuras” (ALBERA, 2012, p. 193), dentre outros. A vertente dominante nos estudos sobre Jean-Luc Godard, que privilegiou mais a presença do cinema americano em suas produções, obnubilou a decisiva contribuição da Internacional Situacionista que o cineasta recuperou em sua produção. A esse respeito, François Albera (2012) relata que a inspiração da proposta situacionista em Godard privilegia um conjunto de filmes que recobre os anos finais da década de sessenta até os anos oitenta e incorpora um conjunto expressivo de técnicas daquela experiência. Assim,

a proposta situacionista inspirou largamente Jean-Luc Godard em seu período dito “sociológico” [no qual se enquadram *La chinoise*, *Masculin féminin*, dentre outros] – com suas inserções de publicidade de revista, bordões, cartazes, desenhos animados e reproduções de quadros, de filmes, sua prática da colagem [...], sem contar o Godard militante que começa em maio de 1968 (*Le gai savoir*, os cinepanfletos) até *Número dois*, privilegiando uma crítica da representação, praticando escrita sobre a própria imagem e o comentário insistente [...], redescobrimo as potencialidades da tela escura (*Vladimir e Rosa*), assim como o quadro escuro [...]. Os trabalhos em vídeo que se sucedem, voltados para a televisão dos anos 1980 [...], são exemplares da proposta crítica empregada no próprio seio das mídias de massa e pela constante interrogação sobre a natureza da imagem mostrada e significações atentas a toda uma série de mutações sociais, políticas, nas relações sociais de sexos na sociedade francesa (ALBERA, 2012, p. 199).

Além das técnicas e dos aspectos de construção da narrativa filmica godardiana caras ao situacionismo, cabe interrogar se outros elementos dessa experiência não se somaram a sua prática político-cinematográfica multifacetada, bifronte e *bricoleur*, cuja composição norteou, não exclusivamente, (a) seu questionamento – intermediado por suas produções e seus personagens, sobretudo com *A chinesa* e outras fitas – sobre a tomada do poder, noção largamente difundida entre as esquerdas, ou (b) sua perspectiva a propósito de novos horizontes de revolta a exigir outras formas de posicionamento, que despontaram em seu caminho³⁴.

Nesse prisma, cabe observar a correspondência entre a Internacional Situacionista e colaboradores radicais de Chicago, Nova York, Japão, Holanda e Escócia, da Frente de Libertação Popular (FLP) na Espanha e de estudantes do Congo, pois, como esclarece Anna Trespeuch (2009), foi desses lugares que despontaram os grupos, as redes e os horizontes de revolta em comum. Vejamos as linhas gerais de seu estudo que nos interessam de perto.

³⁴ O relacionamento entre Godard e o situacionismo era tonitruoso: havia uma crítica frequente e acirrada por parte do grupo em relação a suas obras (ALBERA, 2012, p. 199), e a atmosfera de 1968 contribuiu para que nem ele fosse poupado dos ataques não esperados – muitos deles provenientes de membros do situacionismo – forjados contra as autoridades no período (BAECQUE, 2010b, p. 422-423).

O envolvimento dos situacionistas com distintos grupos ao redor do mundo, anterior à atmosfera de revolta do maio de 1968 francês, tem por fundamento a contestação proveniente desses agrupamentos, sendo essa uma forma de radicalismo internacional presente em alguns países na metade dos anos sessenta. Todos esses pequenos grupos ou movimentos delineavam, assegura Anna Trespeuch (2009, p. 11), um “novo tipo de revolta, que não tinha por base uma militância política tradicional e que desenvolvia os temas alternativos à extrema esquerda”.

Havia, entre esses agrupamentos, um desprezo pelo intelectualismo; eles estavam em busca de uma nova linguagem revolucionária, unindo os termos arte e política. Assim, Anna Trespeuch (2009) assinala que

a militância política era condenada, pois ela facultava o acesso em direção ao dogmatismo e a burocracia. Esses grupos se orientavam para ações subversivas, que tinham por alvo perturbar a ordem estabelecida de suscitar um questionamento e, a seu termo, de liberar os indivíduos de sua alienação mental que os oprimia. Sua crítica era ensejada sobre a sociedade de consumo que desvirtua os homens da vida e os mantém na “sobrevivência”. [...] A revolução pronunciada por esses grupos não é aquela da tomada do poder estático (TRESPEUCH, 2009, p. 11-12).

O questionamento da militância tradicional que transitava entre os quadros dos partidos comunistas e organizações de esquerda não era estranho aos filmes de Godard. A busca por uma nova linguagem e a crítica a velhas fórmulas estava inscrita em sua constatação de que toda fórmula tem uma forma que precisa ser compreendida para ser superada. A burocracia e o dogmatismo de esquerda, por exemplo, foram denunciados em *Made in USA* (1966); já em *Duas ou três coisas que eu sei dela* transpõe um painel da nascente sociedade de consumo francesa. Se não é certo que, em seus primeiros filmes, os protagonistas almejem a tomada de poder, também nas fitas anteriores a seu envolvimento com o grupo Dziga Vertov, eles ainda vacilam e, por vezes, falham em seu intento de conquistá-lo, optando por formas de manifestação até mesmo estranhas ao situacionismo, como é o caso do terrorismo de esquerda, manifestado em *A chinesa*, e do terrorismo de direita de *Le petit soldat* (1960-1963), no Brasil, *O pequeno soldado*, no qual o protagonista hesita, mas, no final, acaba concretizando sua ação.

No entanto, esse conjunto de empréstimos, assimilações, apropriações e improvisações a que Jean-Luc Godard esteve suscetível e pelo qual foi influenciado só se torna vantajoso para nós na medida em que entendemos a obra de arte “como jogos de posição” (BAXANDALL, 2006, p. 103). Entendê-la em termos de influência sem, contudo, avaliar seu grau seria antecipar a conclusão sobre uma causa ainda não provada, conforme salienta Michael Baxandall (2006). Interpretar as artes como jogos de posição, em que, “cada vez que um artista sofre uma

influência, [ele] reescreve um pouco a história de sua arte” (BAXANDALL, 2006, p. 103), parece ser mais produtivo e torna-se um desafio no contato com determinadas fitas de Godard.

3 OS TEMAS DOS FILMES E O CINEMA POLÍTICO: JEAN-LUC GODARD NA LINHA DE FRENTE?

Durante a segunda metade dos anos sessenta, Jean-Luc Godard, depois de assinar uma dezena de manifestos políticos (contra a guerra do Vietnã e a prisão de militantes brasileiros e a favor de Henri Langlois), escrever cartas em objeção ao Ministro dos Negócios Culturais, André Malraux, participar e liderar manifestações (em oposição à interdição da película *A religiosa* (1965), de Jacques Rivette) e frequentar reuniões políticas e festivais de cinema progressistas (Festival de Pésaro, na Itália), já era considerado um homem de esquerda e também um cineasta que produzia filmes políticos, ou seja, um cinema militante.

Mas nem sempre assim o fora. Suas fitas iniciais dificilmente poderiam ser enquadradas naquela etiqueta política, pois eram outras suas preocupações estéticas e cinematográficas. Já destacamos o aspecto da provocação de direita presente em sua crítica de juventude, seu grupo de amigos em torno dos *Cahiers*, o cineclube e os colegas de trabalho em Genebra, por exemplo, os quais ensejaram um agrupamento alheio à política.

Uma dúvida que paira em torno de Godard consiste em desvendar como um cineasta – cuja participação na *Nouvelle vague*, salientada anteriormente, notabilizara-se por uma proximidade filmica de temas que manifestavam um caráter de solidão moral dos personagens, afastados, portanto, da sociedade e da política – optou por um posicionamento mais à esquerda do prisma cinematográfico por meio de um conjunto de filmes, notadamente *A chinesa*, distinto, por vezes, de seus colegas do mesmo movimento, como François Truffaut, seu amigo mais próximo.

O caminho para avaliar-se essa adesão mais paulatina a uma linha mais à esquerda por parte de Godard talvez seja medir a mutação de seus personagens; porém, essa consiste em apenas uma das formas, não exclusiva, de considerar o grau que assumiu esse apoio. De uma proximidade como crítico (com a ressalva de que, para ele, fazer crítica já era fazer cinema) e, depois, como realizador de películas que orbitavam em torno dos filmes B americanos, surgiu a urdidura de protagonistas com o papel de portadores de mensagens – “estafetas”, na acepção de Esquenazzi (2004, p. 264) –, com o único propósito de intermediar as mensagens. A Godard, já não interessava desenvolver a vida subjetiva dos personagens, e suas individualidades foram substituídas por um discurso, por palavras de ordem.

Tendo em vista elucidar tal sinuosidade em sua trajetória, estabeleceremos os traços mais gerais que assumiram as fitas de longa-metragem (em especial *Viver a vida* e *O pequeno soldado*) e dois curtas de Godard (*O amor* e *Câmera-olho*) que fizeram parte de um projeto coletivo, cujo propósito era intervir nas lutas imediatas em curso³⁵. A análise desse conjunto de produções constitui um dos objetivos deste capítulo.

A escolha pelas fitas de longa-metragem justifica-se por apresentarem preocupações distintas do cineasta, que levam em conta a prostituição e a guerra da Argélia, anteriores, portanto, a sua intervenção política. Além do mais, a descrição de alguns personagens desses filmes favorece um contraponto para medir os protagonistas de *A chinesa* e permite vislumbrar as influências ou os empréstimos mais evidentes em ação nas narrativas, tais como Roberto Rossellini, Bertold Brecht e mesmo a presença dos filmes B no enredo dos filmes.

Explicitados os filmes e as razões de sua seleção para esta pesquisa, torna-se necessário, também, destacar o papel de Jean-Luc Godard no cinema político, pois isso implica verificar seu grau de intervenção nas inquietações políticas dos anos sessenta e descrever sua crítica à esquerda do período. Protagonistas que adotaram uma postura militante em seus filmes parecem ser um termômetro para se averiguar o grau de suas preocupações nos anos sessenta. Nesse prisma, assumimos da crítica literária, notadamente de Wayne C. Booth (1980), o argumento de que o autor, por mais que escolha seus disfarces, não pode nunca desaparecer. Resguardadas as singularidades entre cinema e literatura, temos que a noção de autor implícito formulada pelo crítico permite-nos atentar para o fato de que o

juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstratas. [...] é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer (BOOTH, 1980, p. 38).

Pari passu à análise dos personagens e aos projetos de intervenção, os quais adquiriram os dois curtas-metragens, torna-se necessário acompanhar as vicissitudes da cinefilia francesa, que intermediou manifestações contra a proibição do filme *A religiosa*, já mencionado, e a favor

³⁵ A filmografia de Jean-Luc Godard é extensa, tornando-se inviável comentar todos os filmes do cineasta. Só para se ter uma ideia de sua produção, cabe mencionar que, na década de sessenta, foram concluídas 28 fitas, considerando os formatos de média e curta-metragem e os *ciné-tracts*, que eram filmes curtos produzidos no calor dos acontecimentos do Maio de 1968 francês. Godard também participou de vários filmes como ator e concluiu propagandas de televisão para marcas famosas de cigarro (Parisienne), loção pós-barba (Schick), *jeans* (Closed) e tênis (Nike) (BALLOUSSIER, 2015). Algumas propagandas podem ser conferidas em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1704058-mostra-revela-godard-publicitario-com-comerciais-de-jeans-e-cigarros.shtml>>. Acesso em: dez. 2015.

da permanência de Henri Langlois na Cinemateca Francesa. Jean-Luc Godard teve participação direta nesses acontecimentos, mas será que seu envolvimento neles não suscitou os limites dos arranjos políticos tanto da esquerda quanto do gaullismo e as atribuições sobre o alcance dos intelectuais na política?

3.1 Temas das fitas de Jean-Luc Godard nos anos sessenta: o exemplo de *Viver a vida* e *O pequeno soldado*

Viver a vida (1962), tal como *Acossado* (1959), é dedicado aos filmes da série B; portanto, a película já expressa, nos créditos iniciais, seu vínculo com determinado gênero cinematográfico, que, nesse caso, trata do modelo de fita policial ou de gângster, desenvolvido pela indústria do cinema americano e cultuado pelos integrantes mais aguerridos dos *Cahiers* (François Truffaut, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette) e da *Nouvelle vague*.

3.1.1 *Viver a vida* ou a resignação com o destino: um passo atrás na política?

No decorrer dos créditos iniciais, surge Nana (Anna Karina), que, por vezes, junto às informações de elenco, produtor, demais profissionais e colaboradores da fita, aparece de perfil, bastante ofegosa ou olhando para a câmera. O filme é dividido em doze partes ou capítulos anunciados por intertítulos, procedimento adotado nas fitas do primeiro cinema, cujas cenas eram antecedidas por comentários que noticiavam os acontecimentos inventariados na tela. Essa divisão obedece a uma estrutura que constrói a *via-crúcis* de Nana. A respiração arquejante, o tronco inclinado e a meia-luz que incide sobre ela corroboram tal leitura: Nana já está condenada à morte.

A divisão permite inferências sobre as estações da via-sacra de Jesus Cristo carregando sua cruz, e, nesse caso, Nana, tornada prostituta, segue um trajeto tonitruoso de uma queda iminente. A perseguição religiosa em *Viver a vida* obedece, ainda, a um empréstimo advindo de Roberto Rossellini. A fragmentação em quadros sobre os milagres de Francisco de Assis em seu filme *Les 11 Fioretti de François d'Assise* (1950) é retomada por Godard para elaborar as passagens da vida de Nana. Além disso, a atuação do filósofo Brice Parain na fita godardiana pode ser interpretada com base no princípio rosselliano de trabalhar “*a partir* do que é o ator” (BERGALA, 2015, p. 52, grifo no original), como anteriormente referido.

Outra circunstância relacionada aos temas martírio, condenação e paixão, enquanto momento de calvário de Nana, que confere a *Viver a vida* uma narrativa circular, está associada às inserções de trechos da fita *La passion et la mort de Jeanne d'Arc* (1928), *A paixão de Joana d'Arc* no Brasil, de Carl Th. Dreyer, em determinado quadro da vida de Nana.

Optamos por não comentar todos os quadros, e sim aqueles nos quais se tornam evidentes as filiações e os empréstimos, as características mais gerais dos personagens e os temas correlatos das fitas de Godard. Partimos do princípio de que “é preciso compreender o todo a partir do individual e o individual a partir do todo” (GADAMER, 2008, p. 385). Dessa forma, Gadamer concebe uma relação circular na obra de arte, na qual, em suas palavras, a “antecipação de sentido que visa ao todo chega a uma compreensão explícita através do fato de que as partes que se determinam a partir do todo determinam, por sua vez, a esse todo” (GADAMER, 2008, p. 385).

Nesse prisma, o quadro três inicia-se com a tentativa, frustrada, da protagonista de pegar a chave do quarto alugado por ela, cujo pagamento estava em atraso, sem que a zeladora a visse. Terminado o insucesso da ação, Nana se encontra com Paul, seu ex-namorado, e observa algumas fotos³⁶. Em seguida, deixa-o para ir ao cinema. As cenas do filme a que Nana assiste mostram o momento em que Joana d'Arc recebe a notícia de sua morte e, em prantos, aceita seu destino. Justapostas com o rosto de Nana no cinema, também em prantos e iluminado apenas pela luminosidade da tela, as cenas associam a trajetória de Nana com o fim trágico de Joana d'Arc³⁷ (FIGURA 4).

O método de trabalho de Jean-Luc Godard (o filme dividido em partes) pode ser interpretado ainda como advindo de Bertold Brecht, pois a película incorpora a dissecação da narrativa fílmica em pequenas sequências. De acordo com Susan Sontag (1987, p. 159), essa é uma técnica frequentemente derivada dele no teatro e incorporada no cinema pelo diretor de *Acossado*. Brecht é um autor, como já notamos, que o cineasta não mede esforços em citar.

O olhar de Nana no início do filme, dirigindo-se frontalmente para os espectadores, é uma técnica brechtiana. Com ela, o olhar de Nana se torna desafiador para a plateia, na medida em que ele a interpela de seu apático voyeurismo, que é desmascarado por seu questionamento

³⁶ As fotos são de Nana e têm por objetivo a elaboração de um *book* de apresentação para uma agência de modelos e futura contratação no meio artístico do cinema. A ruptura dela com Paul, no início do filme, decorreu em virtude desse fato, pois Nana deixara Paul por outro homem, que acabou por fazer as fotos e o *book*.

³⁷ A esse respeito, os diálogos transcritos das cenas de *Viver a vida* durante a presença de Nana no cinema também contribuem para estabelecer a associação martírio/Joana d'Arc/Nana/destino: “El Monje (Subtítulo): Dios sabe adónde nos lleva. Nosotros no comprendemos la ruta más que al término de nuestro caminho./ Jeanne (Subtítulo): Sí, yo soy su hija./ El Monje (Subtítulo): ¿Y la gran victoria?/ Jeanne (Subtítulo, llorando): ¡Y tu liberación!/ Jeanne (Subtítulo): ¡La muerte!/ Gran primer plano de Nana, que llora; después, vuelta a la pantalla de un blanco muy luminoso, y sobre la que se puede leer el último subtítulo repetido: ‘LA MUERTE’” (GODARD, 1973, p. 137-138).

sobre os reais interesses da plateia em ir ao cinema. “Afinal, o que você veio fazer aqui?” é o que parecem interrogar aqueles globos oculares perscrutadores das regiões mais íntimas dos espectadores.

Figura 4 – Nana (Anna Karina) chora ao se comover com o destino de Joana d’Arc no cinema.



Legenda: As cenas do filme a que Nana assiste, justapostas com seu rosto, associam a trajetória de Nana com o fim trágico de Joana d’Arc.

Fonte: VIVRE..., 1962.

Na medida em que as sequências desenrolam-se na tela, os temas de Godard se tornam evidentes para os observadores: trata-se do drama íntimo de uma mulher que não consegue arcar com suas despesas e vê-se compelida a prostituir-se. Porém, face aos perigos e meandros da prostituição, aceita a proteção de um cafetão, que a explora sem piedade e acaba vendendo-a para uma gangue rival, que lhe negara o pagamento acordado. Então, num acerto de contas típico dos filmes de gângster, o cafetão, antes de fugir, covardemente faz de Nana seu escudo, num confronto que culmina no assassinato dela com dois tiros.

A rubrica intervencionista, a atualidade ou o “compromisso com o presente real” (SONTAG, 1987, p. 171) que Jean-Luc Godard busca imprimir³⁸ em *Viver a vida* consiste em fundamentar sua técnica no trabalho com objetos ou autores achados e com empréstimos e influências em pesquisas sobre a prostituição em Paris, principalmente no livro de Marcel Sacotte (1959), *Où en est... la prostitution?* (BAECQUE, 2010b, p. 205). Além de fazer uso de

³⁸ Talvez possamos fazer uso de suas palavras ao se referir ao papel que cabe ao cinema infundir, estabelecendo uma relação entre imprimir/expressão e exprimir/impressão: “Acho que o cinema é muito interessante porque permite mostrar isso, permite imprimir uma expressão e depois, ao mesmo tempo, exprimir uma impressão; as duas coisas” (GODARD, 1989, p. 37).

partes dessa obra no filme, tendo em vista estabelecer os quadros da vida de Nana, existe em Godard, se não uma relação amorosa com os livros exibidos em seus filmes, um vínculo mais profundo dele com a literatura. Além disso, o suporte físico do livro na tela adquire o caráter de exprimir esse sentimento ou o vínculo do livro com a atualidade e o cinema. Não se quer, com isso, afirmar que os livros constituem o motivo inspirador de seus filmes. Entretanto, livro, literatura, presente real e cinema, termos e circunstâncias por vezes dissonantes, tornam-se um veio importante em seu processo criativo, em sua marca intervencionista e no modo como ele apreende o mundo circundante.

Mas não se presume de tal rubrica, *grosso modo*, desse compromisso de Jean-Luc Godard com o real, algo que possa abalizar sua militância política de esquerda³⁹. No início dos anos sessenta, interessava muito pouco a Godard assumir uma posição considerada progressista. Por exemplo, o manifesto que intelectuais, escritores e cineastas assinaram a favor da deserção dos soldados franceses na guerra da Argélia – pois eram obrigados ao serviço militar por mais de dois anos no *front* dos combates –, também conhecido como *Manifesto dos 121*, Godard se recusou a assinar, ao contrário de François Truffaut (BAECQUE, 2010b. p. 165), que adotou, progressivamente, uma posição mais contundente contra a guerra.

Se, no plano pessoal, não há indícios dessa adesão mais à esquerda, a caracterização de seus personagens, tendo como exemplo Nana, cuja *performance* no filme adquire uma versão intimista, traduz para a tela o terreno crítico no qual o cineasta deseja inscrever sua obra e seus empréstimos pessoais. Nana, partindo desse universo, condensa uma singularidade marcada pela solidão pessoal; no entanto, é possível presumir seus sentimentos por seu olhar, pela inclinação do corpo e pelos indícios da tristeza e da melancolia que a acompanham. Por exemplo, no quadro ou estação cinco, que trata de seu primeiro encontro com um cliente dentro de um quarto de hotel, vê-se o desconcerto de Nana com a situação. Os objetos que ela percebe no quarto lembram-lhe o momento em que ela se encontra: a cama está no centro do quarto, e ela sorri desconcertada para o cliente, que passa em sua frente; em seguida, ela vê o detalhe de um sabonete e uma toalha sobrepostos na cômoda, que não deixam dúvida alguma sobre aquele primeiro encontro e indicam a subjetividade da personagem, que o diretor faz questão de frisar para o espectador. Mais perto do fim da década de sessenta, subjetividade e individualidade não

³⁹ Cabe destacar que é possível a leitura de alguns filmes de Jean-Luc Godard pelo prisma da política, no sentido lato do termo, mas não cabe deduzir de tal circunstância uma posição ou tomada de consciência que assegure a Godard um lugar de relevo mais à esquerda do espectro político em meados dos anos sessenta. Veja-se, por exemplo, o filme *Les carabiniers* (1963), *Tempo de guerra* no Brasil; nele, notam-se referências à política ou, mais precisamente, ao caráter de sua influência na vida de dois jovens adolescentes, que se alistam para lutar na guerra em nome do rei e que dividiriam seus despojos de campanha entre si. A película pretende criticar o caráter do alistamento militar para a guerra, o aliciamento dos jovens recrutados por militantes inescrupulosos, o papel da guerra no desenvolvimento dos países e os dividendos auferidos nelas.

interessarão a Jean-Luc Godard, que optará por personagens que assumem legendas, discursos, emblemas.

O último aspecto que merece destaque refere-se à compreensão que a intérprete principal da fita faz sobre a liberdade. Se, por um lado, tal conceito parece ser destacado do existencialismo de Jean-Paul Sartre (COOPER, 1996), por outro lado, contribui para a condição de enclausuramento com que a personagem esteve envolvida, conforme sua posição diante daquela condição.

O quadro seis inicia-se com Nana caminhando por uma rua à espera de clientes. No decorrer de seu percurso, encontra uma amiga, Yvette. As duas mulheres procuram atualizar os momentos de suas vidas e dirigem-se, então, a um café com esse objetivo. É Yvette que toma a iniciativa do diálogo e explica a Nana, que ouve com atenção e aquiescência, seu relato sobre a experiência com a prostituição. Nana parece pensativa e algumas vezes inclina a cabeça. Após o relato, considera a condição de Yvette não muito alegre e acredita que “se es siempre responsable de lo que se hace”:

Nana (Pensativa): No es muy alegre de todas formas. Yvette: No, ¡es triste! Pero ¡no soy responsable!
[...] Nana: Yo creo que se es siempre responsable de lo que se hace... Y libre... Levanto la mano, soy responsable. Vuelvo la cabeza a la derecha, soy responsable. Soy desgraciada, soy responsable. Fumo un cigarrillo, soy responsable. Cierro los ojos, soy responsable. Se me olvida que soy responsable, pero soy... No, es lo que yo decía, quererse evadir, es una broma. Después de todo, todo es hermoso. No hay más que interesarse por las cosas y encontrarlas hermosas. Después de todo, las cosas son como son, nada más, claro que sí. Un rostro es un rostro. Los platos son los platos. Los hombres son los hombres. Y la vida es la vida (GODARD, 1973, p. 147-148).

O diálogo de Nana termina, mas o espectador não vê Yvette, que permanece fora do enquadramento. Após falar, Nana morde o lábio, meneia a cabeça na direção oposta de sua interlocutora e depois se volta para ela, controlando o sorriso que sai de sua boca de maneira bastante tensa. A primeira parte de sua fala procura estabelecer uma relação direta com o conceito de liberdade sartreano, que, de acordo David E. Cooper (1996, p. 289), é um “conceito ao mesmo tempo metafísico e moral”:

Ela [a liberdade] denota, primeiro, a independência absoluta da escolha com relação a restrições causais; uma liberdade diretamente vivenciada, ao que ele alega, num estado de espírito de *Angst*. Meu caráter, meus motivos e minha situação não podem forçar minhas escolhas, uma vez que são parcialmente constituídos por escolhas e interpretações. Minha fadiga, por exemplo, é um motivo para parar, e não para me forçar à frente, com um esforço extra, apenas à luz de ambições que eu tenha ou não adotado. Uma vez que os valores que uso para justificar minhas ações são também “projetados” através de minhas aspirações, não sendo fornecidos nem pela Natureza nem por Deus, então minha

liberdade é também moral. Minhas decisões não levam em conta quaisquer “fundamentos” objetivos, conclusivos; daí o senso de “absurdo” a que Sartre se refere [...]. Liberdade, nesses aspectos, significa que uma pessoa é totalmente responsável por suas ações. Não pode desculpar-se delas alegando compulsão, nem tentar impingir os valores que informam suas escolhas como qualquer outra coisa além de seus próprios comprometimentos. Resta, porém, um imperativo moral de *autenticidade*: o reconhecimento pleno, vivenciado, da própria responsabilidade, cuja antítese é a “má-fé” que a maioria de nós se permite na maior parte do tempo, como quando, por exemplo, atribuímos nossas falhas a alguma força inexorável chamada “caráter” (COOPER, 1996, p. 289)

Segundo Cooper (1996, p. 289), a exposição da liberdade sartreana é radical, pois, dependendo da posição em que nos encontramos, há “independência absoluta da escolha com relação a restrições causais”. Essa definição de liberdade nos faculta perceber que ela tangencia as ações de Nana e permite que ela tergiverse em sua vida, elaborando subterfúgios compensatórios para sua condição de prostituta. Esse é mais um elemento que confere a *Viver a vida* uma narrativa circular, que enclausura a personagem principal e atribui à fita a vinculação e o caráter de um filme de gangster, no qual a heroína se vê compelida à morte, pois as gangues rivais em luta, no final do filme, não guardam nenhum escrúpulo que detenha suas ações.

Contudo, a proximidade de Jean-Luc Godard com Jean-Paul Sartre se desdobra sob a marca intervencionista do cineasta em torno do conceito de engajamento. Nesse sentido, a inversão da ordem cronológica dos filmes de Godard tratados aqui foi proposital, pois favorece que se descortine a vinculação desse conceito com o filme *O pequeno soldado*, de 1960, distribuído em 1963. Além disso, o diálogo estabelecido pelo cineasta com a noção de liberdade permite uma reflexão sobre a maneira como o cineasta se apropria de seus temas.

3.1.2 O engajamento sartreano de Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard concedeu uma entrevista aos *Cahiers du cinéma* em princípios da década de sessenta, agora na condição de realizador, conforme já mencionado. Depois de ter contribuído para erigir a política dos autores, que manifestava apreço por realizadores com perfil de escritor, Godard tinha o explícito desejo de alargar o valor cultural da área do cinema e o anseio por ser reconhecido por seus pares como um profissional no ofício de diretor, e não mais como um crítico de cinema que se utilizara da pena para compensar uma vontade de dirigir filmes ou para, através da escrita, fazer cinema. Agora, a entrevista para a revista da qual ele havia roubado o caixa na década anterior adquiria o caráter de um exame detalhado sobre sua prática cinematográfica até ali efetivada.

Indagado pelos *Cahiers* sobre o que ele havia pretendido encaminhar com *O pequeno soldado*, Jean-Luc Godard assinalou que os acontecimentos da Argélia tinham-no influenciado a substituir o tema da lavagem cerebral, em que se pede a um prisioneiro que execute uma ação que ele que não deseja de nenhuma forma fazer, pelo tema da tortura, que se tornou a grande questão (BERGALA, 1985, p. 219-220)⁴⁰.

Após essa consideração sobre a tortura, o autor de *Acossado* revela o princípio que, para ele, deveria nortear o cinema: “testemunhar sobre sua época” (BERGALA, 1985, p. 220). Sua fala é extensa, contudo, torna-se o indício de contiguidade do engajamento sartreano, comentado mais adiante, e das ambiguidades das posições políticas de Jean-Luc Godard, que longe estava de ser considerado um homem de esquerda naquele momento:

O filme deve testemunhar sobre sua época. Falo de política, mas não sou orientado no sentido de uma política. Minha maneira de me engajar tem estado em dizer: reprovo a *Nouvelle vague* de mostrar senão as pessoas nas camas, eu vou mostrar que fazemos a política e que não temos tempo de trepar. Acontece que a política é a Argélia. Mas eu devo mostrá-la do ângulo que eu a conheço e da maneira que eu a experimento. Se Kyrrou ou aqueles do “L’Observateur” desejam que falemos de outra forma, muito bem, mas eles teriam que entregar uma câmera para a FLN, em Trípole ou em outro lugar. Se Dupont deseja um outro ponto de vista, ele teria senão que filmar em Argel do ponto de vista dos paraquedistas. Essas são as coisas que não têm sido feitas e é lamentável. Quanto a mim, eu falei as coisas que me concerniam, enquanto parisiense de 1960 não incorporado a um partido. O que me concernia era o problema da guerra e suas repercussões morais. Eu tentei então mostrar um personagem em plena posse de problemas. Ele não sabe bem como resolvê-los, mas os coloca, mesmo com um espírito confuso, o que já é tentar resolvê-los. É melhor possivelmente colocar, de início, as questões do que se recusar a colocá-las ou crer-se capaz de resolvê-las (BERGALA, 1985, p. 220, tradução minha).

Depreende-se, de início, da fala de Jean-Luc Godard, o papel que ele reserva para a crítica de cinema. Naquele instante, ele a experimenta como um realizador que se vê como um autor. A atmosfera de rejeição ao filme que se observa em determinado trecho da entrevista está presente também em Godard, que, revendo, alguns anos depois, a mesma película, diz-se aterrorizado com o que havia proposto em relação a *O pequeno soldado*⁴¹. Sua reminiscência

⁴⁰ Godard faz menção indireta ao livro de Henri Alleg, *La Question*, publicado em fevereiro de 1958, no qual o autor relata os maus tratos que sofreu nas mãos dos torturadores do exército francês na Argélia. Inclusive, um exemplar do livro pode ser visto nas mãos de militantes da FLN argelina que torturam o personagem Bruno Forestier em *O pequeno soldado*. No filme, são eles que adquirem a fama de torturadores, e não os franceses, que a praticaram exaustivamente na Argélia (BAECQUE, 2010b, p. 151).

⁴¹ No trabalho de revisão que Jean-Luc Godard assumiu junto à série de conferências que proferiu em Montreal, no Canadá, em inícios dos anos oitenta, tendo em vista situar-se como cineasta, ele afirma que pretendeu, com o ciclo de debates, “passar os filmes em que pensei ou que hoje me parecem fazer referência aos que fiz naquela época [de realizações dos filmes]” (GODARD, 1989, p. 27-28). Em relação a *O pequeno soldado*, sentenciou: “felizmente, já faz tempo que o fiz, porque, se tivesse que assumir hoje muitas coisas que ali se dizem, ficaria aterrorizado por tê-las escrito e posto na boca dos personagens” (GODARD, 1989, p. 27-28).

negativa sobre o filme, de certa forma, corrobora parte das críticas que sofreu logo no lançamento, as quais ele insistiu em mencionar na entrevista à *Cahiers*.

Outro aspecto a que o cineasta alude é o termo engajar. Ele procura justificar para seus pares e também para os leitores da revista do que se trata seu engajamento. Para Godard, já era fazer política a maneira como reprovara seus companheiros da *Nouvelle vague*, pelo fato de rodarem filmes com indivíduos em camas e não procurarem fazer com que seus filmes testemunhassem sua época. Nesse sentido, fazer filmes que tivessem um compromisso com o real, com o presente, ou mesmo que conjugassem ficção e documentário⁴² parecia ser a marca do engajamento de Jean-Luc Godard, aproximando-o, assim, de Jean-Paul Sartre⁴³.

Bernard-Henry Lévy (2001, p. 76-81) assinala que a problemática do engajamento em Jean-Paul Sartre constitui uma “resposta precisa para três questões”, que, observadas as características definitórias de literatura e cinema, podem ter servido de inspiração para Jean-Luc Godard realizar suas obras: sobre o que se escreve? Para quem se escreve? A quem se dirige quando escreve?

A primeira interrogação relaciona-se diretamente com Jean-Luc Godard, sobretudo no que se refere a seu desejo de que os filmes testemunhassem sobre sua época. Jean-Paul Sartre (2004, p. 24) considerava que as obras de autores que escrevem para a posteridade, livros escritos por um “morto acerca de coisas mortas” e ovacionados pelos críticos literários, não falam “nada que nos interessa diretamente”. A essa condição, ele manifesta todo o seu repúdio e prefigura que o escritor engajado não pode ter imparcialidade. Ele afirma que “o homem é um ser diante do qual nenhum outro pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus” (SARTRE, 2004, p. 21). Portanto, de acordo com Bernard-Henry Lévy (2001, p. 77), Sartre recomenda aos escritores que “abracem este tempo [...]. Exorta-os a agarrarem esta época, que é deles, e da qual seria, literariamente, ruinoso querer evadir-se”.

Bernard-Henry Lévy (2001, p. 77) assinala ainda que está presente, nessa condição preterida aos escritores por Sartre (e, de resto, para os intelectuais), um vínculo ou, em suas palavras, um “laço essencial entre a literatura e a circunstância”. Talvez o princípio sartreano de engajamento – palavra é ação –, em que a tarefa do escritor engajado consiste em desvendar o mundo, sendo “que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar”

⁴² Sobre o documentário e a ficção no cinema, Godard declarou: “eu parto ao lado do documentário para lhe dar uma verdade de ficção [...] eu faço filme de pesquisa sob a forma de espetáculo” (BERGALA, 1985, p. 223).

⁴³ A aproximação que se dá aqui se estabelece no plano teórico e estende-se na prática, com a militância de Godard em porta de fábrica, juntamente com Jean-Paul Sartre, no começo dos anos setenta, contra a interdição do jornal *La cause du peuple* (FIGURA 5). Godard se encontrava regularmente com Sartre nesse período e censurava-o por dedicar mais tempo para escrever sua obra sobre Flaubert do que à luta de classes (BAECQUE, 2010b, p. 486-487; BERGALA, 1985, p. 374). Essa postura de Jean-Paul Sartre, no final dos anos sessenta, foi questionada por Godard quando ele, enfim, realizou *A chinesa*.

(SARTRE, 2004, p. 20), não seja estranho aos propósitos de Jean-Luc Godard, pois há, em sua prática cinematográfica, um desejo de intervenção. Os temas de seus filmes decerto transitam nessa órbita: prostituição, guerra do Vietnã, guerra da Argélia, Revolução Cultural Proletária Chinesa, dentre outros.

Quanto às duas outras interrogações (para quem se escreve e a quem se dirige quando se escreve), que contemplam o princípio do engajamento sartreano, cabe frisar que o escritor fala para seu tempo. Lévy (2001, p. 78) lembra o compromisso daquele que escreve e sua “intenção de influenciar, por sua vez, os costumes do seu tempo”. Na última pergunta, Sartre pretendia dirigir-se ao maior número possível de pessoas, por isso a valorização que ele dava ao jornalismo, forma que apresenta as “virtudes de finitude, de imediatismo, de inscrição no presente” (LÉVY, 2001, p. 80), as quais interessavam Jean-Paul Sartre.

Se o escritor fala para seu tempo e Sartre se utiliza de um gênero capaz de atingir o maior número de pessoas, não se pode afirmar, então, que tal prerrogativa tenha sido levada adiante por Jean-Luc Godard, sobretudo no que se refere à capacidade de incluir e de alcançar vários indivíduos. Na medida em que a produção godardiana aproximou-se da metade da década de sessenta, ela se tornou cada vez mais distante de seu público inicial, que era adepto da cinefilia e constituído de estudantes, intelectuais e artistas. Conforme já mencionado, aquele momento era de destruir as convenções dramáticas e demonstrar a presença do artifício que elabora o filme no próprio filme. Esse tipo de formato filmico ficou cada vez mais marginalizado e de difícil exibição, enfraquecendo, portanto, o contato com o público⁴⁴.

Entretanto, observada a forma pela qual Jean-Luc Godard optara para delinear seus posicionamentos políticos e culturais, a película cinematográfica e o caráter de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1986) do filme, que necessita ser visto por milhares de pessoas para cobrir os altos custos de produção das fitas, aproximamo-nos aqui de Edward W. Said (2005), tendo vista a melhor caracterização do papel de Jean-Luc Godard como intelectual público. Esse autor define o intelectual como um

⁴⁴ Contudo, Jean-Luc Godard se aproxima de Jean-Paul Sartre ao se dirigir para um segmento de pessoas mais educadas. Mas, por escolher a arena pública para externar suas opiniões, manifestar seus desacordos políticos (Godard contra Malraux) ou participar e liderar manifestações (em oposição à interdição da película *A religiosa*, comentada mais adiante), Godard pode ser considerado um *intelectual não acadêmico*, no sentido atribuído a esse termo por Russell Jacoby (1990, p. 20). Embora Jacoby (1990, p. 16-65) aborde o desaparecimento dos intelectuais públicos nos Estados Unidos, que dominavam uma “linguagem pública”, escrevendo de modo compreensível para seus leitores invariavelmente em jornais e revistas de grande circulação, e eram conhecidos por intervenções na vida cultural americana – cujo refluxo ou fim consolidou-se devido à expansão dos campi universitários, ao fim dos bairros boêmios que atraíam intelectuais e artistas em busca de preços baixos de imóveis e ao *boom* dos subúrbios, dentre outros motivos –, não há como negar a Jean-Luc Godard um papel à altura dos intelectuais não acadêmicos americanos.

indivíduo com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade (SAID, 2005, p. 27).

Figura 5 – Jean-Paul Sartre e Jean-Luc Godard em frente à redação do jornal *La cause du peuple*



Legenda: A partir da década de setenta, as trajetórias dos dois ativistas confluíram, e Jean-Luc Godard reclamou uma atuação mais consequente dos intelectuais no campo da esquerda.

Fonte: BAECQUE, 2010b, p. 673.

Assim, para Said (2005, p. 26), a função do intelectual

é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete.

É com base nessa imagem de intelectual, que tem vocação para a arte de representar e não se priva de levantar questões embaraçosas publicamente para seus contemporâneos, que pretendemos comentar *O pequeno soldado*, de Jean-Luc Godard.

3.1.3 O pequeno soldado (1960-1963): um filme sobre política

Com um estilo provocador e intitulados pela crítica francesa de hussardos, os jovens que participaram da *Nouvelle vague* deram forma à política na película *O pequeno soldado*, cujo tema era a trajetória de um militante de extrema direita recrutado para concretizar um atentado terrorista contra militantes da Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLN). O filme

apresenta características gerais polêmicas e foi proibido na França até 1963, pois suscitava discussões sobre o caráter da intervenção francesa na Argélia.

As primeiras cenas de *O pequeno soldado* revelam a filiação estética do filme. O título da película, em caracteres brancos, sobrepõe-se à imagem de uma residência isolada por entre as árvores, cujo aspecto insular é reforçado pela pouca luminosidade da noite. As notas graves de um piano da banda sonora delimitam o movimento da câmera, inicialmente lento, no sentido horário. Logo após sua evolução, um deslocamento rápido do foco da lente acompanha a chegada de um veículo, que estaciona no posto de uma alfândega suíça: Bruno Forestier para o automóvel e, em seguida, entrega o passaporte ao funcionário para a devida conferência. Ele acende o cigarro assim que inicia seu relato, o que traduz o aspecto de balanço de experiências do filme *noir*: “Estou muito velho para um papel ativo. Tenho que repensar as coisas” (OPS)⁴⁵. A ideia de Bruno Forestier (Michel Subor) ao chegar em Genebra era investigar uma suposta declaração de que grupos políticos secretos não identificados detinham uma arma letal em território neutro e conseguir um visto no Consulado do Brasil para partir. Mas ele, com fama de durão (“Garotas gastam muito papo furado”; “Não, só transo com quem me apaixono” (OPS)), acaba por apaixonar-se por Verônica Dreyer (Anna Karina).

A forma do filme *noir*, inscrita sob essa chave de balanço de experiências e apimentada por um romance entre os casais, de acordo do Ranulfo Mendes (2004, p. 150), implica uma narração em que o relato da experiência do protagonista mergulha no passado e “obriga[-o] a juntar os cacos no presente, em forma de reflexão”. Essa parece ser a atitude de Bruno Forestier, que observa o Lago Léman de seu automóvel enquanto vasculha seus pensamentos⁴⁶.

Nesse prisma, *O pequeno soldado* procura acerrar-se de seu assunto principal em duas ocasiões nos momentos iniciais do filme. Na primeira oportunidade, Bruno Forestier rememora a data em que se passaram os acontecimentos que relata: 13 de maio de 1958. Esse período assinala uma mudança expressiva na política francesa, com a instauração da V República e o retorno do general De Gaulle ao poder. Em maio daquele ano, o general Massu, no episódio conhecido como *Putsch* de Argel, ocupou a sede do governo na capital da Argélia e, sob os auspícios dos colonos franceses (*pieds-noirs*), que conspiravam para que fosse instalado um governo forte na França (de salvação nacional), defendeu a Argélia francesa e o general De Gaulle.

⁴⁵ A transcrição de trechos do filme foi feita por meio do DVD editado pela Silver Screen Collection, que doravante será citado como OPS (*O pequeno soldado*).

⁴⁶ O filme *noir* foi uma forma narrativa que a indústria americana produziu durante os anos quarenta para retratar uma certa subjetividade “numa sociedade em vias de massificação”, como lembra Mendes (2004, p. 128). Assim, o uso constante de *flashbacks*, *voice-over*, câmeras subjetivas e subnarradores mostrou-se particularmente eficaz para delinear a subjetivação dos personagens e não passou despercebido de Jean-Luc Godard, haja vista os comentários de Bruno Forestier em *voice-over* que se colocam a todo momento em *O pequeno soldado*.

Em outra oportunidade, o tema central do filme aparece: uma matéria de um jornal suíço evidencia o assassinato de um professor simpatizante da FLN argelina por militantes franceses de direita, notícia que Bruno Forestier lê e parece sentir certa indignação. Antes, porém, de tomar conhecimento desse fato, ele cruza com Verônica na calçada de uma agitada avenida suíça. Ele lê o jornal, e ela passa em sua frente, notando-o. Sobre essa ação, o espectador retém uma leve suspeita, pois as notas do piano da trilha sonora tornam-se mais agudas e rápidas na passagem de Verônica, para depois retomarem a vibração solene e dura do início do filme.

A narrativa de *O pequeno soldado*, diferentemente da de *Viver a vida*, não é organizada em quadros, mas nota-se a presença de Bertold Brecht também nesse filme, na forma como Bruno Forestier se dirige para a plateia na cena final e adota uma postura de desafio, sequência comentada mais adiante. Embora a película godardiana trate de um tema sensível (a guerra da Argélia (1954-1962) e o relacionamento dos franceses com seus domínios coloniais), lide com o impacto e as consequências que esses fatos provocaram nos indivíduos (nesse caso, os personagens) e tenha como diretor um intelectual com vocação para a arte de representar coisas desembaraçadas, *O pequeno soldado* é mais uma fita sobre política, e menos cinema político. Essa produção não se apresentava como um produto cultural que tencionava modificar as convenções dramatúrgicas de gênero, como o filme *noir*. Sua clave era orbitar entre o filme de gangster e o policial, e menos ser reconhecido como um apelo ou propaganda de ideias de esquerda, como a revolução. Ao contrário, *O pequeno soldado*, embora almeje falar de política, participa das contradições do pensamento da esquerda francesa no período, descrito mais à frente.

Explicitadas essas considerações e delineados os temas e os empréstimos godardianos, podemos retornar ao filme. Em breve resumo da narrativa, Bruno Forestier, depois de apresentar-se à *Compagnie Française d'Informations*, é acionado pelo grupo de direita francês para assassinar o militante Palivoda, da FLN. Mas, acompanhado de um membro do grupo, recusa-se a executá-lo e é descoberto. Já nas mãos do grupo rival, é torturado, mas acaba por fugir de seus asseclas e descobre que Verônica era de esquerda e ativista da FLN. Juntos pela última vez, no apartamento da namorada, protagonizam uma sequência na qual os dois explicitam suas opiniões sobre os grupos de que participam, com destaque para Bruno Forestier, que parece granjear mais tempo para rechaçar tanto as posições de direita quanto as de esquerda. Por esse motivo, essa sequência será analisada a seguir.

O segmento do apartamento pode ser dividido em duas partes. Na primeira, Bruno ainda está de algemas. Como prova do amor de Verônica por ele, ela rouba a chave e liberta-o. Na oportunidade, ela descobre que o militante da FLN que aparece nos jornais no início da fita fora

morto pelos amigos de Bruno Forestier, situação que Verônica reprova, pois Lachenal, o ativista assassinado, considerava a guerra da Argélia injusta. Entre ele e Palivoda, torturador de Bruno, ela manifestava preferência por Lachenal. Bruno, tendo em vista garantir a proteção de sua mulher, negocia com seus colegas dois vistos diplomáticos para o Brasil em troca de informação sobre o paradeiro dos adeptos da FLN.

A segunda parte inicia-se com o questionamento de Bruno sobre as razões que levaram Verônica a trabalhar com os rebeldes: foi por convicções políticas? Verônica está sentada e não consegue esconder a inconsistência de suas posições. O imobilismo do personagem durante o questionamento tem por objetivo caracterizá-lo como inepto e frágil, e a resposta de Verônica revela que ela não consegue discernir os motivos que a levaram a aderir ao agrupamento de esquerda a que pertence. Prefere, então, considerar que os franceses estavam errados, pois os outros (a FLN) “têm um ideal, e os franceses não [...] Ter um ideal é muito importante. Contra os alemães, os franceses tinham um ideal. Mas contra os argelinos, não têm. Eles vão perder a guerra!” (OPS).

A constatação de Verônica Dreyer sinaliza para um mal-estar com seu tempo presente e com sua história, o qual pode ser observado em determinadas produções da *Nouvelle vague* (BAECQUE, 2008, p. 140-205). Nessa eventualidade, Antoine de Baecque (2008, p. 157) considera que a relação com a própria época e com o próprio passado manifesta o “sinal de uma interrogação sobre si historicamente não resolvida”. Dessa forma, o movimento *Nouvelle vague* traduziu tal questionamento com heróis e heroínas de “vaga alma”, sejam políticos, estéticos ou existenciais, e com a projeção na tela de “dândis desesperados, cínicos e tenebrosos, caracterizando o estilo do oximoro do anarquista de direita com uma política provocadora e infantil” (BAECQUE, 2008, p. 162).

Nesse prisma, a voz de Bruno Forestier parece ressoar um eco daquele lamento e descontentamento. A tortura que sofrera facultou-lhe considerar que tanto a esquerda quanto a direita trilham o mesmo caminho e não prescindem de métodos escusos para fazer valer seus objetivos, o que torna difícil distinguir um lado do outro:

Hoje todo mundo detesta os franceses. Tenho muito orgulho de ser francês. Mas também sou contra o nacionalismo. Deve se defender ideias, não territórios. Amo a França por causa dos filmes de Du Bellay... e Louis Aragon [...] Fazemos as coisas sem convicção. É uma pena ir para a guerra sem convicção. [...] Para que serve a revolução hoje? Se a direita ganha, ela se apropria das políticas de esquerda. E vice-versa. Ganhando ou perdendo, estou lutando sozinho. Nos anos 30, os jovens tinham uma revolução. Por exemplo, Malraux, Drieu La Rochelle, Aragon. Nós não temos nada. Eles tinham a guerra civil espanhola. Nós nem temos guerra. A não ser por nós mesmos, nossos rostos, nossas vozes, não temos nada. Mas talvez seja importante reconhecer o som de sua própria voz e a forma de seu rosto. [E se dirigindo para a plateia em sinal de

desafio] Você me olha e não sabe o que eu penso e nunca vai saber. Agora, penso numa floresta na Alemanha. Um passeio de bicicleta. Acabou. Agora... um terraço de um café em Barcelona (OPS).

O recurso brechtiano que faculta ao ator se retirar do espaço e do tempo da ação dramática, dirigindo-se para os espectadores e permitindo que ele comente a cena e distancie-se de seu papel, favorece a percepção dessa fita como um apelo contra a guerra da Argélia, pois tanto ela quanto qualquer outra são feitas sem convicção. O mal-estar com o próprio tempo, que se manifesta num conjunto de personagens da *Nouvelle vague*⁴⁷, ou o lamento por não ter uma guerra por quem lutar ou pela qual valha a pena lutar, talvez seja um indicativo de um sentimento partilhado, no período, por indivíduos que se afligiram por não terem uma revolução que mobilizasse seus anseios⁴⁸.

Por outro lado, e aqui mais uma ambiguidade do filme, talvez sua fala em relação à guerra da Argélia prefigure uma distância face àquele conflito, como se ele não lhe dissesse respeito. Mas será que ela não sinaliza uma postura incerta e contraditória que pode ser vista em outros campos da sociedade francesa do período e que, por sua vez, transparece no filme? E a resposta aos críticos de cinema delineada por Jean-Luc Godard, anteriormente referida, não transitaria por uma via determinada da atmosfera de inconsistência de posições e contradições de

⁴⁷ Antoine de Baecque (2008, p. 162) assinala, como exemplo, outro intérprete dos filmes de Jean-Luc Godard com a característica da dubiedade, do pessimismo, que tem por nome Parvulesco. Essa foi uma clara homenagem a um jovem fascista, Jean Parvulesco, amigo e colega de cineclube de Godard e admirado por suas posições extremistas. Outros heróis que fascinavam os cineastas da *Nouvelle vague* também foram representados como figuras deslocadas da sociedade, proscritos e rebeldes fracassados, incapazes de agir em seu tempo (BAECQUE, 2008, p. 166-168).

⁴⁸ O mal-estar com o próprio tempo, traduzido para a tela nesse filme, parece estar presente no pequeno círculo ou meio de pessoas que transitavam em torno do cinema (críticos e cineastas europeus) e que eram muito próximas de Glauber Rocha. Destacamos a carta de Gianni Amico enviada a Glauber e os trechos em que ele lamenta não ter algo por que lutar. A carta foi enviada ao cineasta brasileiro em 1965, em sinal de solidariedade, pois ele estava na prisão devido a um ato contra o regime militar, realizado em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro: “Nós estamos aqui para ajudá-lo mesmo que a nossa impotência seja historicamente crônica. [...] Que você tenha uma esperança, um motivo de otimismo. A nossa situação, de certo ângulo, é pior, porque as nossas esperanças podem ser só as suas, de segunda mão. Há 15 dias mais ou menos, houve uma vigília pelo Vietnã. Uma reunião mundana pietística de gente que chorava por um povo que, em última análise, tem ao menos a possibilidade de lutar, de medir-se com a história. Nós sentimos sempre mais a tragédia de não ter tido e de não poder ter nossa guerra civil espanhola. Vocês terão a guerra de vocês, você sabe, é uma certeza. Mas quando?” (BENTES, 1997, p. 259-261). Algo semelhante a esse sentimento de impotência histórica pode ser constatado no diagnóstico de 1967 que o crítico de cinema francês da revista *Positif*, Michel Ciment, fez sobre a atmosfera reinante na França após as guerras coloniais, o papel da esquerda no período e ainda a atitude romântica dos artistas europeus que buscavam, em outros lugares, temas que podiam suprir aquela impotência: “*Tropicci*, de Gianni Amico, que talvez você tenha visto, na minha opinião é uma homenagem tocante ao cinema novo, mas que não acrescenta estritamente nada, sem grandes defeitos, mas também sem grandes qualidades. Qual o interesse para um italiano, quatro anos depois de *Vidas secas*, em fantasiar Joel Barcelos de camponês do Nordeste e fazê-lo ir para a cidade? Alguém dizia a Amico que ele teria tantos temas apaixonantes para tratar na Itália, por exemplo, a Igreja; Amico respondia, caindo na armadilha, que era preciso ter muita coragem. Fazer um filme no Brasil para um europeu é, creio, uma espécie de atitude romântica, que parece muito com uma fuga. [...] A França é um país que se entedia, seu governo tem um mínimo de anticonformismo em matéria de política estrangeira, porque a oposição não escandaliza, o nível de vida é médio, as guerras coloniais terminaram, a esquerda está cada vez menos à esquerda e a evolução dos países do Leste parece lhe dar razão” (BENTES, 1997, p. 315).

esquerda francesa diante da guerra da Argélia, terreno que possivelmente Godard pretendia trilhar⁴⁹?

Figura 6 – Bruno Forestier (Michel Subor), em *O pequeno soldado*, reproduzindo o gesto dos ativistas da Frente Popular e do lado republicano da guerra civil espanhola.



Legenda: O gesto adquire o sentido de uma ironia, pois Bruno representa, no filme, um ativista de direita. Os punhos fechados significavam o oposto ao cumprimento que os fascistas faziam com a mão aberta.
Fonte: LE PETIT..., 1960.

A respeito das ambiguidades dos intelectuais franceses durante o conflito argelino, Marc Ferro (1996 p. 211, grifo no original) assinala que a “ação dos intelectuais só se manifestou [...] *depois da batalha* – depois da batalha política, entenda-se – para resolver o problema argelino, e quando a guerra já estava em curso”. Ferro (1996) argumenta que a FLN soube estabelecer a cronologia da luta de independência, pois, em novembro de 1954, foi deflagrada uma insurreição a seu comando, mas a classe intelectual não se manifestou senão no ano seguinte, quando a guerra já era iminente. O *Manifesto dos 121* data do outono de 1960 e contou, como já notado, com as assinaturas de diversos intelectuais, diretores, artistas, dentre outros, mas Jean-Luc Godard preferiu não o assinar. A montadora de *Acossado*, Cécile Decugis, foi presa por apoiar a FLN, e o cineasta preferiu silenciar-se. Mesmo quando ela foi solta, ele não manifestou nenhum sinal de ajuda (BAECQUE, 2010b, p. 166-167).

⁴⁹ As posições políticas de Jean-Luc Godard nesse período oscilam entre os polos de uma provocação hussarda de direita e declarações polêmicas que causaram indignações: “Eu penso que as pessoas de esquerda são sentimentais. As de direita têm as ideais organizadas. Como eu sou sentimental, eu estaria mais à esquerda. Sobre tudo em relação a meus melhores amigos, que são nitidamente de direita” (GODARD, 1960 apud ESQUENAZI, 2004, p. 99).

Ferro (1996, p. 211) assinala ainda que o “problema político do futuro do país colocara-se muito antes; pelo menos desde o bombardeio de Sétif, em 1945, e até talvez desde o ataque, violento, ao estatuto da Argélia em 1947, que levou às eleições fraudadas de abril de 1948”. O bombardeio ficou conhecido como massacres de Sétif, e a aviação francesa encarregou-se da repressão nos bairros e cidades argelinas. O ministro da aviação francês, Charles Tillon, era comunista e não interviu para impedir o massacre nem pediu demissão quando tudo terminou (FERRO, 1996, p. 327). Sobre esse episódio, os metropolitanos não manifestaram qualquer condenação. Além do mais, os comunistas franceses e argelinos pretendiam que fossem mantidos os laços e os destinos da Argélia e da metrópole (FERRO, 1996, p. 212)⁵⁰.

Explicitadas determinadas ambiguidades na qual intercederam os intelectuais franceses face à guerra da Argélia e do colonialismo, e considerando-as como sinais pungentes da sociedade francesa no início dos anos sessenta em relação ao conflito argelino, temos que a atitude dos sucessivos governos franceses, que se recusavam a usar o termo guerra da Argélia, preferindo falar de acontecimentos da Argélia (ESQUENAZI, 2004, p. 95), configuravam um indício de interdição, recusa, omissão e cinismo de seus líderes em relação à guerra, elementos que estiveram presentes na atmosfera de *O pequeno soldado*.

Nesse sentido, as hesitações e as incertezas dos personagens da fita, o mal-estar com o próprio tempo que emana dos heróis e heroínas, as contradições daqueles agrupamentos políticos que se utilizam dos mesmos métodos da direita, o ostracismo com que os membros da FLN são ali representados, a indiferença em relação à tortura que o exército francês infringiu aos argelinos, o preconceito contra os árabes que destila das considerações de Bruno Forestier, todo esse conjunto de temas em torno da fita revela que ela trata sobre política e pode ser considerada como um produto cultural com conotações ambíguas, que, se não manifesta o grau de consciência política do cineasta, ao menos expressa o terreno em que ele desejava que seus espectadores transitassem: pelo individualismo e pela indiferença ao outro.

O diretor franco-suíço não interrompeu sua produção de filmes depois de *O pequeno soldado* (1960) e *Viver a vida* (1962). Outro filme de Jean-Luc Godard nesse período referiu-se ao PCF (Partido Comunista Francês) e à orientação para a política externa levada a cabo por ele. Nesse sentido, análises ingênuas e rápidas contra o PCF e a guerra do Vietnã podem ser

⁵⁰ De acordo com Marc Ferro (1996, p. 213), havia uma outra corrente na França que se posicionara sobre o colonialismo que merece destaque: “Havia, enfim, uma outra corrente, que se poderia chamar de terceiro-mundista, e que na França, em fins dos anos 50, era representada por Jacques Berque. Segundo essa corrente, o fato colonial ‘falseou a história’, interrompendo o livre desenvolvimento das civilizações extra-europeias, sendo a colonização, antes de mais nada, uma obra de ‘desnaturação’: ela freia a natureza do Outro para explorá-lo, suplantá-lo em todos os campos – político, artístico, linguístico –, e joga sobre o Outro uma ‘opacidade’ que contribui para obscurecê-lo. [...] Em certo sentido, esse terceiro-mundismo *avant la lettre* elabora alguns desses pontos a partir do grito dos próprios colonizados, que se trate de Aimé Césaire ou de Franz Fanon, dois antilhanos”.

encontradas em *O demônio das onze horas* (1964), em que o personagem Ferdinand, interpretado por Jean-Paul Belmondo, protagoniza um intelectual que abandona a vida burguesa e o casamento com a filha de um grande empresário italiano. Nesse movimento de entrega, Ferdinand escapa com a bela Marianne para um local paradisíaco. No filme, não faltam referências, estilizadas, à tortura, que, mediante denúncias difundidas na França, teria sido infligida por soldados franceses aos argelinos durante o conflito na Argélia (BAECQUE, 2008, p. 158). No entanto, as referências não suscitaram a comoção que esperava a FLN.

Se a referência à política, no sentido lato do termo, passa a fazer parte das obras de Godard nesse meio tempo, há que se considerar determinados fatores que talvez contribuíram com essa condição. Esses fatores favoreceram a convergência das posições do cineasta para o pensamento progressista e de esquerda, distinta, por vezes, da atitude inspirada no gênero de provocação hussarda presente na crítica de Godard que acompanhava parte de suas produções nos finais da década de cinquenta e no início da de sessenta.

Nessa eventualidade, o projeto de mudança do cinema francês apresentado pelo Centro Nacional de Cinema (CNC), que não foi bem aceito por uma parcela da comunidade cinéfila, demandou, da parte de Jean-Luc Godard, uma aproximação das posições dos comunistas e provocou o primeiro desentendimento do cineasta com André Malraux, Ministro dos Negócios Culturais, em especial via André Hooleaux, que chefiava o CNC a comando do ministro. Esse episódio contribuiu, de certa forma, para um desgaste na relação entre o gaullismo e os adeptos da *Nouvelle vague* e para a maior compreensão, por parte de Godard, dos meandros da política francesa.

O projeto levou em conta o quadro de retração econômica do cinema francês, que, conforme lembra Antoine de Baecque (2010b p. 317-318), estava “marcado pela queda importante na frequência das salas e do cinema hexagonal, em especial, a queda do número de filmes produzidos, o aumento da taxa de desemprego na indústria cinematográfica”. Nesse prisma, o projeto propunha uma revisão das subvenções e ajudas, sob a forma de adiantamento de receitas, e uma equipe mínima na produção dos filmes, tendo em vista impedir as filmagens rápidas e leves que caracterizavam determinado espírito da *Nouvelle vague*.

Jean-Luc Godard, por sua vez, sugeria outro caminho para o cinema francês. Ele propunha aumentar a intervenção do Estado na condução do cinema no país e marchava do lado oposto do CNC. Se sua postura demandava questionamentos, por outro lado, favoreceu uma maior aproximação com o Partido Comunista Francês (PCF), que, no mesmo período, 1965, preconizava um cinema nacional, o reforço da ajuda com avanços nas receitas, uma total independência artística e uma redução da taxa sobre espetáculos cinematográficos. Foi nesse

cenário de embates iniciais contra o regime do general De Gaulle, por parte de Jean-Luc Godard e dos adeptos da política dos autores, que adveio a inserção do cineasta no cinema político.

3.2 O cinema político e Jean-Luc Godard

A partir da metade da década sessenta, com a radicalização das manifestações dos movimentos sociais e estudantis no contexto mundial, o recrudescimento da guerra do Vietnã e o assassinato de Che Guevara na Bolívia, em 1967, o cinema político alcançou maior relevo e atraiu a atenção de Jean-Luc Godard. Nessa eventualidade, foi criado o Festival de Pésaro, na Itália, em 1965, que tinha, entre seus propósitos, a organização de um “festival cinematográfico de esquerdas” (ESTREMER, 1971, p. 8)⁵¹.

Entre os objetivos do festival, de acordo com Manuel Pérez Estremera (1971), que procurou estabelecer uma trajetória do festival entre os anos de 1965 e 1968, estava a necessidade de exibir filmes e reunir forças que elaboravam um cinema “mais livre, moderno e independente” (ESTREMER, 1971, p. 7). De outro lado, estava o desejo de um festival com perfil esquerdista intelectual não somente italiano, mas europeu (ESTREMER, 1971, p. 9). Entre os organizadores do evento, havia um descontentamento com os festivais de cinema existentes no período em distintas cidades (Berlim, Moscou, Karlovy-Vary, Cannes, Veneza), pois não haviam perdido o caráter “industrial e pomposo” (ESTREMER, 1971, p. 8) que os regia.

Com base na contribuição crítica de Estremera para delinear os rumos e os traços do Festival de Pésaro, observa-se que não havia um conceito de cinema político definido. O autor utilizou as expressões “cine livre, moderno e independente”, “Novo Cine” e “cine de busca” (ESTREMER, 1971, p. 7-13) para caracterizar o festival, que cumpriu mais a função de exibir filmes ignorados ou dificultados por algum motivo. Dessa forma, várias cinematografias puderam ser contempladas durante o período de instalação do Festival de Pésaro.

Além da incerteza quanto ao termo *cinema político* que se manifestava no festival, Manuel Pérez Estremera (1971) dá a conhecer um desconforto surgido com a exibição do filme argentino *La hora de los hornos* (1968), dirigido por Fernando “Pino” Solanas e Octavio Getino⁵². A polêmica em torno da fita interessa-nos, visto que as discussões que se

⁵¹ Estremera (1971) organizou uma coletânea com as principais contribuições das mesas-redondas realizadas entre os anos de 1965 e 1968 durante o Festival de cinema de Pésaro.

⁵² *La hora de los hornos* (1968) recebeu o *Gran Premio* da IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema durante o Festival de Pésaro (1-9 de junho de 1968).

concretizaram diziam respeito ao modo de fazer cinema político no período e de usá-lo como objeto para a revolução, ou, em outros termos, a instrumentalização do cinema a serviço da revolução.

La hora de los hornos relaciona-se com *A chinesa* de Jean-Luc Godard em determinadas estratégias de exposição do material fílmico e sinaliza para uma recepção da fita francesa pelos cineastas argentinos. A obra abrange três partes e quatro horas de projeção. Na primeira parte, *Neocolonialismo e violência*, a citação dos diretores a Godard torna-se explícita, pois, nela, os intertítulos situam o espectador junto ao tema do filme – mesmo procedimento utilizado pelo cineasta francês em *Viver a vida*, como anteriormente mencionado – e comentam a cena na qual os personagens estão envolvidos⁵³.

Não somente os intertítulos guardam uma proximidade com a película francesa. Em *La hora de los hornos*, o som da metralhadora interposto com um conjunto de imagens lembra a metralhadora godardiana de *A chinesa*: no filme de Solanas e Getino, são vistas cenas de crianças vietnamitas chorando ante a violência expressa em fotos de bombardeios americanos; o movimento de um tanque de guerra alterna-se com o choro convulsivo de uma mulher; fotos de mercadorias surgem de revistas, aparentemente de origem estadunidense, e são justapostas com a banda sonora de uma metralhadora e o corpo de uma mulher; em seguida ouve-se uma gargalhada feminina na sequência sugestivamente intitulada de “A monstruosidade se veste de beleza”⁵⁴.

Assegurada a contiguidade das duas fitas, o filme dos cineastas argentinos aborda as condições que levaram a América Latina, com destaque para a Argentina, a tornar-se uma região marcada pelas desigualdades sociais, pela fome e pela pobreza de sua população. Mostra ainda os culpados e aqueles que contribuíram para a manutenção dessa situação de disparidades observada na fita em todos os níveis sociais: as universidades são elitistas, com intelectuais comprometidos com o sistema, e a oligarquia argentina é proprietária de latifúndios. Por fim, os meios de comunicação estavam nas mãos de poucos e eram encarregados de difundir uma cultura de consumo, predominantemente a americana.

Em *La hora de los hornos*, os únicos a que se garante o uso da fala são os indígenas da tribo Matacos, e dois narradores se colocam como comentadores de todas as demais cenas exibidas, procedimento presente em filmes de Godard que será descrito mais adiante. No início

⁵³ A segunda parte é intitulada de *Ato pela libertação*, e a última, *Violência e libertação*.

⁵⁴ A sequência da metralhadora de *A chinesa*, à qual *La hora de los hornos* faz referência, será melhor comentada no capítulo quatro. Adianta-se aqui que ela trata do herói dos quadrinhos Batman, atuando ao lado do Sargento Fury, e, posteriormente, do Capitão América, que dividiram o espaço na tela na fita francesa. Na película argentina, a justaposição das imagens com a metralhadora pretendeu produzir um efeito curioso: a urgência de uma resposta daqueles que padecem ante uma violência imperialista americana em distintas populações no mundo.

da primeira parte, luz e sombra alternam-se na projeção do filme. A luz intercede na narrativa para mostrar os problemas, as condições e/ou os fatores que provocaram as desigualdades na América Latina⁵⁵.

Entretanto, não foi esse modo de expor os materiais que mais chamou a atenção de Estremera (1971) em relação ao filme. A fita, para o autor, pretendia ser ou colocava-se como um filme político que instrumentalizava o cinema para a luta política imediata. Para Estremera (1971), esse era um apelo à revolução; uma forma de cinema apropriada que se mostrava como gênero cinematográfico⁵⁶ de grande interesse. Todavia, uma vez que se colocava como a única via para a criação cinematográfica, tornava-se um perigo:

Uma forma de cine político direto pode possuir um grande interesse sempre que não se conceba como única via da criação cinematográfica. O maior perigo da alegre aceitação do filme [*La hora de los hornos*] estava nos elementos que o assumiam e defendiam como uma verdadeira via da renovação fílmica (ESTREMER, 1971, p. 21).

Em suma, tratava-se de defender a posição de que, no formato do cinema político, haveria não um único caminho de criação cinematográfica, mas vários, sem, contudo, abrir mão do cinema político como via para a revolução⁵⁷. A argumentação de Manuel Pérez Estremera

⁵⁵ Com o intuito de transmitir essas informações, os autores adotaram o procedimento de colagem e montagem de gravuras, pinturas, imagens, quadrinhos, música com teor de combate, dentre outros recursos utilizados na publicidade, semelhantes aos que são vistos em filmes de Godard.

⁵⁶ Manuel Pérez Estremera (1971) não utiliza o conceito de gênero cinematográfico, e sim a expressão “forma de cine político direto”. A noção de gênero cinematográfico de que fazemos uso relaciona-se com as contribuições de Mikhail Bakhtin (2011) sobre os gêneros do discurso. Mikhail Bakhtin (2011, p. 262, grifo do autor) compreende os gêneros do discurso como “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” que estão presentes em todos os campos da atividade humana. Nesse sentido, os gêneros preservam diversidade e riqueza, pois, para Bakhtin (2011, p. 262), “são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo”. Cabe frisar que Bakhtin não dirigiu sua análise para o audiovisual contemporâneo; conforme esclarece Arlindo Machado (2001), ele encaminhou sua atenção para o “exame dos fenômenos linguísticos e literários em suas formas impressas ou orais” (BAKHTIN, 2011, p. 68). Contudo, a noção de gênero formulada por ele favorece a reflexão sobre as obras artísticas no “mundo em expansão e em rápida mutação” (BAKHTIN, 2001, p. 68). Dessa forma, sua noção de gênero pode ser dirigida para o meio audiovisual, do qual o cinema político faz parte, pois o gênero, conforme conclui Arlindo Machado (2001, p. 68), “é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadoreis”.

⁵⁷ É oportuno mencionar, na coletânea sobre o Festival de Pésaro, a contribuição de Pío Baldelli (1971), que distingue três formas de cinema político entre os anos finais da década de sessenta: a primeira delas, o cinema de intervenção, procurava incidir sobre os problemas do momento; a segunda, nomeada por ele de filme-ensaio, mais elaborada e analítica, não dispensava o uso da ficção para dispor, preparar e enquadrar o material fílmico; e a terceira proposta, utópica, de cine militante, estava presente no cinema latino-americano (principalmente no cubano, no argentino, no boliviano e no brasileiro), com sua dose de “utopia como fantasia, acumulação de energia política por ação concreta, semelhante ao rigor científico: o sonho de uma coisa real” (BALDELLI, 1971, p. 180). Esta última atentava-se para a circulação das fitas e para a criação de novos materiais a partir delas. Entretanto, apesar da contribuição de Baldelli (1971), mesmo que o autor reconheça ser necessário evitar a revolução com o cinema (e,

(1971), que possibilita discutir a instrumentalização do cinema pelos cineastas argentinos, condição que pode ser estendida também para a postura de Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, em vias de produzir *A chinesa*, revelou-se incipiente, pois contemplou a reflexão de que se pode instrumentalizar o cine desde que não haja uma única forma de cine político. Por isso, tal discussão exige a abordagem sobre a relação entre arte e revolução.

Num ensaio sobre arte e revolução, Herbert Marcuse (1973) atua na outra ponta do entendimento sobre a instrumentalização da arte presente nas discussões do Festival de Pésaro. O filósofo assegura que a arte não pode ser práxis revolucionária, pois essa condição representaria o fim da arte.

A arte desempenha um papel subversivo, com o poder de transformar o mundo objetual. Este, no entanto, é “diferente e [...] derivado do mundo existente, [pois não] violenta os objetos (homem e coisas); [ao contrário,] fala por eles, dá palavra, som e imagem ao que é silencioso, distorcido, suprimido, na realidade estabelecida” (MARCUSE, 1973, p. 96). Contudo,

A tensão entre afirmação e negação impede qualquer identificação da arte com a *práxis* revolucionária. A arte não pode representar a revolução; ela pode apenas invocá-la em um outro meio, numa forma estética em que o conteúdo político torna-se *metapolítico*, governado pela necessidade interna de arte. E a meta de toda a revolução – um mundo de tranquilidade e liberdade – aparece num meio totalmente apolítico, sob as leis da beleza, da harmonia (MARCUSE, 1973, p. 103, grifo do autor).

Para Marcuse (1973, p. 105), a revolução pode estar ausente da obra de arte, mesmo quando o artista é engajado, revolucionário. No horizonte do filósofo, estão as práticas de Gustave Courbert e Arthur Rimbaud. Courbert esteve diretamente envolvido na Comuna de Paris (1870-1871) como membro do Conselho da Comuna. Rimbaud, simpatizante dela, redigiu uma constituição para a sociedade comunista. Mas, nas pinturas de Gustave Courbert, não se observa um testemunho direto da revolução, não há conteúdo político, assevera Marcuse (1973, p. 105-106). Em Arthur Rimbaud, por sua vez, a revolução estava, em princípio, em sua poesia, porém como “uma preocupação de ordem técnica, a saber, traduzir o mundo para um nova linguagem” (MARCUSE, 1973, p. 105-106).

Os motivos advindos de Arthur Rimbaud possibilitam ao autor configurar um caminho para a arte e para o artista, pois, a partir de um diagnóstico sobre as transformações sociais que se operaram no ocidente no final da década de sessenta, o potencial político das artes

expressa a necessidade de uma comunicação efetiva da denúncia da realidade estabelecida, [um esforço para] encontrar formas de comunicação que possam

em geral, com a cultura), não se percebe, em seu artigo, uma crítica do cine como um instrumento para a luta política.

romper o domínio opressivo da linguagem e imagens que há muito se converteram num meio de dominação, doutrinação e impostura” (MARCUSE, 1973, p. 81).

O engajamento político do artista é considerado uma técnica que traduz a realidade para uma nova forma estética:

O “engajamento” político converte-se num problema de “técnica” artística e, em vez de se traduzir arte (poesia) para realidade, a realidade é traduzida para uma nova forma estética. A recusa, o protesto radical, manifesta-se no modo como as palavras são agrupadas e reagrupadas, libertas de seu uso e abuso tradicionais. *Alquimia da palavra*: a imagem, o som, criação de uma outra realidade a partir da existente – permanente revolução imaginária, surgimento de uma “segunda história”, dentro da sequência histórica.

Permanente subversão estética – este é o caminho da arte.

A abolição da forma estética, a noção de que a arte podia se tornar uma parte componente da práxis revolucionária (e pré-revolucionária) até que, sob o socialismo plenamente desenvolvido, fosse adequadamente traduzida em realidade (ou absorvida pela “ciência”) – essa noção é falsa e opressiva: significaria o fim da arte (MARCUSE, 1973, p. 106, grifo no original).

Se, com base em Marcuse (1973), podemos inferir que a obra de arte não pode representar a revolução, e sim invocá-la, ou que o caráter de instrumentalização da obra de arte significaria seu fim, resta-nos que a recusa ou o protesto radical que parece advir do cine militante ou político manifestar-se-ia no modo como as palavras são agrupadas e reagrupadas. Presente num processo de alquimia da palavra – “a imagem, o som, como parte de uma outra realidade partindo da existente” (MARCUSE, 1973, p. 106) –, esse protesto significaria uma urdidura possível de filme político.

A forma de cinema político na qual se manifesta a obra godardiana representa o processo de alquimia da palavra de que fala Herbert Marcuse (1973) e apresenta-se como uma proposta tangível somada aos modos de cinema de intervenção, filme-ensaio e cine militante utópico, que vicejaram nos anos finais da década de sessenta. Trata-se, dessa forma, de uma perspectiva de leitura das películas godardianas, traduzidas no formato de cinema político, que tem o mérito de estabelecer a crítica aos que postulavam que a obra de arte era uma via de acesso para a revolução. Tal maneira de interpretação das obras permite considerar o ambiente de criação artística, a técnica de exposição dos materiais, o ambiente de recusa ou os protestos radicais contra os inimigos, que se tornaram os temas ou os motivos que os personagens criados pelo cineasta intentaram atacar.

3.2.1 Em torno de *Made in USA* (1966): um filme na pré-história do envolvimento político de Godard

A fita *Made in USA* (1966) ressalta uma guinada significativa de Jean-Luc Godard em relação à política; nessa obra, observa-se uma censura à esquerda e à forma como os partidos comunistas e socialistas (não somente europeus) resolviam suas diferenças internas. A narrativa compreende a trajetória da jornalista-investigadora Paula Nelson, que procura solucionar um suposto crime político executado por membros beligerantes de facções de esquerda. A investigação da jornalista inicia-se com um monólogo acerca de seu amor por um militante em meio aos conflitos das facções políticas. Aqui, o cineasta não descarta de citar nomes de partidos e líderes políticos, o que já denota uma mudança na forma de tratamento de instituições e personalidades.

A fita *Made in USA*, baseada na tradição clássica do filme *noir* de Hollywood, de acordo com Mendes (2004), manipula diversas referências aos quadrinhos e ao enredo da conspiração em vias de compor uma obra que não condena somente o submundo da política, mas se interroga sobre a

capacidade dos indivíduos [de] se afirmarem e serem sujeitos de sua própria história, quando processos coletivos de intervenção na história ficam reduzidos à política feita secretamente entre quatro paredes, com espiões, agentes, burocratas (MENDES, 2004, p. 154).

Nessa perspectiva, *Made in USA* é um filme político. A inserção de um quadro perto do fim da fita, “Esquerda, ano zero”, indica um princípio de otimismo e revela o desejo de mudança do cineasta francês em face do modo como tinha sido executada a política de esquerda: entre quatro paredes, secretamente, desvinculada das reais necessidades das pessoas, entre facções minoritárias que disputavam os cargos e os dividendos da política.

Dessa forma, a política praticada pela esquerda não difere da dos partidos de direita, sobretudo com o stalinismo, que retirava a política do espaço público:

Made in USA é um filme no qual Godard argumentará, por meio de imagens, contra a noção de “esquerda”. No fim do filme, a inserção chave será: “esquerda, ano zero”, uma referência clara à Alemanha destruída que filmara Rossellini. Em *Made in USA*, Godard filma uma esquerda em ruínas, uma esquerda que opera “à americana”, como Nixon e MacNamara, que são citados no filme. O filme não questiona a necessidade da esquerda (o próprio Godard se tornaria militante em breve), mas os métodos que os partidos comunistas e socialistas adotavam, no contexto francês (e não apenas), para resolver suas diferenças internas (MENDES, 2004, p. 149).

Por outro lado, as ambiguidades políticas do general De Gaulle diante da descolonização (com discurso favorável à autodeterminação dos povos) e o posicionamento reticente dos intelectuais franceses contra a guerra na Argélia, antes mesmo de sua eclosão (FERRO, 1996, p. 211), também reverberam nessa obra de Jean-Luc Godard.

Entretanto, o diálogo crítico de Godard com o mundo da política vai mais além do que as denúncias de intriga, vingança e o emaranhado de disputas políticas que se observa na forma como os partidos comunistas e de esquerda tratam o fazer político⁵⁸. Essa relação é complexa e deve incluir o “cinema como agenciador de desejos [e o] reflexo sobre a responsabilidade do cineasta no capitalismo tardio” (MENDES, 2004, p. 202). Nesse tocante, Mendes (2004, p. 203) aponta a progressiva politização de Jean-Luc Godard, que reflete “quanto ao seu papel de cineasta no contexto sociopolítico ao redor”. Assim, os filmes coletivos produzidos por Godard nesse período constituem um importante veio para constatar a adesão do cineasta mais à esquerda.

3.3 *L'Amour* ou *Antade e ritorno dei figli prodighi* (1967): tempos de revolução e de separação

A política tornou-se o tema central do curta-metragem godardiano *L'amour*, no Brasil *O amor*, (1967), que sugere, deliberado por um posicionamento de classe, um relacionamento entre um personagem de esquerda e a classe média (uma mulher que representaria a classe média). Essa é a atmosfera presente no curta-metragem, também conhecido pelo título *Andate e ritorno dei figli prodighi* (Ida e retorno do filho pródigo) (com pouco mais de vinte e cinco minutos), de Jean-Luc Godard, produzido para um filme coletivo organizado por Pier Paolo Pasolini, *Vangelo 70* (1969) (posteriormente chamado de *Amore e rabbia*, ou *Amor e raiva* no Brasil).

Em linhas gerais, o episódio retrata a trajetória de dois casais; um casa-se, e o outro torna-se testemunha do matrimônio. Contudo, a noite (ou dia) de núpcias é marcada por uma disputa política, em que se faz improvável a união, haja vista que pertence, cada um deles, a um segmento da sociedade:

Godard filma uma disputa, porém essencialmente política: a ruptura rapidamente consumada entre ela, filha da burguesia, e ele, filho da revolução. A língua os opõe (as mulheres falam francês, os homens, italiano), a cultura, a cor de seus cabelos; mas aquilo que, outrora, poderia mesmo fazê-los se entender, se o amor e a paixão pelo cinema sobrepusessem as diferenças, não é

⁵⁸ As críticas que relacionaram o papel dos intelectuais de esquerda com o submundo da política implicaram uma visão que descurou do papel da política interpretada como uma dimensão da sociedade global para uma atividade de especialistas e afins, daí a incidência de militantes e líderes mundiais que foram nomeados na película do cineasta.

mais do que um antagonismo político que nada pode contrariar. A luta de classes torna-se, com Godard, um valor absoluto, mais forte que o amor, colocado entre parênteses o tempo da revolução (BAECQUE, 2010b, p. 367).

A proposta de um filme coletivo partiu de Pier Paolo Pasolini e contou com a participação de Marco Bellocchio, Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci e o próprio Pasolini, que acabou por rodar dois filmes. O princípio organizador da película era a tradução de parábolas bíblicas, tendo como foco momentos da atualidade. Assim, a indiferença entre os indivíduos que não se comovem com o sofrimento do outro – como, por exemplo, a cena de estupro de uma mulher numa rua deserta vista por pessoas nas janelas –, ou o drama de um povo, como o Vietnã do Norte, ou a agonia de um bispo em seu leito de morte, que se apercebe nunca ter feito o bem, ou a inocência, que merece ser condenada, em contraste com a sabedoria, que deveria ser exaltada, constituem os temas de cinco episódios do filme *Amor e raiva*. Jean-Luc Godard interpretou a parábola bíblica *O retorno do filho pródigo*, na qual o pai, a pedido do filho mais moço, entrega os bens que lhe eram de direito; o filho, então, muda de cidade e, após gastar toda a sua herança com os prazeres mundanos, retorna à casa do pai, que o acolhe com alegria (BÍBLIA, Lucas, 16, 11-32).

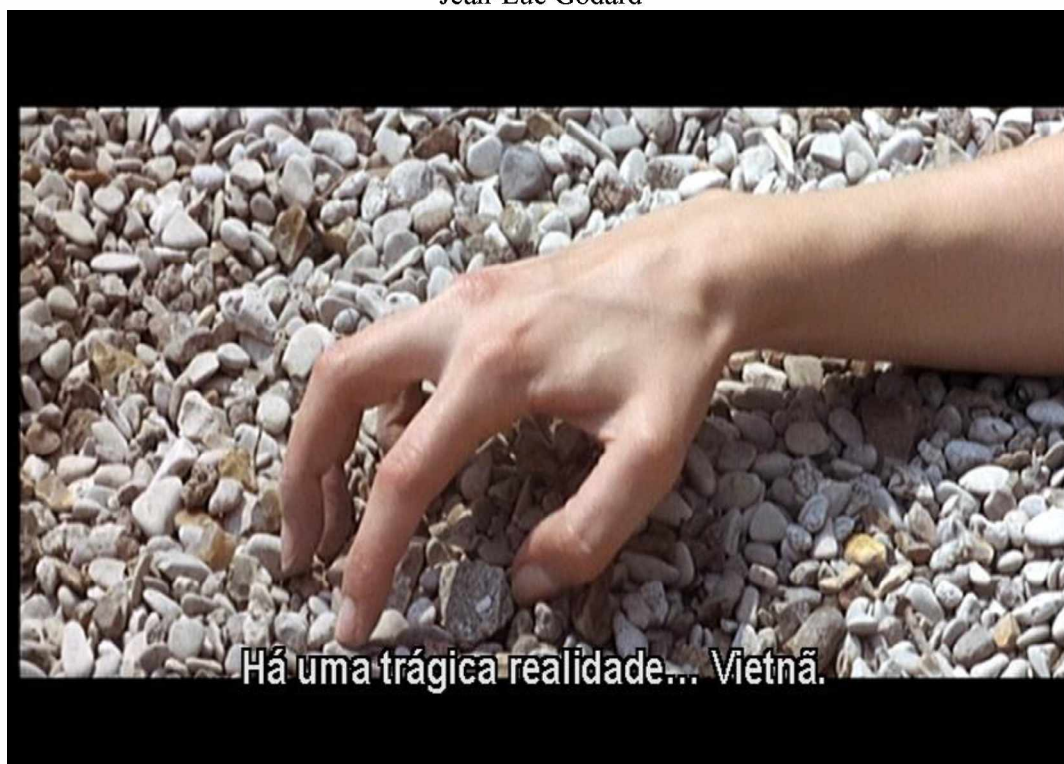
A ideia motriz das narrativas derivadas das Escrituras que presidem *Amor e raiva* parece guiar-se pelo princípio de sacralização técnica, presente em determinados filmes de Pier Paolo Pasolini, que, de acordo com Michel Lahud (1993, p. 65), tinha, por objetivo, desnaturalizar e sacralizar as figuras captadas pela câmera. Assim, em seus filmes, as prostitutas e os cafetões, os terrenos baldios e os vagabundos eram transmitidos numa dimensão épica, mítica e religiosa. Para esse fim, observa-se o uso constante da câmera fixa sobre os personagens, seus rostos e corpos, e o manejo de planos frontais, dentre outros recursos técnicos. Nas mãos de Jean-Luc Godard, contudo, somente um personagem parece merecer a sacralização. Vejamos as nuances que os personagens adquirem na fita.

A película *O amor* é estruturada em partes se considerarmos os efeitos de *fade in* ou *fade out* (efeito de aparecimento gradual da imagem e desaparecimento gradativo de uma imagem no final de uma sequência, respectivamente) que surgem no decorrer da película e dividem-na em blocos. Se o assunto do filme é o amor entre um casal, as cenas iniciais procuram assegurar aos espectadores sinais que possam lembrá-los do argumento principal: as pedras num jardim, as flores violetas, os arbustos tremulando ao vento e um disco de vinil que roda na vitrola, tocando uma música sobre o tempo e a espera, o amor e o tempo que parece não o aplacar (FIGURA 7). Essas cenas, além do enquadramento do cabelo e dos lábios de uma mulher e da gola da camisa de um homem, ainda não apresentados para o espectador, introduzem a plateia ao tema do amor.

Então uma inscrição na madeira e em alto relevo chama a atenção: *HECHO EM CUBA* (feito em Cuba), que causa algum estranhamento num filme de amor.

Dois personagens iniciais, interpretados por Catherine Jourdan e Paolo Pozzesi, que trataremos por Ela e Ele, respectivamente, pois não foi atribuído a eles um nome específico, adquirem a função de comentadores das cenas interpretadas por Nino Castelnuovo (no papel de Revolução) e Christine Guého (a Democracia). Ele e Ela procuram situar a plateia, asseverando que as imagens mostradas à frente (literalmente à frente deles, ou pelo menos assim o cineasta quis que as víssemos) são instantâneos de um filme que está se fazendo. Aqui, manifesta-se a marca da reflexividade, talvez inspirada em Dziga Vertov, na qual o cineasta não faz questão de esconder do espectador tratar-se de um filme aquelas representações na tela.

Figura 7 – Mão da atriz Christine Guého, que protagoniza a Democracia no curta-metragem *O amor*, de Jean-Luc Godard



Legenda: A mão cravada nas pedras sinaliza para uma despedida: as últimas cenas de amor do casal Democracia e Revolução e a dor e a resistência do povo vietnamita contra as forças estadunidenses.
Fonte: *L'AMOUR...*, 1967.

As primeiras falas de Revolução e Democracia indicam as divergências entre os dois. Cada um se torna ininteligível para o outro, pois a distância entre o que cada um fala de si configura, no início do curta, a incomunicabilidade da cena protagonizada entre os dois. Assim, Revolução fala sobre a intensificação das lutas revolucionárias em determinadas frentes

mundiais (Vietnã, América, Congo, China), e Democracia afirma que, quando o mundo for reduzido a uma floresta negra, o futuro reservará um lugar para o casal.

Diferentemente de Bruno Forestier, de *O pequeno soldado*, que teve sua subjetividade explorada por meio da técnica do *voice-over*, tendo em vista a vinculação estratégica dessa película com o filme *noir*, em *O amor*, tal recurso não foi empregado, pois tratava-se de vestir os intérpretes com mensagens, discursos, bandeiras de luta e palavras de ordem. Um exemplo desse aspecto evidencia-se em um diálogo entre Revolução e Democracia. A sequência toma por base trechos de *O livro vermelho*, de Mao Zedong (2004) – sobretudo uma intervenção que o líder chinês realizou em fevereiro de 1957, intitulada de *Da justa solução das contradições no seio do povo* e publicada na íntegra em suas *Obras escolhidas* (ZEDONG, 2012, p. 459-502) –, mas o aporte final é de Jean-Luc Godard. Consumado o matrimônio, que não é visto, presume-se, então, que o casal se permitiu um último contato entre si. Os dois estão no quarto: Revolução está de bruços, sem camisa e com o rosto virado para a parede; e Democracia está de roupão, sentada no chão ao lado dele. Há uma discussão entre os dois sobre os reais motivos da separação. Democracia quer entender a razão do desenlace, e a tônica para isso está no par contradições/opostos *versus* antagônico e nos termos povo/revolucionário *versus* classe média. O diálogo é longo, mas faculta entender o lugar que devem ocupar os personagens no cenário de invocação da revolução:

Democracia: Então, a verdade vem das contradições?/ Revolução: Exatamente./[Pausa]/A verdade nasce da justificativa, das contradições, nos corações das pessoas [e toca no seio de Democracia]/ Democracia: [Toca seu próprio corpo] É a solução das contradições das pessoas./ Revolução: Sim... É onde se encontra a verdade./ Democracia: Então, está tudo bem conosco? [Toca no ombro nu de Revolução]/ Revolução: Temo que não. Tudo está indo errado pra nós [E se volta com a cabeça para a parede]/ Democracia: Por quê? Somos opostos. Sou parte das pessoas, e você também. / Revolução: Porque entre nós não há contraste, só antagonismo./ Democracia: Somos antagônicos, e não opostos?/ Revolução: Você não é do povo, é da classe média [Democracia olha para o chão, culposa]/ Democracia: Sim, não sou do povo, sou da classe média./ Revolução: Gostaria de ficar com você... mas gostaria de deixá-la./ Democracia: Sim. Fique comigo, não quero te deixar./ Revolução: Sim, mas veja, já estamos separados, você não é uma revolucionária./ Democracia: É verdade, não sou uma revolucionária. E já estamos separados. Quando vai embora? (A&R)⁵⁹

O diálogo remete ao princípio da dialética marxiana, como um movimento interno de produção da realidade, cujo motor é a contradição. Nesse sentido, Yves Chevrier (1996, p. 99) acrescenta que, para Mao Zedong, “a contradição está eternamente em tudo; é um princípio

⁵⁹ O presente diálogo foi transcrito por meio do DVD editado pela Continental e doravante será citado como A&R (*Amor e raiva*).

cósmico tanto quanto social”. Mao Zedong (2012) estabeleceu as contradições que norteavam a China naquele momento, 1957, nomeado por ele de período da construção do socialismo. Havia vários tipos de contradições, os quais poderiam ser descritos, em suas palavras, como “contradições entre nós e o inimigo e contradições no seio do povo” (ZEDONG, 2012, p. 460). As contradições entre os chineses e seus inimigos eram antagônicas; portanto, eram de difícil resolução e davam-se por meios não pacíficos. Já as contradições no seio do povo abrangiam as seguintes situações:

contradições no interior da classe operária, as contradições no seio da classe camponesa, as contradições entre os intelectuais, as contradições entre a classe operária e a classe camponesa, as contradições entre os operários e os camponeses, por um lado, e os intelectuais, por outro, as contradições entre a classe operária e outros setores do povo trabalhador, por um lado, e a burguesia nacional, por outro, as contradições no seio da burguesia nacional (ZEDONG, 2012 p. 460-461).

Embora Jean-Luc Godard não trabalhe com esses polos e opte por generalizar povo em revolucionário ou revolução e classe média em democracia, torna-se evidente que ele transpôs o sentido dos termos de Mao Zedong para a realidade europeia da segunda metade dos anos sessenta: se considerarmos a intérprete Democracia como um intelectual, temos que, em Mao, as contradições entre os intelectuais no seio do povo não são antagônicas⁶⁰; em *O amor*, as relações entre Revolução e Democracia são de ruptura, desenlace. Ademais, Democracia está em posição inferior a Revolução: ela é submissa, cabisbaixa e seu corpo, por vezes, aparece nu, notabilizando talvez que seus únicos atributos sejam a beleza e a sensualidade. Será que a Democracia perdeu a credibilidade?

Não. Revolução ama Democracia, mas precisa partir, voltar para sua casa, para sua família, pois ele é um filho pródigo, assim como ela. A família dele é a revolução (na América, em Cuba), e a dela é a democracia (na Europa). Apesar de ele não ser originário da América, filho de mãe árabe, tem consciência de que, sem “luta armada, não há uma vanguarda definida” (A&R). Há um estado de urgência no mundo, constata Revolução: depois de Cuba, Santo Domingo, Grécia, depois da guerra entre os árabes e israelenses, depois da resistência em Hanói, depois do Congo, a realidade “impõe linhas de frente revolucionárias armadas em todo lugar, que são renegadas pela esquerda europeia” (A&R). É necessário irradiar a revolução.

Segundo a crítica que advém de *O amor*, a esquerda europeia não consegue enxergar o estado de urgência. O Vietnã está só e parece congrega as esperanças de muitos. Ele se torna a alteridade que granjeia o apoio daqueles dispostos a morrer por seus ideais. Nessa eventualidade,

⁶⁰ O mesmo se pode dizer sobre a burguesia nacional, que, pelo menos nesse texto de Mao Zedong (2012, p. 461), mantém uma relação antagônica com a classe operária, mas que pode ser resolvida por meios pacíficos.

ainda que Revolução tenda a ser sacralizado no sentido de tornar-se um exemplo, um modelo, contribuindo para o rompimento com Democracia, que ele ama, sua representação como militante parece não ser convincente para o espectador. Ele é apresentado como um homem arrogante, verborrágico e que, em sua relação com a mulher, ostenta um desdém. Portanto, considerando os atributos de masculinidade, disponibilidade para a luta e adesão à revolução por convicção e sentido de urgência, talvez paire uma dúvida, em sua encenação, sobre sua capacidade de incorporar aquilo que seu nome tenderia a significar, a vanguarda de uma revolução por meio da luta armada.

3.4 O cineasta longe do povo e longe do Vietnã: *Caméra-oeil* (1967)

Se uma suspeita transparece em *O amor* quanto ao papel que cabe a um homem europeu, branco, de esquerda e partidário da revolução, em *Caméra-oeil* (1967), *Câmera-olho* no Brasil, circunscreveram-se os atores imprescindíveis no tempo de urgência em curso, bem como destacou-se a atribuição do cineasta e, de resto, dos intelectuais nesse processo.

Câmera-olho é um curta dirigido e atuado por Jean-Luc Godard para o filme coletivo idealizado e coordenado por Chris Marker, *Loin du Vietnam* (1967), *Longe do Vietnã*, que contou com a colaboração de Alain Resnais, Agnès Varda, Claude Lelouch, Michèle Ray, Joris Ivens e William Klein⁶¹. A película tinha como propósito afirmar o exercício da profissão em torno do cinema (técnicos, assistentes, diretores e amigos que trabalharam pelo filme) e externar a “solidariedade com o povo vietnamita em luta contra a agressão” (leia-se norte-americana), segundo depreende-se dos letreiros iniciais de *Longe do Vietnã*⁶². Em linhas gerais, ao mesmo tempo em que a obra exhibe a capacidade bélica estadunidense, como os porta-aviões, navios de guerra e o expressivo número de artefatos militares com alto poder de alcance despejados no Vietnã do Norte, o filme também mostra como os vietnamitas resistiram ao conflito usando a criatividade na preparação de abrigos antiaéreos, camuflagens e a instalação de armadilhas contra os invasores⁶³. A obra faz um forte apelo contra a guerra do Vietnã e pode ser considerada um filme que, ao lado dos manifestos, passeatas e atos contra a escalada beligerante na Ásia, era

⁶¹ Marker, Resnais e Varda eram considerados por Godard como a margem esquerda da *Nouvelle vague* (BAECQUE, 1985, p. 216).

⁶² *Longe do Vietnã* e *Câmera-olho* estão disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SBe9CDDbvCo>>. Acesso: jul. 2016.

⁶³ Apesar do apoio que recebeu de estudantes, intelectuais e simpatizantes da luta contra a guerra do Vietnã, o filme não foi bem recebido pelo grande público e sofreu com as ameaças de atentados perpetradas pelo grupo de direita Occident (BAECQUE, 2010b, p. 364).

a favor da paz, apesar de cultivar uma simpatia pelas lutas revolucionárias e pela autodeterminação dos povos.

É preciso notar que, a partir do outono de 1966, o fenômeno Vietnã, de acordo com Antoine de Baecque (2010b, p. 351), preservou, na juventude francesa, um lugar decisivo, reforçado pela instalação dos comitês de base do Vietnã, que congregam estudantes secundaristas e universitários. Em novembro de 1966, foi fundado o Comitê Nacional do Vietnã, denotando uma tomada de consciência tardia massiva na França contra o conflito na Ásia⁶⁴. De acordo com Esquenazzi (2004, p. 231-233), a fita godardiana acabou por vincular-se à luta vietnamita contra os americanos e teve por finalidade criar zonas de resistência à opressão. Inclusive, determinadas cenas de *A chinesa*, algumas delas descartadas na versão final do filme, foram reaproveitadas em *Câmera-olho*.

Assinaladas as características mais gerais da película godardiana e seus vínculos com as demais manifestações contrárias à guerra do Vietnã no período, importa frisar que o curta de quinze minutos procura associar-se ao longa-metragem de Dziga Vertov, *Chelovek s kinoapparatom* (1929), *Um homem com uma câmera* no Brasil⁶⁵. As imagens iniciais do curta exibem uma enorme e pesada câmera Mitchell e Godard ao lado dela, olhando no visor. Seu intuito com o filme obedece a uma discussão sobre a realidade e sua representação pelo cinema, ou, em outros termos, à situação do documentarista entre essas duas condições.

A primeira parte do filme trata de alguns camponeses que presenciam a explosão de uma bomba bem perto deles, cujo impacto mata algumas pessoas. O filme inicia-se com um monólogo de Godard sobre esse acontecimento, que se torna o motivo para confessar, ao modo das narrativas do cinema *noir*, seu profundo penar por não ter ido ao Vietnã filmar, apesar de sua insistência, junto à embaixada, para receber uma autorização para entrar naquele país e “tomar” algumas cenas.

⁶⁴ Nesse período, Godard anuncia que seu próximo filme longa-metragem “deseja ser o receptáculo dessa agitação da juventude [...] [e do] fermento revolucionário” (BAECQUE, 2010 b, p. 351) que a caracteriza. O filme é concebido como um trabalho de “reportagem e de pesquisa sobre os grupos mais revolucionários do momento” (BAECQUE, 2010 b, p. 351), atmosfera que acompanha a produção tanto de *Câmera-olho* como de *A chinesa*.

⁶⁵ O filme de Dziga Vertov mostra um dia de trabalho de operadores cinematográficos que saem para tomar “vistas” (cenas, tal como a linguagem da época) de uma metrópole. Assim, as ruas, os transeuntes, o tráfego, o comércio e a intimidade dos cidadãos são captados pelo “olho” da câmera. Para esse fim, o início do filme mostra um cinegrafista em cima de uma câmera, preparando-se para filmar. Quanto aos vínculos estreitos entre esse filme e *Câmera-olho*, de Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Esquenazzi (2004) insiste no fato de que, apesar da referência explícita que Godard procura estabelecer com o título de sua película, por analogia à obra de Vertov e aos estudos do cineasta russo sobre o “cine-olho” – que visavam fundir ciência e atualidades cinematográficas, como já comentado –, Godard, diferentemente de Vertov, coloca-se como um cineasta (e também como personagem, analisado mais à frente) em seu próprio filme, deslocado da realidade social, ao contrário dos operadores vertovianos, que estão misturados à vida. Se o objetivo de Dziga Vertov é colocar em relação as partes do mundo – pois é possível ver as etapas de produção dos filmes e das mercadorias e a relação dos homens frente a elas em *Um homem com uma câmera* e em seus outros curtas –, em Godard, o objetivo é estabelecer a ligação de cada um com todos, mediante o princípio abstrato da resistência política (ESQUENAZZI, 2004, p. 231-234).

O filme justapõe imagens de Godard ao lado de sua câmera no terraço de um apartamento com um lindo jardim – o mesmo jardim utilizado por ele para realizar *O amor* – e representações de uma sala de aula com crianças estudando num ambiente precário e perigoso no Vietnã, pois, a qualquer momento, pode começar um bombardeio, e elas terão que evadir rapidamente por trincheiras, como animais que rastejam pelo chão. Aparecem também cenas de uma assembleia de operários grevistas da Rhodiaceta e instantâneos que tratam sobre as consequências das bombas na natureza, como a morte de espécies marinhas e animais silvestres. Por fim, tem-se a edificação daquele que seria, para Godard, o modelo de um revolucionário: um jovem vietnamita com trajes militares, e não mais aquele intelectual promovido a revolucionário que se alia às causas de um povo oprimido e torna-se vanguardista da luta armada.

A estrutura desse filme, porém, obedece mais à “montagem cuidadosamente estudada” de Dziga Vertov (1983, p. 255). Nela, as cenas, as imagens, combinam-se entre si, produzidas que foram em períodos distintos, e são dirigidas pela câmera, ou melhor, a “câmera ‘dirige’ o olho do espectador” (VERTOV, 1983, p. 254-258) por uma “justaposição de situações visuais”, princípio outrora citado e que não é por demais lembrar. Dessa forma, a título de exemplo, o cineasta procura estabelecer uma consideração sobre suas intenções com o filme e quais imagens pretende realizar: ele menciona o desejo de filmar o impacto da guerra sobre o morticínio dos animais, e, na medida em que fala, o espectador vê as cenas a que ele alude, que, na verdade, não foram produzidas por ele, mas pelos vietnamitas.

Porém, sua intenção, de fato, era declarar, em tom solene, para a plateia, que aquele procedimento não poderia ser feito por ele, pois trabalha com as mãos, e não luta com as armas nas mãos. Esse preâmbulo de considerações sobre seu trabalho leva Godard, em seguida, a argumentar que ele se encontra distante tanto do Vietnã quanto das pessoas de seu país. Por mais que se sinta tentado a ir para o Vietnã, ele observa que esse é um ato de generosidade e que melhor seria deixar-se invadir por ele; ou seja, melhor seria aplicar o lema de Ernesto Che Guevara de contribuir para o florescimento de dois, três Vietnãs⁶⁶ dentro de si mesmo. Na sequência desses argumentos, surge uma fotografia de Maurice Merleau-Ponty lecionando em sala de aula e gesticulando com as mãos, as quais posteriormente são justapostas pelas mãos do

⁶⁶ Nesse aspecto, a posição de Godard provavelmente se relaciona com o pensamento de Ernesto Che Guevara. A *Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental*, escrita pelo dirigente revolucionário cubano, foi divulgada na revista *Tricontinental* em 16 de abril de 1967 e conclamava à luta pela revolução por todos os povos oprimidos pelo jugo do imperialismo; delegava a determinados países europeus a tarefa da libertação, visto que eles estavam desenvolvidos para sentir as contradições do capitalismo e fracos para seguir o rumo do imperialismo ou iniciar essa rota; e sinalizava para um internacionalismo proletário em que seria bem-vindo o surgimento de um *front* de batalha com o florescimento de dois, três Vietnãs na superfície do globo, com sua quota de morte e suas tragédias imensas, com seu heroísmo cotidiano, com seus golpes repetidos ao imperialismo, e, dessa forma, obrigaria o imperialismo a dispersar suas forças (GUEVARA, 2003).

cineasta rodando seu filme, numa alusão de equivalências cinematográficas entre o trabalho do escritor e o do intelectual e a causa revolucionária.

O personagem Jean-Luc Godard, embrião do futuro JLG, que desponta em filmes posteriores do cineasta (BAECQUE, 2010b, p. 363), encontra-se longe da população, sobretudo da classe operária. Em tom de mea-culpa, ele constata, mais uma vez, que está separado dessa fatia da sociedade e, como exemplo, cita as greves que ocorreram nas indústrias têxteis da Rhodiaceta de Besançon e Saint-Nazaire, em princípios de 1967.

Nesse instante, surgem na tela os rostos dos operários numa assembleia da categoria. Jean-Luc Godard e Chris Marker de fato acompanharam de perto as manifestações, pichações nos muros, passeatas e os atos que despontaram durante a greve, e Godard elege esse segmento como um contraponto para criticar a distância que existe entre a profissão de cineasta (e também intelectuais?) e as lutas operárias. Ao citar as greves, ele procura relacionar a guerra do Vietnã, as manifestações e seu ofício, enunciando que sua “luta pessoal é uma batalha contra o cinema americano, contra o imperialismo econômico e estético de” (CAMÉRA-OEIL..., 1967, tradução minha). Surgem na tela, então, imagens de um tanque de brinquedo do filme *A chinesa*, que é contido em sua trajetória por *O livro vermelho* (ZEDONG, 2004) e, em seguida, por diversos exemplares dele, que são arremessados ao tanque. Ele continua sua mea-culpa afirmando que o “cinema americano... já corrompeu o cinema em todo o mundo, e é uma luta de alguma forma similar” (CAMÉRA-OEIL..., 1967, tradução minha) àquelas que os vietnamitas realizam e às que os operários da Rhodiaceta estão fazendo. É um grito, eis a metáfora que ele assevera para si e para a luta dos grevistas; e o Vietnã torna-se, então, para ele, uma metáfora de combate. O tempo de urgência também chegou para o *métier* do cinema.

3.5 Vicissitudes da cinefilia francesa e o engajamento político de Godard

Considerados os temas políticos que transparecem nas películas de Jean-Luc Godard, incumbe descrever as vicissitudes decorrentes da cinefilia francesa, fatores que, acredita-se, intensificaram as posições de esquerda do diretor nos anos finais da década de sessenta.

De acordo com Antoine de Baecque (2010a, p. 33), a cinefilia seria uma “maneira de assistir aos filmes, falar deles e, em seguida, difundir esse discurso”. Para além da tela, constituiria, dessa forma, os “rituais da sala, a tela mais as colunas dos jornais, a tela com a cinefilia” (BAECQUE, 2010a, p. 32), em suma, a “vida que organizamos em torno dos filmes” (BAECQUE, 2010a, p. 31).

Nesse cenário, dois episódios relacionados com a cinefilia francesa, entre os anos de 1966 e 1968, merecem destaque, pois envolveram um expressivo número de indivíduos em torno da interdição da película *A religiosa* (1965), de Jacques Rivette, e da destituição de Henri Langlois da Cinemateca Francesa⁶⁷. Tais acontecimentos evidenciaram a “tomada de consciência política dos cinéfilos”, de acordo com Antoine de Baecque (2010a, p. 389; 2010b, p. 391), dentre os quais se inclui Jean-Luc Godard, que teve um papel preponderante durante esses eventos.

No primeiro deles, trechos do filme *A religiosa* já haviam sido exibidos na televisão francesa sem que houvesse contestação quanto a isso. A Comissão de Controle dos Filmes, inclusive, por duas vezes pronunciara-se favorável nesse sentido. No entanto, diversas petições circulavam no meio católico, sobretudo nas escolas particulares, contrárias a sua exibição. Depois de muita pressão, multiplicaram-se os ataques ao filme, que acabou sendo proibido pelo Ministro da Informação, Yvon Bourges, em 1º de abril de 1966.

Portanto, a proibição de veiculação da película foi, notadamente, política, e a reação dos cinéfilos face a ela denotou uma mudança na cinefilia, visto que exigiu um enfrentamento com o poder político. O descompasso entre a expectativa frustrada e a proibição implica, pois, um novo horizonte, abalizado pelo confronto para liberação do filme na prática da cinefilia francesa.

O episódio de interdição da película mobilizou Jean-Luc Godard. Ele teve uma atuação marcante, promovendo a coleta de assinaturas de personalidades contrárias ao veto do ministro e pronunciando-se na imprensa a favor da liberação do filme:

Na época de Munique e Danzig, eu jogava bolinha de gude. Durante Auschwitz, Vercors e Hiroshima, eu estreava minhas primeiras calças compridas. Durante Sakiet e a Casbah, eu tinha minhas primeiras aventuras femininas. Em suma, como estreante intelectual, eu estava mais na rabeira do que como estreante cineasta. Portanto, só conhecia o fascismo pelos livros. “Levaram Danielle. Prenderam Pierre. Vão fuzilar Étienne.” Todas essas frases, típicas da Resistência e da Gestapo, me atingiam certas cada vez mais forte, mas nunca na minha carne e no meu sangue, uma vez que eu tivera a sorte de nascer tarde demais. Ontem, bruscamente, tudo mudou: “Prenderam Suzanne⁶⁸”. Sim, a polícia foi até a casa de Georges [de Beauregard, produtor do filme], ao laboratório. Confiscaram as cópias. Obrigado, Yvon Bourges, por me haver ver de frente a verdadeira cara da intolerância atual. Sartre dizia que a liberdade de expressão se encontra lá onde cercam os carros da polícia (GODARD, 1966 apud BAECQUE, 2010a, p. 388-389).

A passagem acima, pontuada de referências a eventos significativos mundiais (a bomba atômica, os campos de concentração, a descolonização argelina, dentre outros), procura

⁶⁷ Muito embora a mobilização a favor de Henri Langlois tenha ocorrido após a produção do filme *A chinesa*, a atuação em prol de seu retorno à direção da Cinemateca Francesa de parte expressiva da cinefilia na França foi um dos fatores que contribuiu para fomentar a participação política não somente de Jean-Luc Godard, mas também de François Truffaut e dos membros da redação dos *Cahiers du cinéma* (BAECQUE, 2010a, p. 391).

⁶⁸ O título da película em francês é *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*.

relacionar as fases da vida de um homem a episódios da história. O autor parece hesitar diante deles – talvez não lhe pertençam – e atribui a razão dessa distância ao fato de ter nascido “tarde demais”. E aqui, como não lembrar de Bruno Forestier, que reclamava não ter uma causa pela qual lutar? O sentimento de afastamento revela um cineasta resistente à ideia de envolvimento com os fatos. Contudo, a urgência dos acontecimentos (a interdição do filme) impele-o a uma tomada de posição.

O caráter recalcitrante e, ao mesmo tempo, atuante do cineasta foi detectado por Antoine de Baecque (2010b) nesse texto em defesa do filme *A religiosa* e em uma carta aberta endereçada ao Ministro dos Negócios Culturais, André Malraux⁶⁹. Baecque (2010b) assinala uma intensa movimentação e mobilização da cinefilia francesa para que a interdição do filme fosse revogada. Manifestos e conferências de imprensa foram organizados, e Jean-Luc Godard se encarregou e esteve à frente de ambos:

Os dois textos de Godard são particularmente inspirados: verdadeiros “J’accuse”, eles exprimem a condição de urgência e de revolta da qual o cineasta se ocupa [...]. É possível ver igualmente nesses textos uma tomada de consciência histórica, o exame de uma vida por muito tempo recalcitrante ao engajamento que pende ao combate pelos valores do progresso (a filosofia dos iluministas de quem Diderot é um emblema, a esquerda saída da Resistência depois do combate anticolonial) (BAECQUE, 2010b, p. 320-321).

A condição de urgência e de revolta do cineasta decorre das contradições que se observavam na sociedade francesa no que diz respeito ao gaullismo e a sua relação com a cinefilia. Essa relação é bifronte, haja vista que, nos primórdios da *Nouvelle vague*, vários filmes de diretores como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Roger Vadim, Claude Chabrol, Louis Malle receberam ajuda econômica estatal sob a forma de prêmios de qualidade instituídos na metade dos anos cinquenta, fato que lhes permitiu produzir uma extensa filmografia. Como já mencionado anteriormente, o caráter subvencionado da *Nouvelle vague* nada tinha de “geração espontânea” (MARIE, 2011, p. 47-63). Assim, a demanda cinematográfica dos cinéfilos, que fora favorável a uma maior intervenção do Estado na condução do cinema francês e que

⁶⁹ Um trecho merece destaque pelo caráter que assume Godard como um pensador dos problemas de seu tempo: “Seu chefe tinha razão. Tudo se dá num nível vulgar, subalterno. Acho que ele pensava nos príncipes que nos governam ao declarar isso. Felizmente para nós, já que somos intelectuais, você, Diderot e eu, o diálogo pode ser travado num nível superior. Aliás, não tenho tanta certeza, caro André Malraux, de que compreenda alguma coisa desta carta. Mas como é o único gaullista que conheço, minha raiva só pode recair sobre você. E, no fim das contas, recai. Sendo cineasta como outros são judeus ou negros, eu estava começando a ficar cheio de ir procurá-lo a toda hora para lhe pedir para interceder junto a seus amigos Roger Frey e Georges Pompidou e obter misericórdia para um filme condenado à morte pela censura, essa gestapo do espírito. Mas, Deus do céu, não imaginava que um dia tivesse que fazer isso pelo seu irmão, Diderot, um jornalista e escritor como você, e sua Religiosa, minha irmã, isto é, um cidadão francês que simplesmente pede ao nosso Pai que proteja sua independência. Que cego. Eu deveria ter me lembrado da carta que atirou Diderot na Bastilha. Felizmente, dessa vez, sua recusa em receber e sua maneira de se fingir de morto ao telefone me abriram os olhos” (BAECQUE, 2010b, p. 389).

marchava em lado oposto ao do CNC gaullista, não produziu o mesmo efeito que a mobilização em torno do filme de Jacques Rivette.

A intensa mobilização da cinefilia que decorreu após a interdição do filme contribuiu, por fim, para que o veto fosse derrubado e a película *A religiosa* pudesse ser exibida em 26 de julho de 1967 nas salas francesas. Dessa experiência, resultou uma cinefilia mais destemida e politizada e cineastas, como Jean-Luc Godard, combativos e atuantes. Tal desejo de intervenção pode ser percebido na forma como ele organizou, em seus curtas-metragens *O amor e Câmera-olho*, a temática do engajamento, o papel dos intelectuais, sua autocrítica como produtor de filmes, o questionamento sobre a esquerda europeia, que não conseguia enxergar a luta no Vietnã como um grito a ser ouvido, sua percepção de que novos atores na França despontavam com outras pautas reivindicativas, como os grevistas da Rhodiaceta, e sua tentativa, em *Câmera-olho*, de dialogar com as forças de esquerda.

No final desse curta, Godard constata que a França não vivia uma situação pré-revolucionária; mas, entre a paciência revolucionária e o grito, ele se manifestava favorável a este último. De sua fala, cabe reter que já se prenuncia, em seu pensamento, uma inflexão que o aproxima de André Gorz (1968), pois esse autor esboça o fato de que não se enxerga ou existem condições adequadas para uma ação revolucionária na Europa, em especial na França. Esse assunto, com Godard, é detalhado em *A chinesa*, e teremos a oportunidade de retornar a ele.

Contudo, além desses temas presentes em seus filmes, que indicam uma mudança de postura do cineasta – ou seja, de uma posição, *grosso modo*, de provocação hussarda, de direita, para uma mais esquerdista e revolucionária – em face dos problemas e das transformações pelos quais a França transitava⁷⁰, temos que considerar também outros fatores que intervieram no sentido de favorecer a maior politização do cineasta. Nesse prisma, a recepção da Revolução Cultural Proletária Chinesa, por um grupo específico de atores, merece destaque, pois permite

⁷⁰ *Trente Glorieuses*, ou os “Trinta Gloriosos”, é como Jean-Pierre Esquenazi (2004) apresenta o período compreendido entre os anos 1946 e 1975 na França. Nesse intervalo, a população francesa aumentou em 30%, a mortalidade infantil diminuiu em seis vezes, a média de vida do cidadão francês aumentou em sete anos, o poder de compra do salário foi multiplicado por três e o número de veículos em circulação no país multiplicou-se por 15,3 (ESQUENAZI, 2004, p. 50). Contudo, esclarece o autor, por mais que esses números configurem uma versão entusiasta sobre aqueles anos, cabe ressaltar que o “progresso não alcançou toda a população” (ESQUENAZI, 2004, p. 50): por exemplo, 47% das crianças de quinze anos não tinham sido escolarizadas, e 73% das moradias não tinham banheiro em 1958. Mas é inegável, de acordo com Esquenazi (2004), que o poder de compra do francês aumentou, instaurando-se a ideia de consumo: entre os anos de 1950 e 1959, o número de aquisição de discos de vinil tinha sido multiplicado por sete, e o de material de fotografia, por seis. Por fim, a “criação dos primeiros conjuntos habitacionais é recebida com alegria por uma população acostumada aos subúrbios sujos e aos apartamentos sem água corrente” (ESQUENAZI, 2004, p. 51). Os conjuntos de apartamentos no subúrbio de Paris mereceram a atenção de Jean-Luc Godard, que acabou por finalizar um longa-metragem sobre uma dona de casa que morava nessa região e que, sem dinheiro para comprar roupas, tornou-se uma prostituta. Esse foi o pretexto para Godard estabelecer uma narrativa autorreflexiva sobre Paris e a nascente sociedade de consumo francesa.

delinear as principais características da fascinação pela China, à qual Jean-Luc Godard também não se furtou. Assim, iniciaremos o próximo capítulo tratando desse assunto.

4 A CHINESA (1967), DE JEAN-LUC GODARD, NA ENCRUZILHADA DO CINEMA DE AUTOR E DO CINEMA POLÍTICO

No ano de 1967, dois curtas que Jean-Luc Godard produziu compuseram projetos coletivos de intervenção política cinematográfica (*O amor e Câmera-olho*). A experiência com os curtas, se não constituiu o embrião para a formação do grupo Dziga Vertov (1969-1973), permitiu a prática de produção de filmes coletivamente e delineamento de uma proposta específica de intervir nas lutas imediatas dos atores sociais em conflito na sociedade. Nesse sentido, o longa *A chinesa* pode ser considerado um filme político ao modo dos curtas e também uma apresentação que ainda transitava na órbita da autoria no cinema. Ou seja, o autor era um artista comparado a um escritor; porém, o autor adquirira um estatuto político, que o vinculava a uma experiência de realização de filmes, cuja tônica era o horizonte da revolução.

Portanto, a experiência de concretização do filme pelo diretor congregava um alcance estético e, ao mesmo tempo, promovia ou delineava os atores, os quais ele acreditava estarem em luta ou serem capazes de dar um impulso à mudança social. Nesse sentido, a urdidura do filme provavelmente favorece a maior politização do cineasta, sobretudo possibilitada pelo contato com a Revolução Cultural Proletária Chinesa. Por esses motivos, *A chinesa* constitui um dos objetos de análise deste capítulo.

Nessa eventualidade, esse tópico sensível ao estudo apresentado aqui diz respeito à recepção da Revolução Cultural Proletária Chinesa na França, no final dos anos sessenta e no início da década de setenta. Nesse prisma, a pavimentação que permitiu ao cineasta acessar seu tema, a China e a Revolução Cultural, inscreveu-se numa matriz de pensamento motivada por uma fascinação pela China, e esse encanto esteve presente em distintos autores e obras ao longo de um certo período na França. Dessa forma, cabe registrar os momentos de fascinação pela China e pela Revolução Cultural por jornalistas, membros da embaixada francesa na China, dentre outros, pois acreditamos que Jean-Luc Godard não se furtou a esse encanto.

Todo esse conjunto de reflexões têm por objetivo demarcar que, ao mesmo tempo em que a fascinação pela Revolução Cultural proporcionou adesões, por outro lado, recoberta por um manto de deslumbramento, ela não esteve sensível para os danos (como prisões, assassinatos,

humilhações públicas de intelectuais, perseguições e intimidações de cidadãos, além do trabalho forçado no campo) de que padeceram milhares de pessoas na China, condição que pode ser constatada mediante o depoimento de sobreviventes desses percalços, como, por exemplo, Jung Chang (2006). Esse movimento pode ser acompanhado em determinadas produções cinematográficas, como *Les invasions barbares* (2003), *As invasões bárbaras* em português.

Importa ter em consideração também que *A chinesa* acolhe em seu interior a peculiaridade do anti-ilusionismo, no sentido atribuído a esse termo por Robert Stam (1981); está presente nos filmes de Godard “a dispersão das trilhas do filme – imagem, diálogo, ruído, música e legendas” (STAM, 1981, p. 175). Nesse prisma, a partir dessa fita, a tela torna-se uma lousa na qual os instantâneos exibidos são elementos portadores de mensagens da revolução; por isso, merecerá nossa atenção.

Se a tela como lousa é a porta-bandeira do discurso de mudança social, os personagens, a partir do longa metragem *A chinesa* (condição já vista no curta *O amor*), passam a assumir legendas, discursos e manifestos, ou seja, tornam-se estafetas, que carregam os emblemas, os gestos, as cores, dentre outros elementos, representando a *imagerie* da esquerda e, consequentemente, sua materialidade na tela, configuram outro objetivo deste capítulo.

4.1 Recepção da Revolução Cultural Proletária na França

Os marcos cronológicos da Revolução Cultural Proletária Chinesa são controversos. De acordo com Camille Boullenois (2013), os historiadores chineses consideram que seu período de abrangência compreende dez anos (1966-1976), mas determinados historiadores ocidentais, como, por exemplo, Marie-Claire Bergère, recusam essa periodização, assinalando que seria preciso atentar para várias considerações políticas que nortearam a Revolução Cultural Proletária⁷¹ (BOULLENOIS, 2013, p. 36).

Se, de um lado, não existe um consenso quanto aos marcos cronológicos da Revolução Cultural, por outro lado, duas variáveis se destacam sobre seu desencadeamento: o Grande Salto para Frente (1958) e a conferência do Partido Comunista Chinês (PCC) na cidade de Lushan, em 1959.

⁷¹ Yves Chevrier (1996, p. 130-131) evidencia que “a decisão de lançar uma ‘revolução cultural’ é tomada em 1964. O aparelho do partido [comunista chinês] a aprova apenas segundo sua própria perspectiva, obstruindo as iniciativas do presidente: pois Mao só avança ficando imóvel. Suas diretrizes não são mais aplicadas... quando ele é consultado”. Contudo, Chevrier (1996, p. 114) considera os anos de 1966-1968 como de vigência da Revolução Cultural, classificada por ele como um “fenômeno basicamente urbano”.

No início de 1955, a coletivização na China avança passo a passo. Yves Chevrier (1996), assinala que, nos campos chineses, esse modelo ainda não havia se estendido para toda a população, sendo que 13% dos lares camponeses pertenciam às cooperativas denominadas de “inferiores”. Porém, em meados daquele ano, o “movimento das cooperativas [...] atinge rapidamente todo o país” (CHEVRIER, 1996, p. 115). É nesse movimento que as cooperativas “inferiores” são substituídas pelas “superiores” com uma centena de famílias.

O caráter de mobilização das massas de camponeses nos anos cinquenta para a realização de grandes obras⁷², efetivadas pelo primeiro plano quinquenal (1953-1955), e a aceleração da coletivização por meio das cooperativas superiores geraram tensões e conflitos no campo, visto que os camponeses não se identificaram com o modelo de desenvolvimento adotado. Nas cidades, por sua vez, os operários eram atraídos pela industrialização rápida, proporcionada pelos canteiros de obras, que empregavam uma quantidade expressiva de trabalhadores pouco qualificados, com contratos temporários e sem privilégios sociais⁷³, o que também ocasionava impacto na vida das pessoas:

O plano teve um efeito acelerador nas cidades, onde a indústria e o comércio foram nacionalizados em 1956. A par disso, em meados dos anos 50, a maré coletivista faz um verdadeiro “pequeno salto” antes do próprio, gerador de tensões e conflitos devido a um crescimento rápido demais. Há crise da habitação e insatisfação dos “nacionalizados” (que não podem obter as mesmas vantagens de que desfrutaram os antigos elementos do setor estatal e o núcleo da industrialização pesada) (CHEVRIER, 1996, p. 116).

A partir de 1958, com o lançamento do Grande Salto para Frente, que também previa mobilização de contingentes expressivos de mão de obra, com jornadas extenuantes de trabalho, num esforço incomum do regime para tentar se igualar às taxas de crescimento dos países ocidentais e mesmo da URSS, o país não conseguiu superar as desigualdades econômicas entre as diversas regiões chinesas, e os resultados dos sucessivos planos de desenvolvimento apareceram:

⁷² Dentre o conjunto de grandes obras descritas por Yves Chevrier (1996, p. 116), cabe destacar “equipamentos hidráulicos, terraços para a agricultura, saneamento, reflorestamento”.

⁷³ A coletivização nas cidades estava subordinada ao *danwei* (unidade de trabalho), que, segundo Yves Chevrier (1996), distribuía salários, prêmios, alojamentos, cuidados, educação das crianças, lazer e pensões. Diversas eram as modalidades de supervisão e enquadramento da população: “Os habitantes das cidades são registrados nos comitês de bairro, submetidos ao controle da segurança e à vigilância dos ativistas. A atitude política e profissional de cada um – professores, estudantes, universitários, assim como operários e funcionários – é registrada num ‘arquivo’ sempre atualizado pelos comitês do partido. Enfim, cada indivíduo recebe um ‘estatuto de classe’ segundo o critério econômico-político-moral das classificações maoístas. As ‘categorias vermelhas’ (operários, camponeses, pobres e médios, quadros, mártires e intelectuais revolucionários) se opõem às ‘categorias más’ (proprietários rurais, camponeses ricos, contra-revolucionários, ‘maus elementos’... lista que irá se alongando). Esses rótulos, que serão transmitidos às novas gerações, ilustram a intenção maoísta de formalizar contradições em todos os quadrantes, ao mesmo tempo que uma tendência precoce à esclerose. Esses rótulos, até o seu desaparecimento, fruto da desmaoização dos anos 80, irão condicionar a existência material, a carreira, a sobrevivência ou a morte política de cada chinês” (CHEVRIER, 1996, p. 110-111).

Excepcionalmente boa, a colheita de 1958 aumenta a exaltação coletiva. No outono, porém, a realidade começa a aparecer. Os camponeses esgotados não têm tempo nem forças para armazenar a colheita: ela apodrece nos campos. O aço das forjas rurais é inutilizável, mas ali foram fundidos para reutilização utensílios de cozinha e lâminas de arado. O caos e a miséria se instalam (CHEVRIER, 1996, p. 124).

As cifras, nas palavras de Camille Boullenois (2013, p. 53, tradução minha), do “desastre econômico e humano” decorrido do Grande Salto para Frente são divergentes (20 ou 30 milhões de pessoas). Dessa forma, na conferência do PCC em Lushan, o general Peng Dehuai, chefe do Exército Popular de Libertação, ousou criticar abertamente Mao Zedong, apontando-o como o responsável pelo desastre. Mao fingiu aceitar as críticas e, de acordo com pesquisas recentes, tencionava moderar o Grande Salto para Frente; porém, a rebelião de Peng Dehuai não foi perdoada, e o líder chinês preferiu intensificar a coletivização e relançar os expurgos contra os ativistas do partido⁷⁴.

De acordo com Camille Boullenois (2013, p. 36, tradução minha), o “episódio de Lushan foi, por sua vez, a causa e o sintoma de uma mudança importante no regime maoísta. A partir desse momento, toda oposição a Mao torna-se sinônimo de rebelião e traição”. Além disso, uma ideia dominou o final da vida de Mao, como assinala Boullenois (2013, p. 36, tradução minha):

⁷⁴ Após o malogro do Grande Salto para Frente, as disputas entre as facções do Partido Comunista Chinês diziam respeito às opções políticas e econômicas a serem tomadas para dirimir os impactos do fracasso e promover o desenvolvimento nacional. Nessa eventualidade, duas posições se destacaram, de acordo com Theda Skocpol (1985, p. 283): “*Grosso modo*, havia os ‘maoístas’, que pretendiam avançar com estratégias de desenvolvimento orientadas para os campos e mobilizadoras de massas, alargando-as ainda às indústrias urbanas e às instituições educacionais superiores; e havia os ‘liuístas’ [Liu Shaoshi], que defendiam a consolidação de uma estratégia de desenvolvimento de orientação urbana, educacionalmente elitista e administrada burocraticamente, com um desenvolvimento agrícola a ser promovido mediante um aumento dos investimentos de capital e de privilégios atribuídos aos mais eficientes produtores agrícolas. Só depois de as lutas intrapartidárias terem culminado nos levantamentos populares fomentados pela linha maoísta da Grande Revolução Cultural Proletária de 1965-1968 (sob o controle temporário do Exército de Libertação Popular) é que a luta política acabou por ser decidir fundamentalmente a favor da linha maoísta”. Uma visão complementar a essa de Theda Skocpol (1985) advém de Yves Chevrier (1996), que procura delinear as propostas da linha antimaoísta que efetivamente foram aplicadas após o declínio do Grande Salto. As medidas tomadas por essa linha constituíram a moldura política que favoreceu o ataque promovido pela linha maoísta durante a Revolução Cultural, cuja postura de combate àquela via foi assumida por Mao Zedong e seus apoiadores: “os que se encarregavam dos negócios – Liu Shaoshi, Deng Xiaoping, Chen Yun, Peng Zhen, prefeito de Pequim, Chu En-Lai – empenharam-se na via ‘revisionista’ [entre 1960-1962] que Mao em breve irá combater como rebelde não arrependido. Temos assim um abandono efetivo das comunas em proveito das equipes, contratos com os lares camponeses, restauração dos ‘estímulos materiais’ (bônus, salários hierarquizados), restauração da autoridade dos especialistas nas empresas, restabelecimento da administração econômica e do plano, ao qual se acrescentam certos mecanismos de mercado. As primeiras reformas da época pós-Mao, tal como suas primeiras dissensões, estão em embrião neste ‘reajuste’. Enquanto Chen Yun deseja um pouco de mercado, menos indústrias pesadas, menos acumulação e mais consumo, os planejadores levam a melhor quando Chu En-Lai anuncia (1964) uma estratégia das ‘quatro modernizações’, dando primazia à economia de comando ortodoxo. Pelo menos, os antimaoístas estão de acordo em admitir uma racionalidade da economia acima da luta de classes e do voluntarismo. Em 1962, Deng Xiaoping, que os reunirá sob seu comando em 1978, dá um aspecto especialmente pragmático a essa convicção: ‘Pouco importa que o gato seja preto ou branco, contanto que cace os ratos’” (CHEVRIER, 1996, p. 127-128).

“existiria, no interior do partido, uma ‘burguesia’, que precisava sair do refúgio a fim de preservar a pureza revolucionária”.

Nesse sentido, Mao Zedong determina, como seus propósitos, restabelecer o poder absoluto, opondo-se a seus adversários, que ele alegava seguirem a via capitalista, e, ainda, formar uma geração de sucessores. Portanto, o detonador da revolução foi cultural, e seus adversários estavam desmobilizados demais após o fracasso do Grande Salto para Frente para intuir os reais interesses de Mao.

4.1.1. Os primeiros sinais de execução da Revolução Cultural

A primeira grande investida de Mao Zedong contra o que ele apregoara ser a burguesia do partido, já no ambiente da Revolução Cultural, foi a crítica à peça *Hai Rui*, de Wu Han (1960)⁷⁵, que trabalhava como adjunto do prefeito de Pequim. O prefeito, Peng Zhen, considerado um antimaioísta, inicialmente ignora a ameaça e procura restringir a polêmica ao setor cultural. Nessa eventualidade, uma característica da Revolução Cultural Proletária pode ser assinalada, o que provavelmente chamou a atenção de Jean-Luc Godard, a saber, o questionamento das autoridades do partido e, posteriormente, de todas as lideranças e de todos os representantes de instituições e administradores, que sofreram ataques públicos, hostilidades e torturas físicas, como professores, dirigentes partidários, figuras públicas e ex-proprietários de terras e de fábricas.

Nesse momento, vários membros do partido foram expulsos e perseguidos, e teve início a irrupção da Revolução Cultural nas universidades com o surgimento dos primeiros *dazibaos* – cartazes escritos com caracteres gigantes, espalhados por locais visíveis ao público. Neles, estava a manifestação das opiniões dos estudantes e de pessoas que se sentiram encorajadas a debater seus problemas (DAUBIER, 1974, V. I, p. 72). Rebeliões contra as autoridades foram encorajadas em todo o país, e, entre a juventude, eclodiu o entusiasmo dos guardas vermelhos (FIGURA 8).

⁷⁵ Camille Boullenois (2013, p. 37) assinala que a peça tinha sido encomendada pelo próprio Mao Zedong ao escritor Wu Han, pois ele pretendia, com essa atitude, intensificar os questionamentos entre os membros do partido sobre as razões do insucesso do Grande Salto para Frente.

Figura 8 – Guardas vermelhos empunhando *O livro vermelho* de Mao



Legenda: Os jovens chineses foram vítimas da miséria ocasionada pelo Grande Salto para Frente, e seu entusiasmo decorre, dentre outros motivos, dos *slogans* difundidos pelos dirigentes chineses que participaram da Longa Marcha e da guerra civil.

Fonte: CHEVRIER, 1996, p. 132.

4.1.2 Atuação dos guardas vermelhos e a recepção da Revolução Cultural no filme As invasões bárbaras (2003)

Sobre o comportamento dos guardas vermelhos durante a Revolução Cultural, cabe destacar o testemunho de Jung Chang (2006), cuja família foi vítima dos ataques e das humilhações públicas pelo fato de seu pai ter sido um importante dirigente do Partido Comunista Chinês. Seu relato esclarece a conduta daqueles jovens militantes:

Após esse apelo obscuro [discurso de Lin Piao, vice-presidente e porta-voz de Mao, convocando os guardas vermelhos a deixarem suas escolas], guardas vermelhos em toda a China ganharam as ruas, dando plena vazão a seu vandalismo, ignorância e fanatismo. Invadiam as casas das pessoas, destruíam suas antiguidades, rasgavam pinturas e obras de caligrafia. Acendiam-se fogueiras para queimar livros. Muito em breve quase todos os tesouros das coleções particulares foram destruídos. Muitos escritores e artistas se suicidaram depois de terem sido cruelmente espancados e humilhados, e obrigados a ver suas obras reduzidas a cinzas. Museus foram invadidos. Palácios, templos, túmulos antigos, estátuas, pagodes, muralhas de cidades –

tudo que fosse “velho” era saqueado. As poucas coisas que sobreviveram, como a Cidade Proibida, só o conseguiram porque o premiê Chu En-Lai mandou o exército protegê-las e emitiu ordens específicas para que fossem guardadas. Os guardas vermelhos só iam em frente quando estimulados (CHANG, 2006, p. 357-358).

O voluntarismo, o entusiasmo e a juventude dos guardas vermelhos (estudantes do ensino fundamental, secundaristas e universitários) atraíram o olhar de Jean-Luc Godard, pois ele recobre as ações dos personagens de *A chinesa* com o mesmo espírito de luta⁷⁶, não obstante representá-los com ironia, como veremos mais adiante.

Se a atuação dos guardas vermelhos durante a Revolução Cultural parece ter adquirido outros significados (e o testemunho de Jung Chang denota esse aspecto) e os traços autoritários do regime vieram à tona com os relatos de deslocamento e envio de cidadãos para os *laogai* (campos de trabalho ou de concentração), a própria Revolução Cultural, por sua vez, passou a ser questionada; ela, que foi acolhida com exaltação por intelectuais franceses (Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir) e engendrou, nas palavras de Camille Boullenois (2013), um tipo de “turismo ideológico” (praticado por Julia Kristeva e Roland Barthes, por exemplo). Nesse sentido, um movimento de suspeita, que mobilizou um conjunto de referências, também alcançou determinadas películas, como, por exemplo, *As invasões bárbaras* (2003).

As invasões bárbaras (2003) trata sobre a trajetória de Rémy (Rémy Gerard), um professor de história de uma importante universidade canadense que, diagnosticado com um câncer letal, encontra-se hospitalizado. A iminência da morte que o ronda torna-se o motivo para se reaproximar do filho ausente, Sébastien (Stéphane Rousseau), um operador do mercado de títulos de riscos, e também de seus calorosos amigos dos anos sessenta. Não somente as reminiscências entre eles irrompem, mas também a impropriedade das ideias que defendiam quando muito jovens, em face dos controles orçamentários dos governos em nossa época, da corrupção que acomete os países do primeiro mundo⁷⁷, do imperativo do ganho fácil com a

⁷⁶ Camille Boullenois (2013, p. 41, tradução minha) esclarece que o entusiasmo dos guardas vermelhos decorre do contexto sociológico e moral dos anos 1960: “A geração dos estudantes de 1966 tinha florescido num cenário cuja perspectiva era o desenvolvimento excepcional da China, acalentado por *slogans* que anunciavam a recuperação do país e a suplantação dos países ocidentais. No entanto, a realidade era outra: os jovens chineses não somente foram vítimas da miséria ocasionada pelo Grande Salto para Frente, mas também não encontravam trabalho com os diplomas que adquiririam. Seu poder tinha sido confiscado pela classe de velhos dirigentes revelada pelas lutas revolucionárias dos anos 1930. Educados com as narrativas heroicas da Longa Marcha e da guerra civil, os estudantes desejavam tornar-se a sucessão do regime e realizar sua própria revolução. Seu desejo de autonomia e seu dinamismo foram ilustrados nos primeiros meses da Revolução Cultural, em que, encorajados por Mao, os estudantes criticaram a classe dirigente, a burocracia e, ainda, o sistema totalitário. Essa liberdade ilusória não durou muito, pois os jovens chineses foram as grandes vítimas da Revolução Cultural, quando ela, alguns meses mais tarde, conduziu suas armas contra eles a fim de restabelecer a ordem burocrática”.

⁷⁷ O filho de Rémy suborna a diretora do hospital para que ela consentisse em conceder um quarto particular para seu pai, o que era proibido por lei, pelo fato de o sistema de saúde do Canadá ser nacionalizado e financiado com recursos públicos. Também o sindicato dos profissionais do hospital recebe propina, tendo em vista conceder os profissionais encarregados de pintar e preparar o quarto para Rémy.

aposta dos investidores no mercado financeiro de risco – condição que irriga a economia capitalista contemporânea – e do terrorismo, sobretudo na referência direta à destruição das Torres Gêmeas em 2001, nos Estados Unidos.

Uma sequência da fita merece destaque, pois alude aos resultados da Revolução Cultural e à ingenuidade que parece advir dos personagens que aderiram ao movimento chinês sem que se dessem conta do impacto que ele causou na vida das pessoas. Depois de sair do hospital, Rémy está com seus amigos em sua casa de campo, mas nada indica que ele sobreviverá, restando apenas as lembranças que ele compartilha com todos.

Como professor de história da universidade, Rémy, em inícios dos anos setenta, é encarregado de recepcionar uma representante cultural da China com um jantar. Encantado com a beleza dela, resolve fazer um gracejo com a intenção de conquistá-la e elabora um elogio à Revolução Cultural que a China havia iniciado. Contudo, o comentário dela sobre a Revolução não foi nada animador para ele: ela relata que perdeu o pai, enviado para um *laogai*, que a mãe se suicidou e que restou a ela a reeducação pelo trabalho, lavando latrinas de banheiros⁷⁸. Face ao depoimento da moça, o personagem avalia quão frágil tinha sido sua adesão à Revolução Cultural, informado apenas pelos filmes de Jean-Luc Godard e pelos livros de Philippe Sollers.

Suas lembranças, que tinham por objetivo avaliar qual foi o sentido de sua vida, levam-no a refletir que ele era um cretino, pois achara a Revolução Cultural formidável e assumira uma postura diante dela pautada pela “simplicidade voluntária”, condição que o impediu de enxergar a trama em que os chineses estiveram envolvidos e a natureza da Revolução Cultural⁷⁹. A adesão entusiasta do personagem suscita um questionamento que pode ser endereçado a todos que aderiram à Revolução Cultural, especialmente, Jean-Luc Godard: o que teria atraído a atenção dos simpatizantes pela China e, de resto, pela Revolução Cultural?

⁷⁸ Camille Boullenois (2013) assinala que o ímpeto dos guardas vermelhos que se rebelaram contra o poder totalitário foi contido com a repressão e com o envio de milhares de estudantes para trabalharem nos campos, ocasião em que o regime perpetuou cenas de limpeza étnica, como na Mongólia interior, e em que o país “tornou-se um campo de concentração generalizado, com um controle da vida cotidiana ainda mais estreito” (BOULLENOIS, 2013, p. 48, tradução minha). Contudo, em outros períodos da história da China, os inimigos de classe do regime também foram enviados para o *laogai*, tendo em vista sua reeducação pelo trabalho (CHEVRIER, 1996), como, por exemplo, na década de quarenta e antes do Grande Salto para Frente.

⁷⁹ Na película *Le violon rouge* (1998), em português, *O violino vermelho*, também podemos acompanhar a representação das consequências da Revolução Cultural por meio da trajetória de um violino, que teria sido pintado com o sangue da esposa de um eminente artesão e, por isso, atrairia a maldição para todos aqueles que, por algum uma razão, detinham a posse dele. Assim é o caso de um músico chinês, que, durante a Revolução Cultural, cai em desgraça e vai morar numa casa à beira de um rio e desprovida de conforto. A descrição de sua vida torna-se o meio para denunciar a adversidade e a perseguição que sofreram os artistas, intelectuais e demais inimigos de classe do regime maoísta.

4.1.3 Três momentos de fascinação dos franceses pela China e pela Revolução Cultural

Na porta do apartamento que serviu como local de estudos e de formação dos cinco jovens iniciantes da revolução, está a inscrição “Todos os caminhos levam a Pequim”, que talvez possa ser ampliada para “Todos os caminhos levam à China”. Ao ampliar essa frase, estamos defendendo a proposição de que a pavimentação que levou Godard a seu tema, a China e a Revolução Cultural, inscreveu-se numa matriz de pensamento motivada pela fascinação pela China, e que esse encanto pode ser acompanhado mediante a produção de distintos autores e obras ao longo de um certo período na França. Entretanto, para esta pesquisa, interessa descrever as linhas gerais desse deslumbramento, o que não significa dizer que todas as variáveis dessa aproximação estiveram presentes em *A chinesa*, mas o sentido geral que norteou o pensamento de Jean-Luc Godard em relação à China e à Revolução Cultural esteve fundamentado na motivação primeira⁸⁰.

Para Camille Boullenois (2013), após o século XVIII, a China provoca uma forma de fascinação entre determinados observadores, como missionários, viajantes, intelectuais, jornalistas, geógrafos, diplomatas e sinólogos, pautada pela representação daquele país como “a alteridade extrema, a outra face da experiência humana” (BOULLENOIS, 2013, p. 113, tradução minha).

Essa construção, de acordo com a autora, que foi expressa junto a esse conjunto de indivíduos, “aparentava-se a tal ponto diferente que ela despertava nos observadores uma suspensão de julgamento, nascida de uma impossibilidade de compreender, de conhecer, de pensar a China. Enfim, o prejulgamento corrente era aquele de uma China exótica” (BOULLENOIS, 2013, p. 113, tradução minha). A autora destaca também que, em períodos mais recentes, esse prejulgamento ainda está presente.

Cabe destacar, entretanto, que não se observa, em *A chinesa*, traços de uma suspensão de julgamento, sugerida acima por Camille Boullenois (2013), pois, a título de exemplo, a escolha do título do filme revelaria outra condição, a saber, o desejo do cineasta de estabelecer uma crítica à maneira como os maoístas franceses “brincavam de marxismo-leninismo” (GODARD, 1989, p. 201) em meados dos anos sessenta. Nesse prisma, esclarece Jean-Luc Godard que “o filme esteve a ponto de intitular-se *La chinoise, ou plutôt à la chinoise*, isto é, “A chinesa, ou antes, à chinesa” (GODARD, 1989, p. 219). Não é por demais lembrar que essa consideração de

⁸⁰ A expressão que está na porta do apartamento também pode ser entendida do seguinte modo: a China passa a ser referência para a esquerda, notadamente após o XX Congresso do PCUS (Partido Comunista da União Soviética), em 1956, que acolheu a crítica contra o culto à personalidade de Joseph Stalin.

Jean-Luc Godard se deu durante o fórum de conferências em Montreal, em inícios dos anos oitenta, conforme já referido, portanto, em caráter de reavaliação de suas obras⁸¹.

Assinalada essa característica de *A chinesa*, que diz respeito ao caráter de questionamento dos agrupamentos de esquerda em fins dos anos sessenta que a fita assumiu, cabe retomar Camille Boullenois (2013), sobretudo no que se refere à distinção que a autora desenvolve sobre os três momentos históricos da fascinação pela China.

O primeiro momento data de 1687, período em que cinco missionários jesuítas foram escolhidos por Luís XIV para frequentar a Corte Imperial Chinesa e realizar uma missão religiosa, científica e cultural. Seus escritos contribuíram para preparar a visão sobre a China na França. Mais tarde, eles alimentaram uma “voga chinesa” visível na maior parte dos domínios artísticos.

Outro momento fundador da fascinação pela China decorreu, mais precisamente, na metade do século XIX e no início do XX. Nesse período, a China foi incluída no projeto colonial francês. Procede, dessa forma, no território chinês, tanto uma expansão territorial quanto comercial e cultural desencadeada pela França, que implantou concessões e participou, com o envio de tropas, da repressão contra a Revolta dos *Boxers*⁸².

Nesse momento, a China começa então a ser abordada de maneira científica pelos franceses, e sua língua, sua cultura, sua geografia e seu regime político passaram a ser mais bem conhecidos. No entanto, a fascinação que esteve sempre presente nos relatos de viagem na China não impediu que se propagasse um desprezo crescente do chinês, que é descrito, conforme assegura Boullenois (2013, p. 18, tradução minha), como “desonesto, trapaceiro e hipócrita, corrompido pelo ópio e refinado somente na crueldade ou na baixaria [...]”. Essas representações sinofóbicas eram então alimentadas por uma perspectiva eurocêntrica e colonialista e por teorias

⁸¹ É oportuno frisar, a título de exemplo, a atitude de questionamento sobre a prática dos adeptos do maoísmo, o que denota que não houve uma suspensão de julgamento, bastando, para esse fim, atentar-se para a fala da personagem Véronique, que está adornada como um guarda vermelho, com direito a um boné; ela diz, para seus colegas de célula, que era necessário não exportar a Revolução Cultural para um determinado país, devendo-se dar atenção para as especificidades de cada nação: “Escute: não importa sua posição. Um comunista não deve tratar automaticamente, sem a devida análise, a Revolução Cultural Chinesa como um fato ou argumento qualquer. A Revolução Cultural não é um argumento. Em primeiro lugar, é um fato histórico, porém um fato histórico sem precedentes. Daí vem isso: exportar a Revolução Cultural é impossível, pois ela pertence à Revolução Chinesa. Mas suas lições teóricas e políticas pertencem a todos os comunistas. Os comunistas devem tirar essas lições da Revolução Cultural e apropriar-se delas”. Esta e as demais citações de trechos do filme tiveram como ponto de partida a transcrição da fita traduzida por Yvonne Costa Ribeiro e publicada na coletânea organizada por Haroldo Barbosa (1968), cotejada com a publicação dos cinco roteiros dos filmes de Jean-Luc Godard (1973), editada pela Alianza Editorial para o espanhol, e a transcrição do autor deste estudo, confrontada com a versão em DVD de *A chinesa*, telecinado direto do negativo original pela Silver Screen Collection (s.n.t.; sem notas tipográficas).

⁸² Quanto aos *boxers* (chineses antiestrangeiros), Chevrier (1996, p. 30) salienta que “o medo e a rejeição ao estrangeiro levam a uma aliança inesperada, porém lógica, das seitas com seu inimigo de sempre: o poder. Formou-se uma sociedade antiestrangeira, chamada em chinês de ‘Punhos Harmoniosos’, os ‘Boxers’. Em 1900, milhares de boxers e a Corte se aliam para declarar guerra às grandes potências estrangeiras. A derrota obriga a imperatriz Sishi a apoiar o programa de modernização em que se reconhece o outro componente da China: o reformismo”.

pseudocientíficas das raças”. Somente no fim do século XIX e no início do XX é que se criou uma afinidade particular entre a França e a China. Nessa quadra, os franceses manifestaram um outro interesse, pronunciado pela tentativa da Revolução Chinesa de 1911.

O terceiro momento, que concerne mais particularmente a nosso estudo, ocorreu na metade do século XX, durante o qual, após a criação da República Popular da China, em 1949, os intelectuais franceses honraram, com homenagens excessivas, a China comunista, mediante representações que ressoaram junto às reivindicações do Maio de 1968: “A China torna-se então a destinação fetiche de um certo tipo de turismo ‘ideológico’, praticado por Michel Leiris, Julia Kristeva, Roland Barthes, entre outros” (BOULLENOIS, 2013, p. 18-19, tradução minha). Além disso,

A guerra fria, a radicalização do combate ideológico e o fracasso patente da experiência soviética tinham alimentado essa tradição. A Revolução Cultural, que se iniciou somente dois anos antes do Maio de 1968, parece ter sido então o símbolo da espontaneidade, da autonomia das massas em relação ao poder, do ardor juvenil com que sonham os manifestantes franceses. Contradizendo toda a realidade histórica, o maoísmo é descrito por Maria Antonietta Macciocchi como essencialmente antidogmático e antiautoritário. Mas essa visão mais positiva não se limita à esquerda: a direita liberal e nacional enxerga em Mao o modernizador da China, a exemplo do antigo acadêmico gaullista Alain Peyrefitte ou do presidente Valéry Giscard d’Estaing, que, na morte de Mao, manifestou ser ele o “farol do pensamento universal”. Os mais céticos, com falta de conhecimento real sobre a situação [chinesa], manifestaram, quanto ao regime, o benefício da dúvida; não foi senão na década de 1970 que o mito chinês fendeu-se e depois afundou-se tão rapidamente quanto tinha nascido (BOULLENOIS, 2013, p. 19, tradução minha).

Depreende-se da passagem acima que havia um terreno de pré-aceitação, predisposição da França pela China, e a película *A chinesa* seria uma das facetas desse processo. Essa condição de simpatia pelo maoísmo ilustrada na fita, que, por sua vez, é justaposta com o questionamento sobre o papel dos jovens que se reúnem na célula para levar adiante a revolução, impediu que se enxergasse com clareza a natureza do regime comunista chinês, seu caráter de repressão policial, a destruição de monumentos importantes do patrimônio cultural daquele país, a perseguição, a prisão e o assassinato de intelectuais, professores e artistas, o deslocamento de populações rurais e a morte pela fome e pela desnutrição de milhões de pessoas.

Essa atmosfera de aceitação atingiu o governo do general De Gaulle, que reconheceu a República Popular da China em janeiro de 1964. Tratava-se, na interpretação de Camille Boullenois (2013), de um ato diplomático desejado por De Gaulle: “era uma decisão

eminentemente política; a França, segundo De Gaulle, deveria ser autônoma e buscar sair da bipolarização da cena internacional” (BOULLENOIS, 2013, p. 59, tradução minha)⁸³.

Dressen Marnix (2009), entretanto, que desenvolveu uma pesquisa sobre os militantes maoístas franceses instalados nas indústrias, observou que o interesse pela China por aqueles militantes advinha de uma pequena minoria de marxistas-leninistas em princípios dos anos sessenta. Dessa forma, “de início, do lado de Havana e de Sierra Maestra, uma parte da juventude investira suas esperanças em mudanças radicais” (MARNIX, 2009, p. 19, tradução minha). Assim, para aquele grupo de maoístas franceses, o caminho que levou até a China incluiu Havana no percurso.

Além disso, os militantes pró-maoístas franceses no mesmo período (finais dos anos sessenta) percebiam a China como a “terra da eleição da democracia direta” (MARNIX, 2009, p. 20), sem, contudo, medirem a prática autoritária do regime que se valia do expediente de enviar seus opositores para o campo, dentre outras situações, tendo em vista reeducá-los pelo trabalho ou mesmo eliminá-los.

Por fim, à comum aceitação da China que se verifica em distintos públicos, fenômeno a que Jean-Luc Godard não se furtou, pode-se referir também, da parte do cineasta, uma atração pelo discurso político, fator que parece reforçar a fascinação pela China e pela Revolução Cultural. Nesse prisma, o discurso político atrai Godard, sobretudo os textos de Mao Zedong, pois essa forma da literatura assegura um lugar importante na criação cinematográfica do cineasta francês, como esclarece Jacques Aumont (2013, p. 47-48):

Então, acho que existe na sua obra um amor sincero pelas formas menores da literatura. O romance, claro, é importante, mas ele é alguém que sempre amou a correspondência, o ensaio, eu diria, uma forma menor da literatura, que é o discurso, o discurso político. Um de seus grandes homens é Malraux. [...] Acredito que Godard, de alguma maneira, guardou essa ideia de que na literatura não são forçosamente os grandes gêneros que são mais representativos. Quando ele faz os textos dos seus filmes militantes, acredito que ele se lembra da retórica de Malraux, e o discurso político pode ser uma obra também. [...] Talvez uma coisa interessante para você poderia ser a ideia de escritor menor, de Deleuze, a literatura menor. Literatura menor, para ele, é Proust e Pascal, isso sim, não são literatos pequenos... Menor querendo dizer alguém que trabalha sua própria língua como se ela fosse uma língua estrangeira. Uma ideia muito fácil em relação a Godard. Ele trabalha no cinema como se fosse uma língua estrangeira, isso iria muito bem, bem demais, mesmo.

⁸³ Camille Boullenois (2013, p. 59, tradução minha) assegura que essa atitude do regime gaullista configura “uma tomada de consciência progressiva da realidade chinesa. Os especialistas ocidentais por muito tempo acreditaram, com efeito, que a ditadura comunista chinesa não era viável e que sua duração seria muito curta. No início dos anos 1960, forçoso era constatar que esse não era o caso: o partido comunista havia ganhado legitimidade e imposto seu controle sobre o território e o povo chinês. O comunismo chinês mostrava-se, antes de tudo, como asiático e nacionalista. Sua potência, seu peso demográfico e seu tamanho tornavam-no um parceiro necessário, que deveria ser integrado ao jogo diplomático”.

O discurso político com Godard, ou melhor, a política no sentido lato que a palavra possa adquirir, torna-se matéria filmica em *A chinesa*, película fundamentada em trechos de manifestos, passagens de livros com estreita vinculação com o pensamento de esquerda, palavras de ordem e gestualidade compatíveis com tais enunciados (punho cerrado, dedo em riste), bem como a *imagerie* (fotos, pichações e símbolos, como o martelo, a foice, o fuzil), que se ata aos discursos e aos demais elementos do filme, como a trilha sonora e os letreiros que justapõem as cenas.

4.2 Anti-ilusionismo em *A chinesa* e o emprego da tela como lousa para a revolução

A chinesa, a exemplo de *Viver a vida*, é constituído em quadros ou partes e, dessa forma, aproxima-se das técnicas de Bertold Brecht. Assim, manifesta-se na tela a dissecação da narrativa com interrupções nas sequências da fita cinematográfica, para que surjam as encenações de esquetes ou para que se destaque a trajetória de um personagem. Tal procedimento tem estreita vinculação com as suspensões dramáticas inscritas nas formulações brechtianas, cujos estribilhos, cartazes e canções objetivam interromper a ação dramática, como já tivemos a oportunidade de mencionar.

A fita também incorpora a tradição do filme *noir*, sobretudo o caráter de balanço de experiências, de que o espectador só toma conhecimento no final do filme. Está presente, ainda, em determinadas atitudes dos personagens de *A chinesa*, o esboço de uma filiação à temática dos filmes de gângster, que pretendemos comentar mais adiante.

Não é por demais salientar também que a montagem de *A chinesa* obedece mais àquela cuidadosamente estudada de Dziga Vertov (1983, p. 255), na qual as cenas combinam-se entre si. Produzidas em períodos distintos, as imagens dirigem o olho do espectador por meio da justaposição de situações visuais (VERTOV, 1983, p. 254-258).

Assinaladas as características mais gerais do filme, suas filiações e seus empréstimos, cumpre dizer que o início do filme revela o preceito instrutivo de que se serve a narrativa para descrever a trajetória de cinco personagens. Eles alugam um apartamento durante as férias de verão com o intuito de estudar textos canônicos do marxismo, partes de obras da literatura universal, e investigar ou analisar (conforme aceção dos personagens) situações concretas (de acordo com o jargão marxista-leninista), como, por exemplo, a guerra do Vietnã, tendo por objetivo intervir nessa situação.

A marca específica da instrução como proposição para a política, que parece presidir a narrativa de *A chinesa*, de certa forma faz jus aos preceitos de Mao Zedong durante a Revolução Cultural, segundo a qual, afirma Yves Chevrier (1996, p. 135), o líder chinês “não quer saber de nenhuma outra educação senão a política, fundada na experiência violenta de uma confrontação pessoal com a autoridade”. Nesse prisma, a educação deve estar a serviço da política, o que norteia as ações de determinados personagens da fita e harmoniza-se com os imperativos que regiam a Revolução Cultural, conforme depreende-se de um documento do Partido Comunista Chinês que trata dos objetivos do movimento:

É necessário aplicar a fundo, em todos os estabelecimentos de ensino, a política formulada pelo camarada Mao Zedong, segundo a qual a educação deve estar a serviço da política do proletariado e combinar-se com o trabalho produtivo, a fim de que todos os que a recebem possam desenvolver-se moral, intelectual e fisicamente, de modo a transformarem-se em trabalhadores cultos, dotados de uma consciência socialista (DAUBIER, 1974, V. II, p. 193).

A passagem acima, que trata sobre a política e o papel quase acessório da educação face a ela, e a encenação escolhida por Jean-Luc Godard para prefigurá-la são indícios do processo de recepção desses preceitos pelo cineasta, que foram difundidos na França sobre a Revolução Cultural. Godard pode ser descrito, portanto, como um leitor da Revolução Cultural, e a película que ele produziu torna-se o resultado da apropriação que ele estabeleceu diante dos estímulos que recebeu, provenientes do apelo que os textos lidos e selecionados infundiram nele.

Assim delineado o vínculo entre a política e a educação no maoísmo, passaremos a uma análise mais minuciosa de *A chinesa*. O início da película é constituído por *flashes* preambulares, ou, de outra forma, por pequenas sequências sintéticas que antecedem o desenrolar da fita⁸⁴. Trata-se de sequências com tempo máximo de três segundos. Esse bloco de sequências é constituído por cenas de perfil dos personagens e por fotos de Mao Zedong, Fidel Castro, Vladimir Lênin, Jean-Paul Belmondo, dentre outros. É formado ainda por ações envolvendo as figuras dramáticas, bem como pela capa da *Cahiers marxistes-léninistes*⁸⁵. As sequências prosseguem após o aparecimento dos letreiros e obedecem a um princípio de dispersar e confluir.

⁸⁴ A inspiração para o termo *flash* preambular adveio de Susan Sontag (1987). A autora, conforme já salientado, identifica os recursos teatrais que permeiam a obra de Jean-Luc Godard e nota que o cineasta francês, em seus filmes, utiliza-se de uma técnica “frequentemente derivada de Brecht”, que consiste na “dissecação da narrativa fílmica em pequenas sequências” (SONTAG, 1987, p. 159). Em determinados filmes de Godard, Sontag (1987, p. 159) assinala que ele “coloca na tela sinopses preambulares para cada cena, que descrevem a ação seguinte”. Preferimos o termo *flash* preambular, que guarda um parentesco com as sinopses preambulares da ensaísta, pois estabelece a vinculação teatral das opções cinematográficas de Godard e vai um pouco além, para dar conta do caráter inovador do cineasta, que estabelece *flashes* de poucos segundos no início da película, constituídos por pequenas sequências que acompanham a narrativa do filme permeadas por uma melodia, cujos acordes e letra conferem aos *flashes* preambulares uma cadência acelerada, deslocando a intensidade das sequências.

⁸⁵ Dressen Marnix (2009) assinala que o meio de informação do qual os militantes maoístas usufruíam eram os jornais produzidos pelas próprias organizações de esquerda na França (por exemplo, *Pékin information*, *Cahiers*

De acordo com Robert Stam (1981), que estabeleceu um estudo sobre o anti-ilusionismo na literatura e no cinema, delinea-se, em *O demônio das onze horas* (1965), película de Jean-Luc Godard, uma condição que pode ser observada em muitos filmes do cineasta, sendo tal constatação pertinente para o estudo de *A chinesa*, qual seja: a “dispersão das trilhas do filme – imagem, diálogo, ruído, música e legendas” (STAM, 1981, p. 175). No entender do ensaísta, nas películas do cineasta francês, “recebemos muita informação para assimilar” (STAM, 1981, p. 175) de uma única vez:

A imagem conta uma história; o diálogo conta outra; o ruído, outra; e a música, uma outra inteiramente diferente. Todos esses elementos são utilizados por Godard em seu ataque coordenado à sensibilidade do espectador e às convenções do realismo. Criando uma sobrecarga sensorial, Godard desorienta e irrita (STAM, 1981, p. 175-176).

Entretanto, o princípio de embaraço que percorre sua obra pode ser amenizado mediante um percurso ativado pelo próprio espectador, que consistiria em permitir que cada sentido percorresse seu caminho rumo a uma compreensão do filme. Dessa forma, caberia ver o filme diversas vezes, atentando-se “uma vez para a imagem, outra para ouvirmos os diálogos, outra para a música, outra para os ruídos de fundo e outra para as cartelas”, sugere Robert Stam (1981). Por vezes, ainda, “os sentidos não só se dispersam uns dos outros, mas também [...] cada sentido é solicitado a percorrer diversos caminhos de uma só vez” (STAM, 1981, p. 176).

Diante das considerações assinaladas por Robert Stam (1981), compete percorrer os letreiros da película *A chinesa*, conferindo a eles o estatuto de autonomia face às imagens, à música, aos diálogos e aos ruídos. Incumbe reconhecer ainda que todas as trilhas do filme a serem citadas guardam a mesma condição de independência entre si, bem como mobilizam a atenção do espectador para o caráter multidirecional de sua relação convergente. Em outros termos, ao mesmo tempo em que as trilhas do filme são independentes e/ou desorientam e irritam, elas guardam também uma relação de proximidade. Assim, distância e/ou recuo e contiguidade e/ou interação tornam-se a tônica que preside a tessitura da fita, condição que, até certo ponto, permite avaliar as partes da película sem que se esteja preso a uma delas, separadamente ou não.

marxistes-léninistes). Presume-se também que foram esses os jornais e revistas a que Jean-Luc Godard teve acesso, tendo em vista que, no decorrer do filme, trechos e páginas dessas publicações são exibidos na tela. No que diz respeito às formas de acesso aos acontecimentos, notícias e deliberações do regime chinês, cabe destacar que, entre os diplomatas, jornalistas e viajantes que estiveram na China durante a Revolução Cultural, a maior dificuldade era o acesso às informações, visto que poucos deles sabiam o chinês. Além do mais, não havia uma fonte alternativa ou independente de notícias, o que os deixava à mercê dos comunicados oficiais ou de agências internacionais de notícias que orbitavam em torno da bipolaridade da guerra fria (BOULLENOIS, 2013).

Os letreiros iniciais do filme procuram situar o espectador no espaço da ficção da obra cinematográfica. Sobre o fundo preto da tela, surgem as palavras no centro; escritas em letra de forma, sinalizam para um acontecimento que está por vir: *BIENTÔT/SUR/CET ÉCRAN* (FIGURA 9). Aqui, a utilização do *flash* preambular torna-se imprescindível, pois cumpre a função de antecipação das ações dos personagens, visualização das fotografias que incidirão na tela e audição da música-manifesto que acompanha a apresentação do *flash*⁸⁶.

A partir desses elementos iniciais, podemos ampliar a relação entre educação e política presente no filme. Ao fazermos esse movimento, pressupomos que o filme desdobra-se em camadas. Ao mesmo tempo, ele sinaliza para uma interpretação dos textos, *grosso modo*, de forte apelo esquerdista, e, por outro lado, parece direcionar o olhar do espectador para outras relações, como o emprego da tela como lousa.

Serge Daney (2007), em texto publicado em sua coletânea de ensaios sobre a pedagogia godardiana, assinala que, a partir do Maio de 1968, Jean-Luc Godard evidenciou uma suspeita de que a “sociedade [do espetáculo] produz mais imagens e sons do que pode ver e digerir” (DANEY, 2007, p. 107). A constatação era bastante curiosa para uma geração de cineastas autodidatas que, de acordo com o ensaísta, foi também responsável por investir nesse processo de produção de imagens e para o qual a sala de cinema “tomou o lugar” do ambiente da escola e da família. A grande suspeita em relação às imagens, na acepção de Serge Daney (2007), pressupunha uma atitude na qual era preciso aprender, e, para aprender, era “preciso ir para a escola” (DANEY, 2007, p. 107-108):

Em 1968, para a facção mais radicalizada – a mais esquerdista – dos cineastas, uma coisa é certa: é preciso aprender a sair das salas de cinema (da cinefilia obscurantista) ou, ao menos, conectá-la a qualquer outra coisa. E, para aprender, é preciso ir à escola. Não exatamente à “escola da vida”, mas ao cinema como escola. É assim que Godard e Gorin transformaram o cubo cenográfico em sala de aula; o diálogo do filme em recitação; a voz em *off* em aula magistral; a filmagem em trabalhos dirigidos; o tema dos filmes em matérias obrigatórias (“o revisionismo”, “a ideologia” etc.); e o cineasta em diretor da escola, em monitor, bedel. A escola torna-se então o bom lugar, aquele que se afasta do cinema e se aproxima do “real” (um real-a-ser-transformado, claro). É desse espaço que nos chegaram todos os filmes de Godard desde *A chinesa*. Em *Tout va bien*, *Número deux* e *Ici et ailleurs*, é o apartamento da família que toma o lugar da sala de aula, e a televisão, o do cinema. O essencial permanece: *as pessoas que fazem a lição* (DANEY, 2007, p. 107-108. grifo no original).

⁸⁶ A música-tema do filme, intitulada *Tempo de fazer... bom!*, é de Claude Chanes, e a letra é de Gérard Guégan. Há uma série de imagens para a qual ela chama a atenção do ouvinte, tais como o Vietnã queimando, o napalm, o sonho que Mao representava, o livrinho vermelho como referência (150.000 mil exemplares foram editados na França no período), dentre outros aspectos.

O comentário de Serge Daney (2007) permite-nos constatar que a postura godardiana de encarar a tela do cinema como um local propício para aprender e ensinar estava presente em seu horizonte cinematográfico, e os recursos cinematográficos disponíveis, como a tela, o diálogo do filme, o tema das películas e os letreiros entre as cenas, aproximaram-se simbolicamente do espaço escolar⁸⁷.

Figura 9 – Letreiros iniciais do filme *A chinesa* (1967)



Legenda: Os letreiros iniciais do filme procuram situar o espectador no espaço da ficção da obra cinematográfica e indicam a transformação da tela em lousa.

Fonte: LA CHINOISE..., 1967.

Tendo presente essa constatação, temos que o fundo preto no qual as palavras iniciais foram inscritas cumpre a função de uma lousa ou um quadro negro. A sala escura de espetáculos, na qual se encontra a plateia, torna-se uma sala de aula, e o espectador assume a condição de aluno, palavra que, derivada do latim, *alumn*, significa aquele que “recebe instrução e/ou educação de algum mestre, ou mestres” (FERREIRA, 1986, p. 95).

Entre os letreiros que prosseguem após os *flashes* preambulares, incluem-se o título do filme e a identificação do diretor, e suas cores predominantes são azul, amarelo e vermelho,

⁸⁷ Jorge Vasconcelos (2008), apoiado em Gilles Deleuze, reconhece a existência de uma pedagogia da imagem audiovisual no conjunto das obras cinematográficas de Jean-Luc Godard. De acordo com o pesquisador, essa pedagogia estaria relacionada com o fato de que o cineasta francês buscava revelar as tramas de sentido das imagens. Em suas palavras, “[a] pedagogia godardiana da imagem audiovisual pergunta pela revelação das tramas do sentido que toda e qualquer imagem se põe. Não se trata de revelar uma ‘verdade’ por trás (o sentido ideológico), mas, isto sim, trata-se de buscar revelar justamente todo o sentido que habita a imagem. E este procedimento pode ser chamado de uma pedagogia exatamente porque ele insiste em que há algo a ser ensinado, melhor que isto, *existe* a possibilidade de um pensamento sobre o ensinar em relação a toda e qualquer imagem” (VASCONCELOS, 2008, p. 164).

respectivamente: *LA CHINOISE/UN FILM DE/J.L. GODARD*. No geral, as cores primárias predominam nos letreiros, que se tornam letreiros comuns só aparentemente, pois, à medida que perdura a apresentação geral do filme, mediante as sequências, essa identificação do nome da fita e do diretor se desmembra em várias sílabas, que passam a significar outras palavras, como, por exemplo, IN = em, LAC = lago, CIA= Agência Central de Inteligência, LOI= lei/norma, e assim sucessivamente⁸⁸.

Trata-se da formação de palavras que ocupam o centro da tela, cujo fundo é escuro. Tal procedimento torna-se uma constante ao longo da fita; um elemento visual encadeia-se a outro elemento. No caso do título do filme, surgiram diversas palavras, aparentemente sem relação com a trama narrativa. Contudo, o caráter didático da cena merece destaque, pois procura ensinar algo ao público: de uma palavra, engendram-se outras. O surgimento delas na tela delineia o modo demonstrativo que percorre a película *A chinesa* e, por sua vez, seu caráter didático⁸⁹.

Importa salientar que a marca anti-ilusionista de *A chinesa* não se revela somente na dispersão das trilhas do filme, mas está presente também na atuação de Jean-Luc Godard (o personagem JLG que apareceu em *Câmera-olho*) como entrevistador dos atores, no surgimento dos operadores e do fotógrafo da fita, Raoul Coutard, bem como no aparecimento repentino de claquetes, da câmera e da luz dos holofotes, que o filme não faz questão de esconder.

Por outro lado, esse conjunto de procedimentos anti-ilusionistas da obra tem por objetivo demarcar um distanciamento de Jean-Luc Godard do cinema de autor, do qual ele e os demais amigos da *Nouvelle vague* foram protagonistas. A participação de Godard nos filmes coletivos de intervenção política, em que *O amor* e *Câmera-olho* destacam-se, foi uma tentativa de desvincular-se de uma modalidade de cinema que prima pelo diretor, pois, em *Câmera-olho*, por exemplo, havia um desejo de afirmação do exercício da profissão no cinema, já mencionado, e os técnicos, assistentes, diretores e amigos que trabalharam no filme foram lembrados. Além do mais, os projetos dos diretores passaram pelo crivo de um grupo de cineastas, e a ideia inicial de

⁸⁸ Mais exemplos podem ser citados: CHIE = cagar, SOI = si, NICE = cidade francesa, OISE = rio localizado no norte da França, SCIE = serra, CHOSE = coisa, BIEN = bem, SUR = em cima de, sobre, TÔT = cedo, CET = esse.

⁸⁹ Tal modo pode ser verificado também na forma com que a personagem Véronique tenta explicar a Yvonne a atitude do namorado desta última, Henri, que, aparentemente, refuta a ideia de sair com ela para assistir a uma película, preferindo vender o jornal *Guardie Rouge*. Véronique procura explicar a atitude dele, fazendo uso de alguns exemplos desconexos relacionados com a política. O procedimento recitativo e a atuação que a personagem assume são indicativos de que a educação, tal como já assinalado, está a serviço da política: “Porque a política é o ponto de partida... de toda a política, a política é o ponto de partida de toda a ação prática de um partido revolucionário” (*LA CHINOISE...*, 1967). A forma como diz, os gestos que ela usa (dedo em riste ou na cabeça, tentando explicar algo com exemplos) e o ângulo no qual Véronique está posicionada (de frente e no centro de um cartaz pregado na parede, em que crianças chinesas estão sentadas em torno de um adulto falando para elas) indicam um posicionamento professoral de sua parte e ainda revela um estado em que os personagens do filme estão sempre explicando algo de si, de sua prática, de seu entorno, da sociedade na qual estão envolvidos, e a política torna-se o motivo pelo qual eles estão reunidos. Tal procedimento converte-se no mote que acompanha os personagens, seja nas cenas individuais, nas quais o objetivo é a aprendizagem dos trechos e discursos advindos do marxismo, seja nas sequências nas quais o protagonista se torna um mediador da aprendizagem entre os demais.

Godard sobre o curta a ser filmado foi rejeitada pelo coletivo de realizadores – mesmo o curta que de fato fez parte de *Longe do Vietnã* foi visto com desconfiança pela equipe de cineastas (BAECQUE, 2010b, p. 362-363).

De certa forma, exibir os profissionais que trabalharam na fita, além do anti-ilusionismo presente, significaria também postular o contrário do cinema de autor: o cinema era uma arte coletiva, de equipe. Assim, *A chinesa* configuraria uma inflexão no pensamento de Jean-Luc Godard, visto que essas condições – o diretor já não está mais sozinho, e a criação depende também de outros profissionais – não são vistas com desprezo por ele. Ainda que embrionário, esse procedimento de construção coletiva de uma fita será largamente testado em fins da década de sessenta e início da de setenta.

Dentre as circunstâncias que corroboram essa afirmação, podemos citar como exemplo a atuação de Jean-Pierre Gorin. Parceiro de alguns filmes de Godard durante a vigência do grupo Dziga Vertov, poucos anos depois de *A chinesa*, serviu como “conselheiro em maoísmo” do cineasta franco-suíço (BAECQUE, 2010b, p. 378, tradução minha), condição incomum para um artista que defendeu aguerridamente a noção de autor no cinema.

Cumprir destacar, por fim, um último aspecto da tela como lousa; se ela se transmuta dessa forma, tudo o que nela se imprime pode se esvanecer a qualquer momento. Aqui a caracterização do instantâneo, do efêmero, na filmografia de Godard fica mais evidente: a superfície da lousa não tem solidez e sugere que o que vemos se extingue rapidamente. Não se expressaria, na própria tela como lousa, a dúvida de Godard quanto aos princípios que ele torna evidente na obra que produz?

Assinalados os elementos iniciais da película, seus empréstimos e filiações, o vínculo que a narrativa estabelece entre educação e política e a marca do anti-ilusionismo, que ela assume ao revelar seus procedimentos de produção por meio do estilo de desenvolvimento de uma atitude reticente contrária ao cinema de autor que provavelmente a obra traz, convém agora descrever os principais personagens da fita, empreendendo, na apresentação de suas características, os temas que suscitam e as mensagens que sugerem e assumem.

4.3 A marca intervencionista de Jean-Luc Godard: os “estafetas” da revolução

Após os *flashes* preambulares e os intertítulos de formação de palavras, surge o personagem Henri (interpretado por Michel Semeniako). Conhecemos o personagem desta forma: de boina, blusa amarela, jaqueta de couro furada e caneta na mão direita. Ele se

movimenta e parece dizer a si mesmo o texto, mas na tela ainda não o vemos, pois um letreiro está se formando na medida em que ele pronuncia as primeiras frases de seu anúncio como personagem: “*UN FILM EN TRAIN DE SE FAIRE*” (“Um filme em construção”, tradução minha). Ninguém está na sacada. Ele sublinha determinadas palavras, que acredita serem importantes, e frisa, de fato, algumas delas. Após ler determinados trechos, adentra o apartamento, lendo em voz alta. Não é por demais lembrar que essa é a tônica dos personagens de *A chinesa*. A maioria deles declama seu discurso em voz alta. Na verdade, recita-o (FIGURA 10).

Em sua fala, prevalece um texto que assinala que os trabalhadores franceses não levantariam barricadas para reivindicar 10 ou 12% de aumento de salários, e que, no futuro, só haverá “crise no capitalismo europeu quando a massa de trabalhadores fizer greve geral revolucionária ou insurreição armada” (LA CHINOISE..., 1967), sendo que a burguesia não iria ceder o poder sem combate. De sua fala, cabe reter a consideração de que alguns intelectuais europeus, dentre eles, André Gorz (1968, p. 71), não enxergavam condições adequadas para uma ação revolucionária na Europa.

Esse questionamento, ou mesmo essa dúvida, nas palavras do personagem sobre as “condições objetivas e subjetivas a partir das quais a ação revolucionária das massas [seria] possível” (LA CHINOISE..., 1967), que Henri assume como sendo sua atuação ou seu papel no filme, fatalmente o levará a uma ruptura com a célula Áden-Arábia e que preserva uma relação com os expurgos que ocorreram durante a Revolução Cultural Chinesa.⁹⁰

A consideração de André Gorz (1968), recuperada por Godard mediante a fala de Henri, ao mesmo tempo em que faz do intérprete um porta-voz de uma posição influente nos meios intelectuais de esquerda europeu – menoscabando o personagem, pois a ele é concedida uma legenda mais tarde incorporada a sua prática no filme –, o cineasta procura também, ao modo dos letrados e das trilhas sonoras, dispersar os textos em que se embasa e confrontá-los consigo próprio.

Grosso modo, André Gorz (1968) defendia não uma “passagem gradual” do capitalismo para o socialismo, mas uma atenção à fase preparatória, que poderia levar a uma crise do capitalismo:

O que pode e deve ser progressivo em uma estratégia socialista é a fase preparatória, que engrena um processo que levará ao núcleo da crise e à prova de força final. E a escolha dessa via, impropriamente chamada de “via pacífica para o socialismo”, não resulta de uma opção *a priori* pelo gradualismo, nem de

⁹⁰ A narrativa da fita parece relacionar os processos de Moscou, que foram os julgamentos realizados pelo regime stalinista contra os opositores ou os questionadores do regime, por meio de uma associação entre a expulsão de Henri da célula e os expurgos da URSS, e também durante a Revolução Cultural Proletária Chinesa.

uma recusa *a priori* da revolução violenta ou da insurreição armada; resulta de sua impossibilidade de fato no contexto europeu. Resulta da necessidade de criar as condições objetivas e subjetivas, de preparar as posições de força, sociais e políticas, com base nas quais a conquista do poder político pela classe operária se torne possível (GORZ, 1968, p. 73).

Depreende-se da passagem acima que André Gorz não afirma recusar a ação violenta ou a insurreição armada; no entanto, reconhece sua impossibilidade no continente europeu, haja vista que as condições objetivas e subjetivas não eram propícias. Entretanto, a trajetória do personagem redundará na atuação dele no polo daqueles que não defendiam o terrorismo e/ou uma intervenção armada por oposição àqueles que propugnavam a revolução.

Figura 10 – Henri na sacada do apartamento alugado para estudos



Legenda: A trajetória do personagem redonda na atuação dele no polo daqueles que não defendiam o terrorismo e/ou uma intervenção armada em oposição àqueles que propugnavam a revolução.

Fonte: LA CHINOISE..., 1967.

Dessa forma, a posição que ele assume na célula é questionada pela maioria dos membros como sendo “revisionista”⁹¹. Henri interpreta, na fita, o papel de estudante, porém, é

⁹¹ O termo “revisionista” foi atribuído aos revisores do marxismo, e, com Henri, ele adquire o sentido pejorativo de “reformista”. Sobre a origem desse conceito, Tom Bottomore (1996a, p. 662) esclarece: “Termo que foi introduzido no pensamento marxista no final do século XIX em referência às reavaliações e reformulações críticas das ideias de Marx e, em particular, das que diziam respeito ao desenvolvimento do capitalismo e à natureza de uma transição para o socialismo. Obteve grande voga no debate revisionista iniciado pelos artigos de Eduard Bernstein (escritos entre 1896 e 1898), depois ampliados em livro (1899), sobre os problemas do socialismo, nos quais ele tentou ‘tornar claro simplesmente onde Marx está certo e onde está errado’. Os principais alvos das críticas de Bernstein eram a teoria do fim do capitalismo pelo colapso econômico e a ideia de uma crescente polarização da sociedade entre burguesia e proletariado, acompanhada pela intensificação do conflito de classes. Contra essas doutrinas, que tinham passado integrar a ortodoxia marxista, ele afirmou que, a par da concentração de capital em grandes companhias, havia um surto de novas empresas de pequeno e médio porte, o aumento da difusão da propriedade de bens de raiz, a elevação do nível geral de vida, o aumento do número de membros da classe média, o surgimento de

especializado em química, usa parte de seu tempo para vender o jornal *Garde Rouge* e namora Yvonne (Juliet Berto).

Diferentemente de Henri, Omar Diop representa a si mesmo, Omar Diop, um militante político no movimento estudantil e estudante de filosofia (FIGURA 11). Aqui torna-se explícito o método de trabalho de Godard com os atores da película, sob influência dos ensinamentos de Roberto Rossellini, segundo os quais era necessário trabalhar com o ator a partir daquilo que ele era.

Antoine de Baecque (2010b) fez notar que, entre a experiência “anarquista” de Daniel Cohn-Bendit na faculdade de Nanterre e a atuação de Omar Diop junto aos maoístas da universidade, Godard preferiu convidar o jovem estudante senegalês, que alguns anos depois seria morto numa prisão por ter se oposto ao presidente Senghor (BAECQUE, 2010B, p. 350-357). A experiência, portanto, de Omar Diop como ativista estudantil é o que mais interessaria a Jean-Luc Godard. Talvez uma cena ilustre a prática encenada por ele no filme.

um sistema mais complexo e diferenciado de estratificação na sociedade capitalista e a diminuição na escala e na intensidade das crises econômicas. No decorrer desse debate, o revisionismo acabou identificado com o reformismo e com o abandono das metas revolucionárias, ou mesmo de qualquer compromisso forte com a realização do socialismo. Mas os adversários do revisionismo também estavam, eles próprios, divididos, com Kautsky e os austromarxistas tentando incorporar vários fenômenos novos à visão marxista ortodoxa de desenvolvimento do capitalismo, enquanto que Rosa Luxemburgo e Lenin expunham uma doutrina política revolucionária em cujos termos alguns outros críticos do revisionismo eram igualmente tratados, eles próprios, como revisionistas. A denúncia do revisionismo como contrarrevolucionário atingiu o auge com a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914 e o colapso da Segunda Internacional, e o uso do termo como injúria foi perpetuado pela consolidação do bolchevismo como nova ortodoxia na União Soviética e logo, depois de 1945, na Europa Oriental”.

Figura 11 – Omar Diop interpreta ele mesmo em *A chinesa*.



Legenda: Omar era um militante político no movimento estudantil e estudante de filosofia de Nanterre. Foi morto pelas forças policiais do presidente senegalês Senghor.

Fonte: LA CHINOISE..., 1967.

Na lousa, encontra-se Guillaume, que escreve o título da palestra a ser proferida por Omar. Sua preleção baseia-se em textos do filósofo Louis Althusser e em *O livro vermelho*, com trechos escolhidos da obra de Mao Zedong, e teve como título *As perspectivas da esquerda europeia*.

Mais de um comentador esclarece que, na prática de trabalho de Jean-Luc Godard, ele não é fiel aos autores que cita. Os trechos que ele seleciona para colocar em disputa uns com os outros não obedecem a uma narrativa linear e são destacados ao acaso. Assim, Georges Didi-Huberman (2015, p. 13, tradução minha) afirma “que citar, é de início, admirar”; é um ato de linguagem. Por exemplo, quando Fritz Lang participa de um filme de Godard (*Le mépris*, no Brasil, *O desprezo*, de 1963), sua presença na tela, seu corpo e até mesmo o monóculo que usa evidenciam sua personalidade em cada um de seus gestos, “um prestígio citacional imenso”, como esclarece Georges Didi-Huberman (2015, p. 12). Podemos generalizar tal procedimento tanto para Omar Diop quanto para Francis Jeanson, pois a admiração do cineasta por esses dois atores que interpretaram seus próprios papéis torna-se visível na forma como eles são transportados para a tela.

Georges Didi-Huberman (2015, p. 15-16, grifo no original) lembra ainda que o procedimento de citação em Godard “seria transformar o *apelo à autoridade* (pois, quando eu cito, eu admito que não sou eu o autor daquilo que cito) na *recusa de autoridade* (é isso que justifica citar livremente, desprende-se da citação como autoridade)”.

Assinalados determinados traços do método godardiano de escolha dos autores e os trechos das obras encenadas pelos intérpretes do filme *A chinesa*, importa salientar que a primeira parte de sua preleção trata de uma passagem destacada da obra de Louis Althusser (1979), que na boca de um estudante afrodescendente teve por objetivo demonstrar a internacionalização da luta revolucionária para outros espaços do planeta e, ainda, justificar que o “fim do dogmatismo estalinista” não significou a restituição da “filosofia marxista em sua integridade” (ALTHUSSER, 1979, p. 20). O fim do dogmatismo, para Louis Althusser (1979, p. 20), significou “o direito de fazer as contas exatas do que possuímos, de chamar pelo seu próprio nome tanto a nossa riqueza quanto a nossa falta de riqueza, de pensar e de colocar em alta voz os nossos problemas e de empreender com rigor uma verdadeira pesquisa”.

A mensagem que parece ecoar desses trechos é que a filosofia marxista ainda estava para se constituir, e que o fim do dogmatismo abria a possibilidade para essa condição na França, sendo este um dos apelos que a fala de Omar Diop pronunciava. Vamos retomar a cena e identificar outras nuances que seu personagem parece repercutir.

Guillaume se posiciona de frente para a lousa e sublinha a palavra *européenne* com um giz colorido. Enquanto isso, na banda sonora, a Rádio Pequim fornece as notícias sobre o movimento estudantil e sua luta revolucionária “contra o ‘colarinho branco’ que se espalha entre os trabalhadores e camponeses” (LA CHINOISE..., 1967). A palestra de Omar é a condição para que haja o debate, e todo o conjunto de ações representa um gênero do discurso, no sentido atribuído a esse termo por Mikhail Bakhtin (2011, p. 262, grifo do autor): os gêneros do discurso como “*tipos relativamente estáveis de enunciados*”⁹². Uma curta apresentação marca seu início, e coube a Véronique essa tarefa: “Omar, um camarada do círculo filosófico de Nanterre. É o suficiente!” (LA CHINOISE..., 1967).

Antes mesmo de terminar a apresentação, Omar já havia disposto suas anotações sobre a mesa. À medida que desenvolve sua palestra, surge a imagem dos quatro militantes ao redor de uma pilha de livros vermelhos.

Dividimos a fala de Omar em três partes. A primeira já foi mencionada, e optamos por não comentar a segunda, que não acarretará em prejuízo para compreensão da terceira, a qual é iniciada com o som de um xilofone. Antes de começar sua fala, Omar meneia a cabeça de um lado a outro e olha para seus interlocutores. Ao mencionar a morte de Stalin pela segunda vez, surge uma foto de Stalin com os olhos rabiscados de vermelho, o que lhe confere um aspecto malicioso ou maligno. Num dos trechos do discurso de Omar, a câmera, em panorâmica de cima

⁹² O gênero exposição é a condição para que haja a possibilidade de participação dos ouvintes; é também o requisito para que se pratique a teoria anteriormente vista. O terrorismo, então, como exercício revolucionário, é uma das formas de colocar em prática a teoria que o grupo acolheu em seus estudos.

para baixo, faz o enquadramento de seu corpo com as mãos sobre a mesa. O foco é a mesa com os trechos do texto e vários objetos: um livro aberto, o giz colorido, um maço de cigarros, um exemplar dos *Cahiers marxiste-leniniste* e *O livro vermelho* de Mao.

Jean-Luc Godard procurou mediar a fala do personagem com fotos que conferem, ao enunciado discursivo do personagem, uma tônica que revela parte dos interlocutores à qual se destina a argumentação de Omar na fita:

A morte de Stalin nos deu o direito de contar exatamente o que possuímos, de chamar a riqueza e a indigência pelos seus verdadeiros nomes, de pensar e falar de nossos problemas e conduzir pesquisas sérias. [Neste ponto, surge uma foto de Mao] A morte de Stalin nos permitiu escapar, em parte, de nosso provincianismo teórico, de conhecer [Kirilov é enquadrado consertando o guidão da bicicleta com uma ferramenta] e reconhecer a existência de outros além de nós mesmos e, desta forma, conhecer melhor a nós mesmos, conhecer o lugar que ocupamos no conhecimento e na ignorância do marxismo, e, assim, começar a nos conhecer. [Plano americano de Omar, e, portanto, mais próximo do espectador da fita] A nossa tarefa de hoje é simplesmente enfrentar e solucionar estes problemas para dar um pouco de existência e consistência teórica à filosofia marxista. Tereis perguntas a fazer?” (GODARD, 1973, p. 345-346, tradução minha)

Considerando que os enunciados discursivos, tal como definiu Mikhail Bakhtin (2011, p. 298), são plenos de tonalidades dialógicas, ou seja, constituem uma “resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo” (BAKHTIN, 2011, p. 297), e mesmo o enunciado mais “monológico” não deixa de ser uma “resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão” (BAKHTIN, 2011, p. 298), temos que a fala de Omar, fazendo uso do discurso de outra pessoa, de Louis Althusser (1979), reúne uma apreciação da morte de Joseph Stalin com um tom solene, de convite ao conhecimento de si e do outro, e conclui com o estabelecimento de uma ação que ponha em prática aquela convocação, que tem por objetivo referendar e dar consistência teórica à filosofia marxista. Em suma, o enunciado pronunciado por Omar avalia, convoca e determina o que se deve fazer: a revolução!

Ao fazê-lo, indiretamente presume-se a quais interlocutores a película *A chinesa* dirige-se, pois, conforme Mikhail Bakhtin (2011, p. 301, grifo no original), “um traço essencial (constitutivo) do enunciado é o seu *direcionamento* a alguém, o seu *endereço*”: à esquerda revolucionária, que pretendia estabelecer a revolução por meio das armas e desejava um alinhamento com o maoísmo chinês; à esquerda latino-americana, principalmente uma vertente pró-cubana ventilada pelas brisas revolucionárias provenientes de Cuba a partir de 1959; e aos estudantes universitários franceses partidários de mudanças no sistema educacional de seu país. Portanto, os interlocutores de Omar Diop diferiam daqueles de Henri.

Omar Diop aparece uma única vez na fita. É jovem e traça uma blusa vermelha; representa o polo da revolução. Seus movimentos foram reduzidos ao mínimo, e somente a câmera movimenta-se quando ele fala para os jovens da célula. Do início ao fim de sua “pregação”, permanece atrás de uma mesa, e seu enquadramento teve por objetivo destacá-lo dos demais jovens. Sua luta política na universidade foi respeitada pela narrativa, contrastando com o deboche que parece advir da representação de Joseph Stalin.

Jean-Pierre Léaud interpreta Guillaume, um ator de teatro. Ao modo de Omar Diop, está representando o próprio papel, de um ator, visto ser sua profissão (FIGURA 12). Os temas que concernem a sua rubrica dizem respeito ao teatro e à representação política. Godard retoma em outras bases, com Guillaume, o tema esboçado em *Câmera-olho*, a saber, a tonitruosa relação do documentarista com a realidade e sua representação. Porém, em *Câmera-olho*, Godard resolveu parcialmente o dilema, tendo se colocado ao lado das classes operárias e propugnando o adágio de criar o Vietnã dentro de nós.

Em *A chinesa*, no entanto, a tônica está no fato de que o militante também atua quando faz política. A atuação política pressupõe gestos (punhos cerrados, determinadas posturas) e falas (*slogans*, gritos de guerra, discurso político), que são encenados para uma plateia atenta num comício ou numa manifestação, formada por espectadores ávidos por um espetáculo. A exemplo do discurso político, que pode ser representado, a atuação política é uma encenação.

Tomando por base a atuação de Omar Diop, também a encenação de Guillaume possibilita vislumbrar outras mediações que transitam em *A chinesa*. Para esse fim, vamos acompanhar uma cena na qual Guillaume, tal como os demais colegas, precisava lecionar.

Guillaume entra na sala e olha para todos os presentes: ele dissertará sobre *Problemas de informação/ Por uma TV republicana*. De gravata, abre a porta e traz consigo algumas folhas. Olha para os colegas e começa: “camaradas e amigos”. Pega o maço de cigarros e retira um deles, mencionando o tema que será abordado: “falaremos sobre as atualidades”. O tom cerimonioso da fala tem por objetivo envolver o público ao qual se dirige: o espectador. Terminada a exposição, faz indagações com o propósito de inquirir os presentes, criando o ambiente para uma participação. Como suas abordagens requeriam as respostas dos colegas, investe aos gritos por duas vezes junto a eles, procurando incitá-los a uma resposta.

A sutileza marca a cena. Nela, não vemos o militante travestido de professor ou de palestrante aos berros contra os ouvintes. Apenas assistimos o efeito de suas palavras sobre os demais, que, assustados, procuram responder as suas indagações. A digressão a outra película, *Les quatre cents coups* (1959) (em português, *Os incompreendidos*), de François Truffaut, torna-

se inevitável, pois nota-se um desejo de estabelecer uma tonalidade dialógica, sendo que a interpretação de Léaud constitui uma resposta a outro papel interpretado por ele.

Estaria, pois, Jean-Luc Godard, estabelecendo os marcos de uma ruptura com seus colegas da *Nouvelle vague* ao propor tal representação? Não se configuraria, pois, com a apresentação de Léaud, os primeiros sinais de uma cesura entre Godard e os demais cineastas outrora seus amigos? Alguns indícios levam a crer que François Truffaut não concordava com a representação que foi exigida do ator Jean-Pierre Léaud em distintos filmes, notadamente em *Masculino, feminino* (1966), e o processo de ruptura definitiva dos dois cineastas decorre após a filmagem dessa película (BAECQUE, 2010b, p. 310).

Figura 12 – Jean-Pierre Léaud olha atentamente para a câmera.



Legenda: Léaud interpreta Guillaume, um ator de teatro. Ao modo de Omar Diop, está representando o próprio papel, de um ator, visto ser sua profissão.

Fonte: LA CHINOISE..., 1967.

O papel protagonizado por Jean-Pierre Léaud e personificado em Guillaume em *A chinesa* é uma inversão daquele que o ator interpretou como Antoine Doinel, o adolescente desorientado face ao ambiente autoritário da escola e a desatenção dos pais⁹³. Apesar da inversão dos papéis, de aluno castigado e humilhado pelo professor a militante-professor que incide sobre seus camaradas, o protagonista não descarta de um teor de arrogância e de agressividade em sua

⁹³ O pesquisador Michel Marie (2011, p. 90) assinala que esse personagem vai além da obra de Truffaut, uma vez que “podemos pensar no herói godardiano de *Masculino, feminino* e *A chinesa* (*La chinoise*) como um prolongamento do herói dos filmes de Truffaut”. E o que diríamos então dos filmes de Glauber Rocha que contaram com a participação de Jean-Pierre Léaud, protagonista de *O leão de sete cabeças* (1970), e com a atuação de Juliet Berto em *Claro* (1975)?

fala, condição que também estava presente na atmosfera do professor que castigara Antoine Doinel.

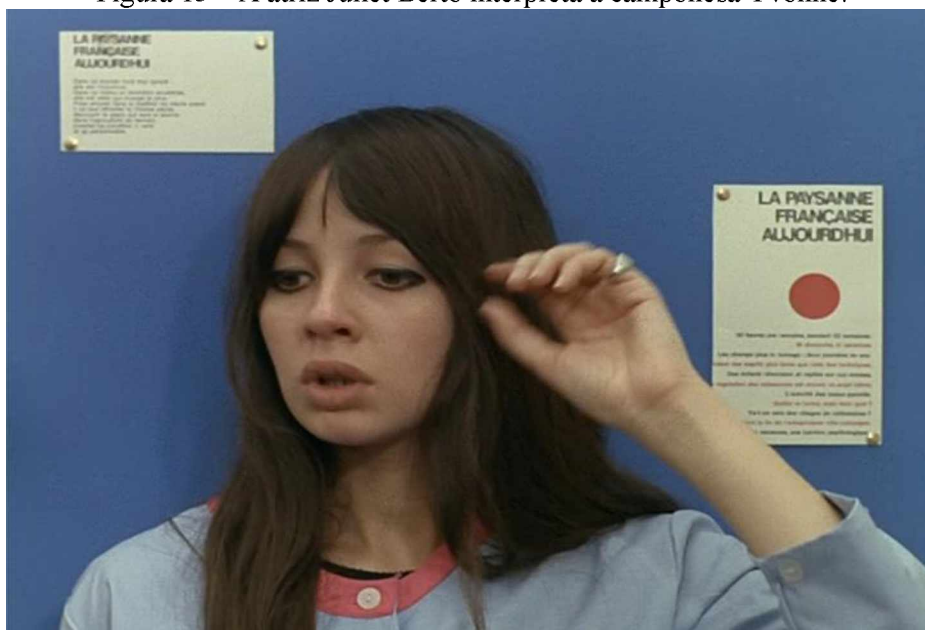
Portanto, se a distância temporal compele para que esses dois personagens se afastem, a atmosfera que recobre suas ações (a repreensão e o castigo de Doinel pelo mestre de aula; a exposição e o grito de Guillaume) contribui para que haja uma confluência entre eles. Entre os dois momentos significativos da cinematografia dos dois cineastas (para Truffaut, o primeiro filme, *Os incompreendidos*, para Godard, um filme político de longa-metragem), as vicissitudes da cinefilia francesa paulatinamente pendem para uma maior politização, evidenciada sobretudo com Godard, mediante os filmes de intervenção e *A chinesa*.

A presença de Guillaume, por outro lado, configuraria, para Jean-Luc Godard, a oportunidade de delinear a importância que veio adquirir Bertold Brecht no cinema do diretor. Mais de uma cena favorece essa interpretação. Em determinada sequência, Guillaume está sozinho, de frente para a lousa, e vários nomes de artistas, intelectuais, pensadores e filósofos estão relacionados no quadro, dentre eles o de Bertold Brecht. Guillaume, então, vai apagando, um por um, todos os nomes da lousa, e, deparando-se com o de Bertold Brecht, hesita em eliminá-lo, optando, em seguida, por respeitá-lo. A cena simboliza o apreço do cineasta pelo dramaturgo, conforme já salientamos quanto aos procedimentos técnicos derivados de Brecht utilizados nos filmes de Godard, como o uso de esquetes, interrupções na narrativa, intertítulos que separam as cenas, dentre outros.

Yvonne (Juliet Berto), diferentemente dos protagonistas mencionados, é “vazia”, por oposição aos demais, que são “cheios” (de discursos, legendas, palavras de ordem) (FIGURA 13). A caracterização de Yvonne na fita, como aquele que nada sabe e tudo tem para aprender, sinaliza para a incerteza na política. De outra forma, nem todos estão suficientemente conscientizados politicamente a ponto de tornarem-se militantes de causas políticas, havendo, assim, muito terreno a perseguir para que se alcance esse caminho.

Sob esse prisma, Yvonne é uma camponesa, que deixou o campo para viver nas cidades como empregada doméstica e que, para aumentar seus recursos materiais (por exemplo, comprar um carro), prostitui-se na Champs Élysées.

Figura 13 – A atriz Juliet Berto interpreta a camponesa Yvonne.



Legenda: A caracterização de Yvonne na fita, como aquele que nada sabe e que tudo tem para aprender, sinaliza para a incerteza na política.

Fonte: LA CHINOISE..., 1967.

Yvonne nada sabe sobre marxismo-leninismo; contudo, ouve atentamente as prelações dos demais colegas da célula e, de certa forma, permite um contraponto face àquelas posições dos amigos. Por exemplo, na aula de Omar Diop, o espectador pode vê-la engraxando os sapatos de todos, pois não abandonou a profissão de doméstica e, apesar de namorar Henri, quando falta dinheiro, ainda se prostitui. Yvonne, como faz lembrar ao personagem JLG, que a entrevista, “é a justa contradição no seio do povo”. Essa frase significativa de Mao Zedong (2012, p. 459-502) indica a distância que ainda se observava entre as classes na sociedade chinesa, nos anos quarenta, e que se traduz na fita com a presença de Yvonne, fato que sugere que a França de 1967 não estava imune também daquela contradição, e muito menos os jovens inocentes que não perceberam a defasagem que os separava uns dos outros.

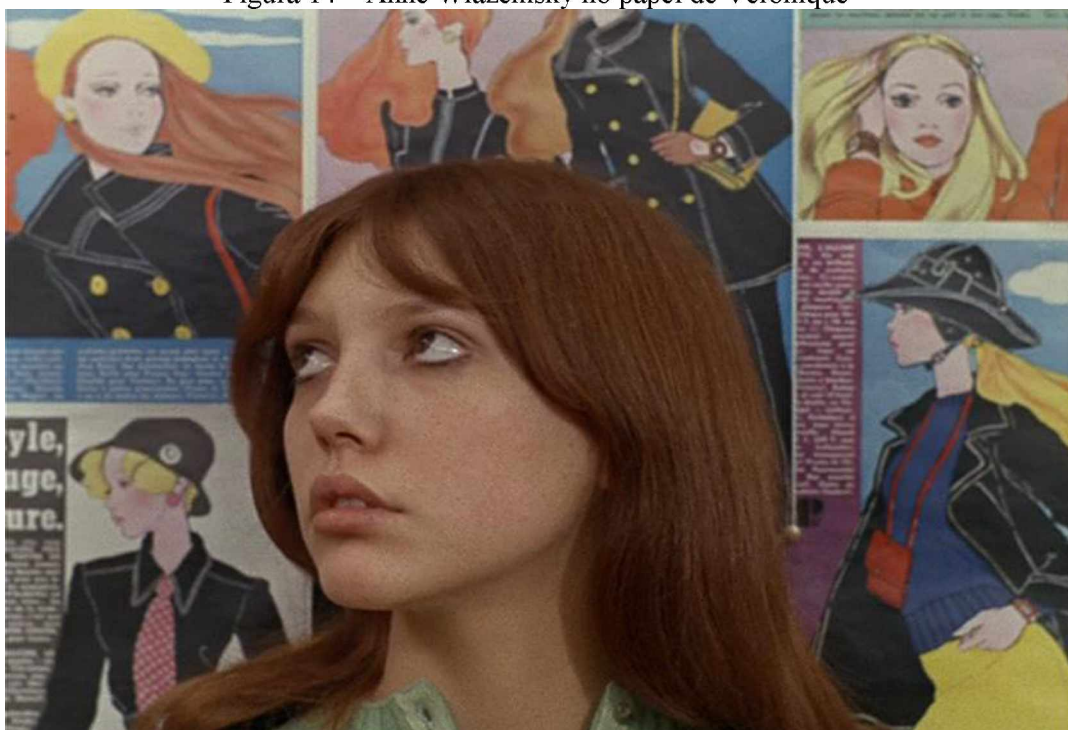
Véronique (Anne Wiazemsky), ao contrário de Nana (*Viver a vida*), que desde o início da fita está condenada à morte, ou Democracia (*O amor*), cujo único atrativo era a beleza de seu corpo nu, é representada como uma mulher determinada; não é fraca ou singela e está pronta para a luta, tal como Omar. Na película godardiana, Anne Wiazemsky encena uma protagonista que estuda filosofia na Universidade de Nanterre, tal como a própria atriz, que era matriculada no primeiro ano do curso (FIGURA 14).

É uma figura de *A chinesa* que podemos conceituar como personagem oscilante, no sentido atribuído a esse termo por Jean-Claude Bernardet (2011). Resguardadas as condições em que Bernardet (2011) propõe ser viável a caracterização do personagem oscilante nas produções

brasileiras, temos que, haja vista o modo pelo qual Véronique foi concebida, tal conceito pode ser pertinente a este estudo.

A marca de Véronique como personagem que oscila de um polo a outro torna-se evidente pela condição social à qual ela se vincula, pois ela se autointitula como procedente de uma família de banqueiros e deixa-se impregnar pelos imperativos da revolução⁹⁴. O fato de não se definir a partir da prosperidade de que desfruta constitui para ela um ato indecoroso, e tamanho embaraço é intensificado por planos iniciais de Véronique e Guillaume. Na oportunidade, Guillaume procura acentuar determinadas contradições da situação de Véronique com passagens da literatura.

Figura 14 – Anne Wiazemsky no papel de Véronique



Legenda: Na película godardiana, Anne Wiazemsky encena uma protagonista que estuda filosofia na Universidade de Nanterre, tal como ela mesma, estudante do primeiro ano do curso.

Fonte: LA CHINOISE..., 1967.

⁹⁴ A caracterização de Véronique como proveniente de uma família de banqueiros que adere à revolução pode ser entendida como um autorretrato de Jean-Luc Godard, no sentido atribuído a esse termo por Mateus Araújo Silva (2015). De acordo o professor de cinema, o autorretrato atravessa todo o percurso de Jean-Luc Godard, e a autocrítica é menos evidente, mas também está presente em seu cinema. Segundo Silva (2015), o autorretrato teria por função redefinir a relação de Godard com o mundo. Nesse sentido, é possível vislumbrar, em seu cinema, determinadas representações suas em seus filmes, como, por exemplo, “Godard como idiota”, nos filmes entre 1983 e 1993; “Godard como guardião da memória”, em *História(s) do cinema*; “Godard como um soldado velho que chega cansado de uma batalha”, nos curtas mais recentes, dentre outras representações possíveis. Nessa eventualidade, Véronique é seu autorretrato, ou seja, uma figura de família abastada francesa que adere aos princípios do maoísmo.

SILVA, Mateus Araújo. In: *Autorretrato e autocrítica no cinema de Godard; Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard*, 2015, São Paulo, SP. Informação verbal.

O plano é bastante curto. Véronique olha para a câmera e demonstra apreensão, medo, preocupação. O plano intercala os dois personagens, e a descrição que Guillaume faz de determinados aspectos femininos parece tratar de Véronique no decorrer da ação dramática. Há um sugestivo contraste entre a personagem e suas atitudes e os pôsteres de mulheres na parede atrás dela. Os pôsteres revelam figuras livres e intrépidas consumidoras, com um estilo produzido em mulheres com adereços, bolsas, relógios, chapéus, flagrantemente contrárias à expressão de Véronique. Uma frase é repetida por Guillaume: “Em tudo isso, o consentimento apenas pode ser adivinhado” (LA CHINOISE..., 1967).

Não se estabeleceria, pois, aqui, um questionamento sobre o papel contraditório da personagem e sua adesão irrestrita, sem críticas, aos ditames da revolução? E, no plano das consumidoras, não se indagaria sobre o caráter alheio de sua condição diante dos imperativos do mundo das mercadorias e do consumo?

A personagem Véronique, igualmente, não renuncia à “mônada do *tough guy*” que sucede no filme *noir* e em outros gêneros cinematográficos⁹⁵. Há vários episódios na fita que revelam tal pregnância do estilo *noir* em *A chinesa*. O tratamento atribuído à personagem é revestido de caracteres que a tornam austera no tratamento com seu parceiro Guillaume, por exemplo, quando este confessa não conseguir empreender a luta em duas frentes, no campo da literatura e da arte, ou, em outros termos, como manejar a “unidade do conteúdo e da forma, a unidade de um conteúdo político revolucionário e de uma forma artística mais perfeita possível” (LA CHINOISE..., 1967), conforme atesta o personagem por duas vezes.

Véronique, mesmo não sendo uma mulher fatal, personagem presente em distintas películas *noir*, manifesta ter total domínio sobre seu parceiro e, na tentativa de explicar como empreender a luta em duas frentes, afirma que não ama mais Guillaume. Depois de argumentar utilizando a música e a linguagem, consegue, por fim, convencê-lo da possibilidade de levar adiante a luta em duas frentes.

Contudo os aspectos mais evidentes do filme *noir* que transparecem em *A chinesa* referem-se à sequência na qual a personagem Véronique pretende cometer o assassinato do ministro da cultura da URSS, que se encontra em Paris, o que veremos com detalhes mais à frente.

O universo *noir* que impregna a ação da personagem não está somente no traje que veste, um sobretudo, ou no pequeno revólver que porta, mas nos sinais que esse conjunto de ornamentos compõe com sua atitude irreverente, no patente desprezo pelo alvo que pretende

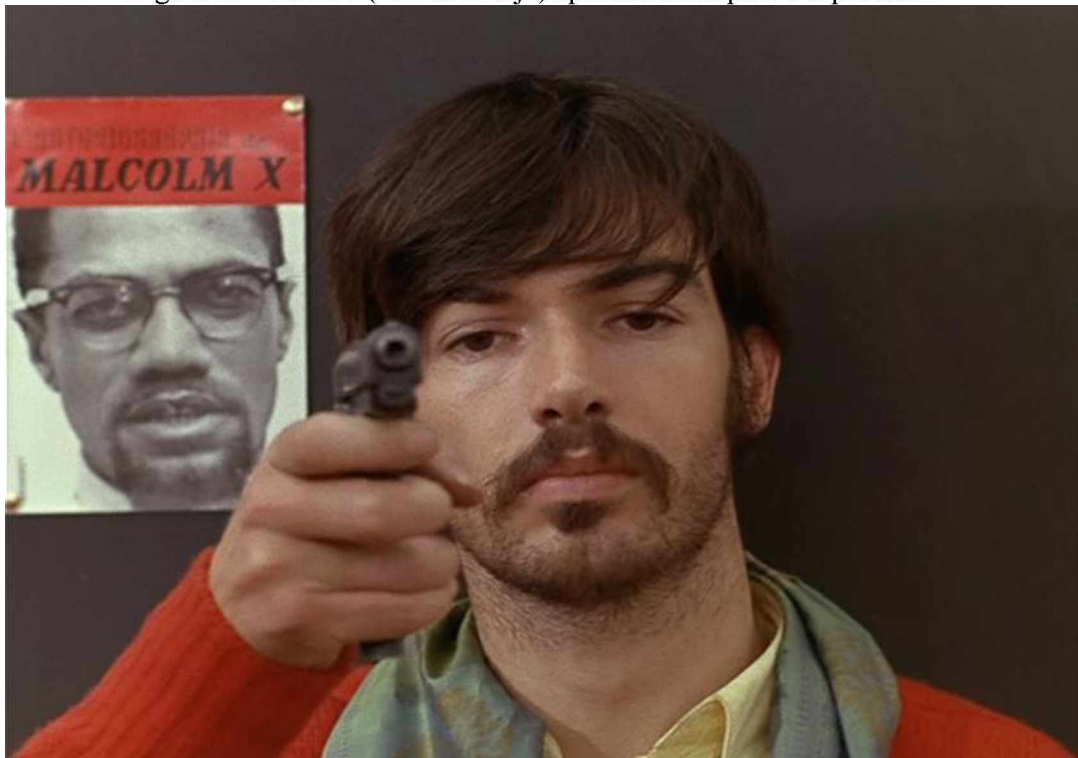
⁹⁵ A expressão advém de Ismail Xavier (1993, p. 178) para se referir ao personagem jovem e valentão que está presente no filme *noir* e na fita do cineasta Glauber Rocha *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

atingir e no erro cometido durante o ato de assassinato, que induziu a protagonista a executar dois homicídios, pois havia confundido o número do apartamento da vítima.

Por fim, o último membro da célula era Kirilov (Lex de Bruijn), um artista plástico (FIGURA 15). A exemplo dos demais atores citados, Lex de Bruijn dedicava-se à arte psicodélica e encenou a si próprio. Poucos anos depois de terminar o filme, foi encontrado morto por overdose de LSD.

Kirilov também é oscilante. Fomenta uma simpatia pelo sacrifício, tem uma proximidade com o catolicismo e, tal como Omar e Véronique, está pronto para a revolução. De certa forma, Kirilov representaria o artista-pintor-cineasta que faz a mediação na sociedade para o estabelecimento de uma arte preocupada com a forma e o conteúdo revolucionário, ou representaria, ainda, o artista que deve vender seu produto da mesma forma que o trabalhador deve vender sua força de trabalho.

Figura 15 – Kirilov (Lex de Bruijn) aponta a arma para o espectador.



Legenda: Lex de Bruijn, dedicava-se à arte psicodélica e encena a si próprio em *A chinesa*.
 Fonte: LA CHINOISE..., 1967.

“Não existe face que não possa ser desenhada como a face de um sonho” (LA CHINOISE..., 1967). Essa frase foi dita por Kirilov e parece nortear sua trajetória (rumo ao suicídio e à destruição). Nesse sentido, *A chinesa*, tomando por base a constatação de Kirilov, pode ser generalizada como uma película que opta pela dissecação dos diferentes rostos ou das diferentes faces ou máscaras possíveis encenadas pelos militantes das organizações de esquerda.

Não existe uma única face para se seguir. Todas elas são bifrontes. Contudo, os protagonistas representam legendas partidárias, *slogans* e palavras de ordem que emergiram das lutas sociais na França e que foram traduzidas por Jean-Luc Godard para a tela⁹⁶. Dessa forma, concebemos, em *A chinesa*, que a intrincada relação entre escrita historiográfica e escrita fílmica mostra-se visível, e aqui assumimos, com Michèle Lagny (2009, p. 108), a seguinte proposição:

Os estabelecimentos de relação entre as modalidades de escrita (para alguns da “estética”) do filme e da escrita historiográfica levam a perguntar como o filme pode dar conta da complexidade da temporalidade histórica que consideramos há mais de meio século como plural e heterogênea.

⁹⁶ O cineasta reconheceu, alguns anos depois, que *A chinesa* era um filme que pretendia “tratar da mudança de pessoas que querem mudar alguma coisa” (GODARD, 1989, p. 200).

Os personagens da fita congregam distintas temporalidades, e a forma escolhida pelo cineasta para representar o progresso e a revolução pode oferecer uma pista que entrelaça passado, presente e futuro, cabendo-nos investigá-la mais de perto em *A chinesa*.

5 PROGRESSO E REVOLUÇÃO EM A CHINESA E A ENCENAÇÃO DA DERROTA DE ESQUERDA

Se a narrativa da fita trata sobre um grupo de militantes jovens de esquerda que alugam um apartamento durante uma temporada de férias estudantis e, nesse curto período, participam de um grupo de estudos sobre aspectos que envolvem sua formação, tendo como horizonte a revolução; e, se os membros da célula marxista-leninista, intitulada de Áden-Arábia, lecionam aulas teóricas e praticam exercícios ginásticos; e, por fim, se a formação deles prevê a encenação de episódios da atualidade, e, como prática, o terrorismo torna-se o meio para se alcançar a revolução, uma indagação impõe-se ao pesquisador: a que pergunta Jean-Luc Godard tentou responder com *A chinesa*? A partir do princípio hermenêutico da pergunta-resposta, alguns esboços são descritos como um dos objetivos deste capítulo, atentando para o modo pelo qual a matéria fílmica foi concebida e tendo como foco o conceito de revolução e o progresso que surge em determinada sequência da fita.

É oportuno acrescentar ainda que a obra fílmica do cineasta francês congrega índices de recepção que permitem ou auxiliam a “entrada” do espectador nos meandros de sua encenação. Dessa forma, o emprego dos quadrinhos e do brinquedo, como meio para ilustrar a cena ou a ação proposta, tangencia controvérsias em relação ao deslocamento de instrumentos de um campo para o outro e proporciona uma reflexão sobre o modo como o brinquedo, à luz da técnica do distanciamento brechtiano, é utilizado por Jean-Luc Godard. Assim, mesmo a interpretação de esquetes, a referência à pintura imagética da arte *pop* e a incisiva gestualidade dos personagens contribuem para um ingresso na obra *A chinesa*.

Se, em *O amor*, uma atmosfera de dúvida pareceu estar presente sob a ostentação de Revolução (o personagem), que, apesar de determinados atributos – masculinidade, disponibilidade para a luta, a convicção de um europeu branco e o sentido de urgência que lhe cabe em aderir à revolução –, não lhe facultou incorporar o papel da vanguarda de uma revolução por meio da luta armada; e, se, em *Câmera-olho*, o cineasta se questionou sobre seu lugar na realidade circundante, pontuada pelas greves de operários e pela guerra do Vietnã, e constatou não haver indícios de uma situação pré-revolucionária na França, em *A chinesa*, a tônica que parece incidir na fita reside em polos que se antagonizam em torno do terrorismo e da coexistência pacífica, e, por isso, constitui mais um objetivo deste capítulo.

Isso posto, caberia ainda uma incursão sobre os elementos internos da película *A chinesa* que possibilitaram uma trama próxima à sátira. Tomando por base as distinções entre a ironia e a sátira estabelecidas pelo crítico literário Northrop Frye (2014, p. 369), cujas palavras asseguram que “a principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é uma ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos”, devemos incidir nossa análise sobre os traços dos personagens, que, investidos de uma natureza de ataques, escolheram seus antagonistas e procuraram representá-los como desmedidos. A estratégia para denegrir o inimigo é clara: a sátira. Contudo, não basta estabelecer invectivas contra os inimigos. O ataque sem humor torna-se ineficaz (FRYE, 2014, p. 370), o que nos leva a essa parte da reflexão, que implica captar os aspectos de humor satírico presentes na fita, seja dos personagens, seja do cineasta em relação a seus intérpretes.

5.1 Progresso e revolução em *A chinesa*

A partir do princípio hermenêutico da pergunta-resposta, determinada questão impõe-se ante o modo como a matéria fílmica foi concebida em *A chinesa*: a que pergunta Jean-Luc Godard tentou responder com *A chinesa*? É preciso enfatizar, entretanto, que tal indagação somente granjeará uma resposta satisfatória a partir do conjunto deste estudo, já que, como propõe a estética da recepção propugnada por Hans Robert Hauss (2003), apoiado nos estudos sobre a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer (2008), a “pergunta deste modo reconstituída não pode mais voltar a ser colocada no seu horizonte original, porque este está sempre *a priori* englobado no nosso horizonte” (HAUSS, 2003, p. 82). Assim, o horizonte do pesquisador se funde ao horizonte do passado ou da tradição, de acordo com Gadamer (2008, p. 404, grifo no original): “Não existe um horizonte do presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem conquistados. *Antes, compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos*”.

Tendo em vista nos aproximarmos de uma resposta, o entendimento dos conceitos de horizonte de expectativas, revolução e progresso, propostos por Reinhart Koselleck (2006), possibilitam uma leitura da fita de Jean-Luc Godard, que é marcada por características notadamente políticas. Ao lançar mão de tais conceitos, percebe-se um nexos no qual o passado e o futuro articulam-se na obra, facultando-a que se configure numa unidade. É sua apropriação, percebida em processo de recepção, que interessa à investigação histórica. Que horizonte comum

parece pressupor a atmosfera da película *A chinesa*? Será que as várias temporalizações da fita sugerem relações concernentes ao modo como a escrita da história é processada?

5.1.2 Modernidade, horizonte de expectativas, progresso e revolução em *A chinesa*

Mudança permanente e direção irreversível, condições imanentes da categoria revolução (KOSELLECK, 2006), apontam para um futuro desconhecido que se descortina, que se abre para uma experiência continuamente renovada, remete a uma aceleração percebida como categoria histórica vinculada à esperança, ou pressupõe, ainda, a participação permanente dos atores no processo histórico no qual estão imersos. Tais características não parecem distantes da atmosfera que recobre a película *A chinesa*, de Jean-Luc Godard.

Assinaladas as condições presentes no conceito de revolução, nosso intento é interpretar uma cena da película *A chinesa*, tomando por base as nuances que recobrem o termo. Partimos do princípio hermenêutico que concebe o círculo entre o todo e as partes já assinalado, mas não é por demais lembrar: “é preciso compreender o todo a partir do individual e o individual a partir do todo” (GADAMER, 2008, p. 385).

Chama nossa atenção o movimento que transparece na narrativa filmica mediante a ação dos personagens da célula revolucionária Áden-Arábia, que impele rumo a um determinado progresso, valendo-se, como meio, da justificativa da guerra.

Guerra, terrorismo e revolução parecem ser sinônimos para uma condição que se deseja alcançar: a mudança das *velhas ideias*, *velhas culturas*, dos *velhos hábitos* e *velhos costumes*, tal como pode ser entrevisto na lousa que se encontra na sala de aula improvisada do apartamento alugado. O progresso torna-se o horizonte comum de uma busca que se justifica até mesmo com o suicídio do personagem Kirilov, que assume, com a perda de sua vida, ser o verdadeiro culpado pelo atentado ao ministro da cultura soviético. Nesse prisma, o grupo de estudos revolucionários vale-se de todos os meios para absorver, compreender e acelerar o processo que deve conduzi-lo a seu objetivo.

5.1.3 Progresso e comunismo chinês em *A chinesa*

A cena que sinaliza para esse movimento rumo ao progresso é pontuada por Guillaume, que discorre sobre *Problemas de informação*/*Por uma TV republicana*, e cabe retomá-la. Tal

personagem representa, na fita, um jovem cujo pai teria trabalhado com Antonin Artaud. Durante sua preleção sobre as atualidades e, desobrigando-se somente das questões teóricas sobre a conjuntura política mundial, propõe aos demais camaradas da célula um exercício prático: discursar acerca da informação em seus diferentes aspectos, notadamente sobre a guerra do Vietnã.

Após a exposição, que requer uma resposta dos ouvintes, a sequência apresenta Guillaume sentado, e notamos, mais uma vez, a maneira como conduz a atividade: nesse caso, o personagem pretende que os demais proponham o tema que servirá de exemplo para ilustrar a “teoria” supostamente aprendida. Sobre a mesa, estão dispostos vários óculos de sol. Ao fundo, na lousa, está uma página do jornal *Garde Rouge*. Guillaume está com um cigarro entre dos dedos. Ele afirma que, numa informação, é preciso analisar o problema em seus diferentes aspectos, e olha para os integrantes da sala quase sorrindo: “Chega de teoria. Vamos a um problema prático!” (LA CHINOISE..., 1967). Propõe que os demais participantes decidam o tema e apenas a voz deles se destaca na cena: Véronique sugere a guerra; Henri sugere a região da Ásia; Guillaume propõe então o Vietnã como exemplo. Retornaremos a essa cena novamente mais adiante; antes, porém, é necessário avaliar como o conceito de revolução e progresso articulam-se na película.

Já vimos que, a partir do outono de 1966, o fenômeno Vietnã guarda, na juventude francesa, um lugar decisivo. Durante a primavera daquele ano, Godard foi convidado, por Agnès Varda e Chris Marker, para participar do projeto *Longe do Vietnã*, produzindo o curta *Câmera-olho* (1967). Em *A chinesa*, valendo-se de um esquete sobre a guerra que faz recordar um jogral estudantil, os personagens Guillaume e Yvonne declamam frases pontuadas por brinquedos.

O enquadramento dos personagens em primeiro plano sugere que os espectadores sejam coparticipantes da encenação, pois as figuras dramáticas solicitam a cumplicidade dos espectadores ao dirigirem-se diretamente a eles. Por outro lado, a organização da matéria fílmica sob a forma de enquetes voltados aos personagens traduz uma intimidade em relação a suas trajetórias de vida.

Os personagens declamam pausadamente as palavras, enquanto um porta-aviões de brinquedo investe jatos e artilharia pesada contra um alvo aparentemente desconhecido, mas que, no decorrer da narrativa cinematográfica, torna-se claro. Cada personagem surge na tela individualmente, um após o outro. A mensagem que transmitem procura vincular os termos guerra, progresso e comunismo. A guerra (ou seria revolução?) é necessária e trará o progresso.

A animação do porta-aviões, de bandeira estadunidense, sugere uma ação em andamento; contudo, a declamação do jogral indica uma concordância com o princípio da guerra, pois o

discurso é entrecortado com imagens de aviões e artilharia e pontuado pela fala dos personagens olhando para a câmera.

A ação de um conflito, nas palavras deles, é progressista e justa. Contudo a ação de um conflito que obstrui o progresso é injusta. Nesse instante, a narrativa fílmica assume uma posição contra aqueles que constituem um entrave ao progresso, e o porta-aviões aparece na tela. O próximo conjunto de frases leva adiante esse posicionamento, delineando os atores que trarão o progresso: os comunistas e, em especial, o comunismo chinês, pois, na imagem seguinte, surge uma fotografia de um grupo considerável de jovens chineses empunhando *O livro vermelho*, com os conteúdos políticos de Mao Zedong. Os atores declamam, pausadamente, interpondo a fala de um com a do outro: “nós-comunistas, lutamos-contra-todas-as-guerras-que-travam-o-progresso” (LA CHINOISE..., 1967). Surge então a imagem de um tanque de brinquedo em movimento com a bandeira estadunidense e a música-tema dos filmes de cavalaria⁹⁷. À medida que os atores e o tanque alternam-se na fita, os personagens declamam o verso final, que sintetiza a cena em questão: “mas-não-somos-contra-as-guerras-progressistas”, e arremessam vários exemplares de *O livro vermelho* no tanque de brinquedo, que não consegue prosseguir seu trajeto.

O movimento em direção ao progresso imanente à narrativa fílmica de *A chinesa* sinaliza para aspectos em que a tensão entre o velho e o novo e o passado e o futuro entram em choque na fita. Nessa direção, a problemática da guerra ou a justificativa para uma ação bélica denota esse estado, pois a revolução, como um processo intermediado pela aceleração, pela mudança permanente, nas palavras de Koselleck (2006), e pela condição de irreversibilidade, impele a ação dos personagens a um conflito em que o terrorismo torna-se o veio mais adequado para se alcançar o progresso.

Os atores sociais que constituíram um impedimento para esse futuro são rechaçados e tachados de revisionistas, traidores ou imperialistas. Nessa situação, o personagem Henri, que, na fita, representa um técnico em química que questiona a ação terrorista da célula, denominando seus camaradas de sonhadores, é excluído do agrupamento por não concordar com o conflito armado e com as críticas endereçadas ao Partido Comunista Francês pelos colegas.

Antes de verificar outros interlocutores e vozes dissonantes que interagem na fita, cabe retomar o manejo do brinquedo na película.

5.2 O brinquedo em *A chinesa*

⁹⁷ De acordo com Ismail Xavier (1993), o *western* é o modelo, por excelência, de gênero fílmico que representa os norte-americanos. Além disso, “na sua forma clássica do gênero norte-americano, o herói viabilizava a vitória da lei e da ordem contra o império da violência” (XAVIER, 1993, p. 176). Nessa eventualidade, o comunismo constitui um entrave ao prosseguimento desse ideal e arvora-se na condição de agente do progresso.

O uso do brinquedo em *A chinesa* apresenta vários aspectos. Viu-se que ele serviu de apoio à narrativa, tendo o intento de estabelecer a crítica contra aqueles que interferem na “causa justa” da guerra ou são um obstáculo ao “progresso”. E o maior inimigo nesse processo são os norte-americanos, haja vista a bandeira desse país no porta-aviões, no tanque de guerra e nos aviões de combate, que atacam a personagem Yvonne na cena seguinte, que será analisada mais adiante.

A narrativa de *A chinesa* não poderia prescindir, *grosso modo*, de uma retórica de guerra em seu interior, pois a fita reporta-se ao léxico do maoísmo, que não se contrapõe ao uso da guerra. Ao contrário, ele faz da guerra seu instrumento. Mao Zedong (2004, p. 53) afirmava que “a guerra é a continuação da política”.

Portanto, não somente o brinquedo de guerra presente na película *A chinesa* retorna à atmosfera comunista mais geral e, especificamente, maoísta, mas também uma série de gravuras e imagens recorrem a esse universo, tais como a mão que segura um fuzil ou uma câmera que emite o som de uma metralhadora e, depois, torna-se um fuzil nas mãos da personagem Véronique. Assim, o voluntarismo ou a predisposição para o combate tornam-se um veio possível, em que parece transitar o universo da película no papel de determinados personagens.

O brinquedo permite também estabelecer um índice de recepção ou de ingresso na obra de arte *A chinesa* por parte dos espectadores, ao forjar determinadas pistas ou mecanismos que são comuns entre eles em algumas sequências da fita. Temos presente um princípio da teoria da recepção manejado por Hans Robert Hauss (2003) para entender o sistema de referências que compõe o horizonte de expectativas do público da obra de arte literária, que não parece distante daquele que experimenta pela primeira vez a obra fílmica.

De acordo com o autor, uma obra de arte, no momento de seu surgimento, não se apresenta nunca como uma novidade para o público, “como num vácuo de informação” (HAUSS, 2003, p. 66); ao contrário, ela predispõe o “público para uma forma bem determinada de recepção, [ao facultar a ele] informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas” (HAUSS, 2003, p. 66). Nesse sentido, o processo de percepção do público é orientado e pode ver frustradas suas expectativas, uma vez que se entrelaça com os fios do enredo da composição artística:

[A obra] evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo de início, expectativas a respeito do “meio e do fim” da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto (HAUSS, 2003, p. 67).

Se substituirmos a referência ao leitor de uma obra literária, apresentada nas expressões de Hauss (2003), pela referência ao espectador do cinema, teremos que admitir que, no primeiro contato dele com a sequência da fita *A chinesa*, que trata sobre os brinquedos de guerra, há, de antemão, uma reorientação para um protesto do cineasta contra o imperialismo norte-americano. Nesse sentido, o brinquedo, destituído do contexto marcado pela brincadeira, permitiu a crítica à técnica de guerra e a seus armamentos bélicos, tais como aviões de combate, tanques e o poderio naval de porta-aviões estadunidenses.

5.2.1 A arte pop em *A chinesa* e a *nose art*

Podemos atribuir, à imagética da arte *pop*, o mesmo princípio da estética da recepção no que diz respeito às pistas, aos mecanismos que são comuns a determinados espectadores que tomam contato com a fita, e vamos perceber um deslocamento de seu sentido na narrativa. Procedimentos de colagens de fotos e jornais, assim como o uso de personagens das histórias em quadrinhos (Batman, Super-homem, Sargento Fury, Capitão América) – traços da estética *pop* –, são constantes na fita.

Jean-Luc Godard, em *A chinesa*, aplica a técnica do objeto achado da arte *pop* nas diversas imagens de histórias em quadrinhos de que faz uso na película e procura, assim, intensificar a ação dramática na qual os personagens estão envolvidos. A partir da obra de um artista da arte *pop*, ele busca, ao mesmo tempo em que faz alusão a esse movimento artístico, justapor à ação narrativa um esquete para defender a FLN (Frente de Libertação Nacional) do Vietnã.

A cena na qual esses elementos estão conjugados é uma continuação da sequência em que o personagem Guillaume protagoniza uma conferência sobre *Os desafios de uma TV republicana*. Após os integrantes da célula terem escolhido, como tema para o exercício prático, a guerra do Vietnã, o personagem, impregnado de gestos dos profissionais da educação, divisa seu olhar para o espectador e, juntando o polegar com o dedo médio, produz um som, permitindo ao espectador associá-lo ao diretor de um filme, cuja ação será mostrada em seguida. Tal demonstração denota outro espaço cinematográfico no qual a fita se abre.

A sequência é bastante curta e tem por objetivo apresentar uma situação que, posteriormente, será retomada pela personagem. Yvonne está no centro da cena e veste uma roupa típica de uma vietnamita: com uma tigela numa das mãos, um par de Hashi na outra e um chapéu típico de uma camponesa. Ao fundo, um enorme tigre pintado e dois aviões de brinquedo com a cor dos aviões de guerra americanos transitam a seu lado.

Yvonne dissimula comer algo. Percebe-se sua encenação. Os dois aviões aproximam-se dela: um vem pelo alto, e o outro quase derruba seu chapéu. O tigre pintado ao fundo, flagrado numa posição de ataque, tem as patas traseiras sobre uma bomba de gasolina, na qual está escrito *NAPALM EXTRA SUPERCARBURANT*. Ao ser atingida por um dos aviões, Yvonne grita: Socorro, socorro! Logo após sua fala, há um corte abrupto da ação, e o instante, outrora suspenso com o estalar dos dedos de Guillaume, é retomado.

Figura 16 – Yvonne (Juliet Berto) encena uma vietnamita.



Legenda: Os aviões que atacam Yvonne na cena são miniaturas de aeronaves utilizadas durante a Segunda Grande Guerra Mundial.

Fonte: LA CHINOISE..., 1967.

Os aviões que atacam Yvonne na cena são miniaturas de aeronaves utilizadas durante a Segunda Guerra Mundial. No canto inferior esquerdo (FIGURA 16), está uma miniatura de um modelo P-40, utilizado pelas forças norte-americanas durante o conflito. Na parte de baixo do aeroplano, podemos enxergar a *nose art*, ou arte de nariz de aeronaves. No canto superior esquerdo, há um modelo de avião Stuka todo pintado de preto, que foi usado pelas forças alemãs.

A *nose art*, de acordo com Jeffrey L. Ethell (1992), não é uma inovação atual, pois desde os princípios da humanidade os seres humanos sentem a necessidade de personalizar suas armas. Dessa forma,

a arte fez com que a arma parecesse ainda mais feroz. O rosto de um animal raivoso tem sido o favorito, principalmente com dentes afiados, prontos para devorar o inimigo. Quando o avião emergiu como uma arma de guerra, as

tripulações começaram a transferir os rostos ferozes para suas máquinas (ETHELL, 1992, p. 6, tradução minha).

A *nose art*, com o passar dos anos, foi largamente difundida, e, durante a Segunda Guerra Mundial, os pilotos dos aviões americanos foram cada vez mais aderindo a essa forma de expressão. Quando um grupo de pilotos americanos estacionados na China – portanto, antes da destruição da base naval de Pearl Harbor (dezembro de 1941) – fez uso da *nose art* em seus aeroplanos para combater os japoneses em território chinês, um oficial teve a ideia de pintar um tigre com dentes afiados. A partir de então, os esquadrões americanos passaram a ser denominados de Tigres Voadores (*Flying Tigers*).

A exibição desses aeroplanos na película provavelmente obedece a um princípio maoísta, segundo o qual era bom ser atacado “pelo inimigo, na medida em que isso prova que traçamos uma clara linha de demarcação entre nós e ele” (ZEDONG, 2004, p. 26). Nesse sentido, a cena demarcaria os inimigos que precisavam ser combatidos: os americanos e os nazistas, ou melhor, os americanos seriam os nazistas daquele momento que precisavam ser combatidos.

Explicitadas as características da *nose art* e do maoísmo, cumpre retornar à sequência anteriormente referida. Guillaume está na tela após a encenação de Yvonne e olha, possivelmente, para ela, que está “fora” do enquadramento, pois ela foi a personagem que o havia interrogado sobre o papel do Vietnã na guerra. Guillaume olha para a câmera novamente (na verdade para o espectador) e menciona: “antes de tudo, alguns fatos, pois a verdade está neles” (LA CHINOISE..., 1967). Guillaume dirige o dedo para a câmera e faz um novo estalo com os dedos.

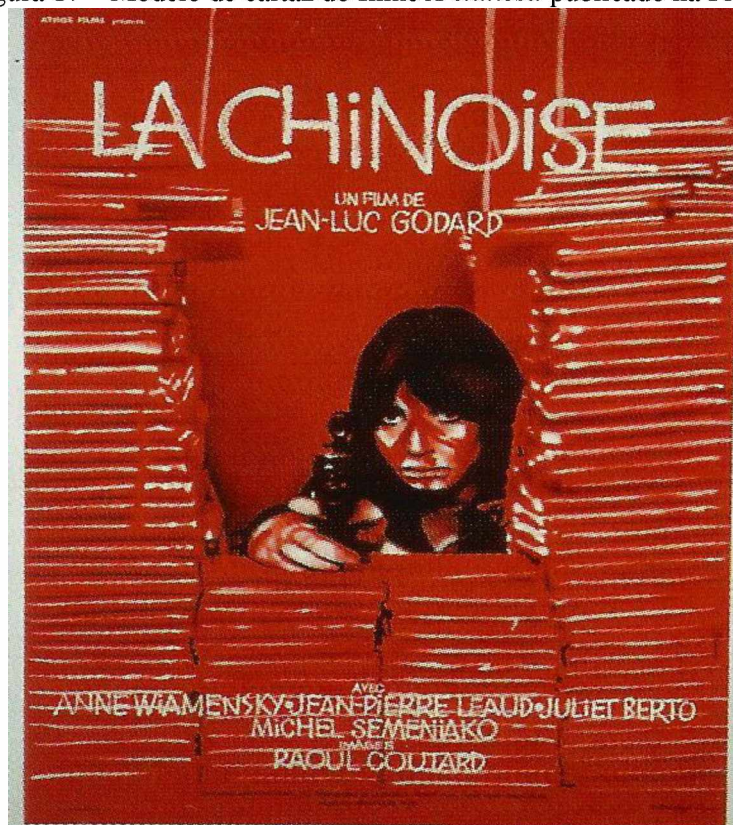
Vê-se um plano americano do herói dos quadrinhos: Batman está em ação; a seu lado, Sargento Fury e, posteriormente, Capitão América dividem espaço na tela. Essas imagens surgem na narrativa três vezes e são interpostas por um ruído na banda sonora, que sinaliza para uma metralhadora em ação. Ao serem justapostos imagens e som, sobretudo a imagem dos quadrinhos do Sargento Fury, tem-se a impressão de que a metralhadora dele é que propaga o estampido lancinante. Assim, a interposição das imagens produz o efeito de uma posição anti-imperialista por parte de Godard, na qual se torna desnecessária a visualização de uma ação que represente ou manifeste uma força excessiva sobre o outro ou que denote uma violência, já que os quadrinhos criam tal ação. De certa forma, Godard recupera aqui a tônica sobre a representação e a realidade que esteve presente em *Câmera-olho*.

Nesse sentido, as imagens dos quadrinhos, destacadas de seu contexto de origem (a indústria de entretenimento americana), cumprem ou assumem outra condição: de crítica à

intervenção americana na guerra do Vietnã. Contudo, a fita apregoa uma resolução para o conflito com a vitória da FLN, sendo que crítica à intervenção é uma temática periférica da obra.

Outro esquete reaparece na tela, não mais motivado pela ação de Guillaume. Yvonne está com manchas vermelhas no rosto, sinalizando um combate. Ela se posiciona atrás de uma pilha de livros vermelhos de Mao Zedong. Trata-se de uma casamata de livros vermelhos, que supostamente a protegerá (FIGURA 17). Ao fundo da cena, está uma cortina vermelha. Depois de mencionar por duas vezes que a FNL vencerá, volve-se para sua direita e segura um rádio, que, logo em seguida, transforma-se numa metralhadora. A onomatopeia que Yvonne pronuncia remete ao som de uma metralhadora, ao mesmo tempo em que reporta ao quadro de Roy Lichtenstein, cujo nome, *Takka Takka* (HONNEF, 2004, p. 50), pronunciado de forma rápida, alude ao som da arma, que está presente na pintura referida. A onomatopeia tem por sentido demonstrar a guerra que se desenrola no Vietnã contra os americanos, sendo que estes são apresentados, na próxima imagem que surge na tela, sob a forma de um soldado que é esmagado por uma mão vermelha dentro de um círculo.

Figura 17 – Modelo de cartaz do filme *A chinesa* publicado na França



Legenda: Yvonne (Juliet Berto) está com manchas vermelhas no rosto, sinalizando um combate. Ela se posiciona atrás de uma pilha de livros vermelhos de Mao Zedong. Trata-se de uma casamata de livros vermelhos, que supostamente a protegerá.

Fonte: BAECQUE, 2010b, p. 337.

Tendo presente o papel da arte *pop* na película e o uso do brinquedo de guerra como meio para estabelecer o questionamento sobre o papel dos Estados Unidos no conflito do Vietnã, importa considerar quais eram os interlocutores a que se dirigiam os protagonistas da fita.

5.3 Outras tensões que transcorrem em *A chinesa*: o polo oposto à revolução e/ou a outros interlocutores da fita

De acordo com Gadamer (2008, p. 387), o movimento de compreensão de um texto, conforme já mencionado, “vai constantemente do todo para a parte e desta para o todo. [...] a tarefa é ir ampliando a unidade do sentido compreendido em círculos concêntricos”. Tendo em vista esse objetivo, pode-se afirmar que existe uma tensão na película *A chinesa*, qual seja: um movimento antinômico “revisionista”, de acordo com as palavras dos personagens na fita, e um movimento revolucionário; em outros termos, uma posição que questiona o caráter imediatista do processo sedicioso – defendendo que as “condições objetivas” para tal enquadramento não se revelavam adequadas, ou mesmo não se sustentavam naquela conjuntura francesa e europeia –, e uma outra que promovia a revolução.

Os polos revolucionários do filme são marcados, principalmente, pelos personagens Véronique, Omar e Guillaume, que pregam o contrário daquela posição revisionista e defendem o enfrentamento violento. Por sua vez, os personagens que questionam o caráter revolucionário e imediatista são Henri e Francis Jeanson (filósofo, professor de filosofia em Nanterre e militante da causa argelina, que também interpreta a si mesmo).

O núcleo de personagens representado por Véronique é marcado pela mudança permanente e pela direção irreversível. Essas condições, conforme já salientado, estão associadas à categoria da revolução e aproximam-se do termo progresso, pois voltam-se para um futuro desconhecido que se descortina, que se abre para uma experiência continuamente renovada e pressupõe a participação permanente dos atores sociais. Para Véronique, tudo se regula em torno de uma ação. A personagem afirma: “se tivesse coragem, explodiria o Louvre, a Comédie Française e a Sorbonne”, e JLG interpela: “É mesmo?!”; então ela responde: “Sim, a revolução não é um jantar de gala; a revolução é um levante, um ato de violência” (LA CHINOISE..., 1967).

Outro personagem desse núcleo é Omar Diop, que, conforme já destacado, representa a si mesmo. Na fita *A chinesa*, ele é encarregado de uma conferência sobre as *Perspectivas da esquerda europeia*, e, ao concluir sua fala, ocorre um fato curioso e bastante sutil na sala onde os

militantes estavam reunidos para estudos. Omar enfatiza que é preciso abandonar as ilusões e preparar-se para a luta, e Henri, que congrega o outro polo do filme, levanta-se, dá uma volta na pilha de livros vermelhos no centro da sala, beija Yvonne e sai. Em suma, Henri não concorda com essa via de resolução de problemas assumida pela esquerda revolucionária e, já nas primeiras cenas do filme, deixa claro de onde parte: da negociação, da coexistência pacífica. Seria Henri uma versão mais definida de Democracia, protagonista de *O amor* que, diante das estratégias de assalto ao poder pela esquerda, enxergaria sua queda e seu fracasso?

A personagem de Véronique sinaliza para uma aproximação godardiana do pensamento de Franz Fanon⁹⁸. No capítulo *Sobre a violência*, de sua importante obra *Os condenados da terra*, Fanon (2005, p. 51) analisa o caráter da descolonização e constata que ele “é sempre um fenômeno violento”, pois é um encontro de duas forças antagônicas, o colono e o colonizado, que são dois velhos conhecidos (FANON, 2005, p. 52). Diante desse quadro mediado pela descolonização, espectadores antes esmagados pela inessencialidade, em sua opinião (e, por que não, em sua expectativa?), transformam-se em “atores privilegiados, tomados de maneira quase grandiosa pelo rumo da História” (FANON, 2005, p. 52).

É nesse cenário que Fanon reserva um papel específico para o militante das organizações revolucionárias, que, de certa forma, relaciona-se com a personagem Véronique na fita: para o colonizado, a violência representa “a práxis absoluta; [...] [já] o militante é aquele que trabalha [...], [e] o grupo exige que cada indivíduo realize um ato irreversível” (FANON, 2005, p. 104).

Considerando esse caráter que assume a violência para Fanon no processo de descolonização e aquele que parece sinalizar a personagem no filme, temos, para Jean-Luc Godard, a partir das indicações da fita, que o processo de mudança deve rejeitar a abordagem emocional, pois ela favorece o inimigo⁹⁹. De acordo com as palavras de MacBean (2005), Godard busca combater a mistificação a todo preço; nesse sentido, seu cinema pode ser traduzido como um cinema de desmistificação ou anti-ilusionista, na acepção de Robert Stam (1981).

Ressaltando o papel da organização política no processo revolucionário, que se relaciona diretamente com determinados membros da célula revolucionária da fita, conclui MacBean (2005, p. 75):

[Godard] assume a posição clara de que existe a necessidade premente de uma organização firmemente desenvolvida sobre sólidas fundações teóricas, caso o movimento revolucionário pretenda avançar além do estágio de levantes

⁹⁸ Fanon nasceu na Martinica, cursou Medicina e especializou-se em Psiquiatria. Trabalhou no hospital de Blida, na Argélia, e entrou na luta dos argelinos pela independência.

⁹⁹ Godard não teria afirmado, em junho de 1960, que a esquerda era demasiadamente sentimental? (GODARD, 1960 apud ESQUENAZI, 2004, p. 99).

abortivos, de curta duração, “espontâneos” (como os eventos de Maio de 1968 na França).

Enquanto Véronique é filha de uma abastada família de banqueiros, Henri, ao contrário, é de provável origem modesta. O movimento inicial da película, após os *flashes* preambulares, é entrecortado pela fala de Henri na sacada do apartamento. Sua fala torna-se reveladora para o entendimento de sua postura no filme e do polo intitulado de revisionista nessa película.

A caracterização dos polos que transcorrem na película não deve levar a crer que a fita somente traduz uma atmosfera, *grosso modo*, séria, hermética, pois outras circunstâncias ou investidas dos protagonistas sinalizam para o manejo do humor como estratégia para o cinema político, como será visto na próxima seção.

5.3.1 A sátira no exemplo de *A chinesa*: outros caminhos do cinema político?

A contribuição do crítico literário Northrop Frye (2014) para categorizar as características da ironia e da sátira e as principais diferenças entre elas é pertinente para a análise de determinadas cenas de *A chinesa*. De acordo com ele, “a principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é uma ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos” (FRYE, 2014, p. 369). O autor considera que a sátira requer uma fantasia indicativa, ou, em outros termos, “um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco e, pelo menos, um padrão implícito, sendo este último essencial em uma atitude de militante em face da experiência” (FRYE, 2014, p. 369). O autor lembra o fato de que determinados fenômenos, como os efeitos devastadores de uma doença, “podem ser chamados de grotescos, mas caçoar disso não propiciaria uma sátira muito efetiva” (FRYE, 2014, p. 369). Nesse sentido, conclui Frye (2014, p. 369), o “satirista tem que selecionar suas absurdidades, e o ato de seleção é um ato moral”. Vejamos alguns traços da sátira em *A chinesa*.

5.3.2 A sátira em *A chinesa*

Guillaume está sentado, e, sobre a mesa, estão dispostos vários óculos de sol. A gravata que ele usa confere um aspecto de seriedade à cena, e o contraste com os óculos com bandeiras dos países envolvidos no conflito provoca o riso e a estranheza¹⁰⁰.

¹⁰⁰ É plausível perceber, nesse conjunto de cenas, uma dívida godardiana em relação aos procedimentos de Bertolt Brecht, notadamente, o efeito de distanciamento e o recurso do humor como maneira para provocar a estranheza. Nesse sentido, cabe mencionar a síntese sobre esses procedimentos de Brecht estabelecida por Anatol Rosenfeld

O objetivo dos óculos é a encenação de falas com as características de cada país. À medida que Guillaume dramatiza com os óculos, a câmera aproxima-se cada vez mais dele, e, pouco a pouco, eles não aparecem mais, somente em sua face: “os americanos jogaram mais bombas num país pequeno do que durante a Segunda Guerra Mundial”, afirma Guillaume, e equivocam-se com a doutrina “A Ásia para os americanos”; os russos, “um pouco covardes, do gênero ‘faça o que digo, mas não o que faço’”; “os chineses”, e ao mencioná-los, abre *O livro vermelho* de Mao Zedong (2004) e lê cerimoniosamente, “que aplicam o pensamento de Mao: ‘o imperialismo e todos os reacionários são tigres de papel, aparentemente são terríveis, mas na realidade não são tão poderosos’” (BARBOSA, 1968, p. 182-183); e segue nomeando os franceses e ingleses, e, logo após, o Vietnã, que permite a encenação, já mencionada, de Yvonne, que surge três vezes até que os aviões de brinquedo americanos investem contra ela, que grita por socorro para o premiê russo Alexei Nikolayevich Kossygin.

Após a primeira aparição de Yvonne, desponta um homem travestido de tigre ao telefone, que conversa com o primeiro-ministro soviético Alexei Kossygin, denotando uma proximidade entre ele e o presidente americano Lyndon Johnson. A figura de um tigre já surgira anteriormente na cena em que Yvonne representa uma camponesa vietnamita, que, após as investidas dos brinquedos, fica com o rosto vermelho de sangue: o tigre aparece sentado numa bomba de gasolina.

Noutra sequência de imagens, o tigre empunha um fuzil e mira a arma em alvo hipotético. Sua imagem intercala-se com a fala de Guillaume: “seja consciente ou inconscientemente, tanto os russos quanto os americanos...” (BARBOSA, 1968, p. 185), e surge novamente o tigre, dessa vez, com outro brinquedo, um modelo de bazuca, afirmando ser a favor da paz no Vietnã. Ao apertar o gatilho, incide o estampido de um tiro da arma de brinquedo na banda sonora. A imagem retorna para Guillaume, que continua: “combatem os verdadeiros comunistas: a China”. A essa constatação surge a imagem de um comboio de soldados (guarda vermelha) em carros e uma multidão de pessoas nas ruas; em um dos carros, há uma foto de Mao. Justapõe-se à foto, a voz em *off* de Guillaume: “Esta é uma conclusão geral. Mas [a câmera retorna a ele], para o Vietnã em particular [Yvonne surge pela última vez com seu chapéu de vietnamita e pede socorro ao Sr. Kossyguine; sua expressão é de choro e de dor], uma conclusão específica é”, e,

(1965, p. 151-157): “‘efeito de distanciamento’ (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora. [...] O comico por si só, como foi demonstrado por Bergson (*Le Rire*), produz certa ‘anestesia do coração’ momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, quando alguém escorrega numa casca de banana, estatelando-se no chão, ou quando um marido é enganado pela esposa, é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres. Muitas piadas verbais usam o processo de criar o choque de estranheza”.

na tela, surge um porta-aviões de brinquedo com a bandeira americana, e um avião é lançado¹⁰¹ (BARBOSA, 1986, p. 182-184).

O surgimento do tigre, durante várias vezes, na sequência descrita sucintamente, teve o propósito de atribuir aos americanos o apodo de imperialistas, em face do qual, com a caracterização de tigres em corpos de homens ou tigres de papel, minizar-se-iam as ações dos americanos, tornando saliente o ridículo em torno delas. Eles, ao mesmo tempo transformados em personagens e alvo da crítica em *A chinesa*, indicam uma característica da sátira, segundo a qual, de acordo com Northrop Frye (2014, p. 374-375), aplicou-se o “princípio de que quanto maiores eles [os antagonistas do satirista] ficam, mais facilmente eles caem”.

Em suma, o aparecimento do tigre e sua antropomorfização na fita têm por objetivo chocar o espectador. Em *Câmera-olho*, fizemos notar que algumas cenas descartadas de *A chinesa* foram reaproveitadas, e, numa delas, pode-se ver um tigre segurando um cão pelas orelhas, o que causa um estranhamento e uma repulsa, e tal parece ter sido a intenção de Godard com os planos dos tigres de *A chinesa*.

Assinaladas as características da sátira presente na fita, cabe descrever a sátira godardiana em relação aos personagens, pois ela permite que o cineasta estabeleça os limites da ação revolucionária dos intérpretes e anteveja sua derrota.

5.4 A sátira de Godard diante de seus personagens e da derrota de esquerda

Já afirmamos que o universo *noir* impregna a ação da personagem Véronique e favorece o questionamento godardiano das ações de seus personagens. Vamos acompanhar, inicialmente, o debate entre Véronique e Francis Jeanson numa viagem de trem para Nanterre. Em seguida, veremos a sequência do assassinato do ministro russo e o desfecho do filme, com as lições que foram tiradas a partir do adágio do filme *noir*.

A célula foi designada para assassinar o ministro da cultura da URSS, e Véronique foi a escolhida pelo grupo para concretizar o ato. No entanto, a conversa com seu professor de filosofia poderia demovê-la de sua atitude ou tratava-se de uma possibilidade de Véronique granjear o apoio de Francis Jeanson para sua causa revolucionária. Aqui vemos, na encenação dos dois personagens, o princípio filosófico sobre qual estaria a legitimidade da ação do indivíduo.

¹⁰¹ A sequência já foi abordada e refere-se à associação entre guerra, progresso e revolução que a fita promove.

Em outros termos, a polêmica em torno daquela proposta de intervenção direta foi estabelecida pela personagem junto a Francis Jeanson, que aceitou representar seu próprio papel: professor universitário e ex-militante da causa argelina. Numa sequência de doze minutos, que previa o trajeto Paris-Nanterre de trem, a dupla trava um diálogo com foco na possibilidade e na legitimidade ou não de uma ação direta na realidade por meio do terrorismo.

Na cena, há um contraste: a imobilidade da dupla é justaposta ao deslocamento do trem. A paisagem que desponta por uma janela permite ao espectador um horizonte visual como pano de fundo para a polêmica em torno de um ato de terror como forma de apressar as mudanças na sociedade francesa. Assim, imobilidade, horizonte e ação tornam-se o tema que orienta as discussões.

No diálogo entre Véronique e Francis Jeanson, há um debate sobre as formas de revolução ou concepções de revolução possíveis para o exemplo francês. Em outros termos, levando-se em conta a controvérsia entre os dois, haveria uma discussão sobre a eficácia ou a possibilidade de ações políticas e/ou ações sociais. Jeanson participou da luta pela libertação da Argélia do jugo francês e fez uso da violência e/ou consentiu em usá-la para conquistar seus objetivos. Véronique, a partir do exemplo dele, procura justificar a violência e a opção pelo terrorismo.

Durante a conversa, Véronique procura a todo momento demonstrar seus motivos e relata ter muitos inimigos, o que nos faculta captar os descontentamentos dos membros da célula e as insatisfações da juventude política envolvida nas discussões da fita: os senhores da guerra, os burocratas, os magnatas, os latifundiários e a facção de intelectuais reacionários que dependem deles são seus opositores¹⁰². Diante deles, ela projeta sua repulsa e seu descontentamento e assinala os projetos futuros, dentre eles a necessidade de “entrar em ação”, “passar à ação” (LA CHINOISE..., 1967).

¹⁰² A esses inimigos públicos nominados, mas difusos graças à caracterização genérica de sua citação pelos militantes de *A chinesa*, juntam-se o gaullismo, representado pelas medidas de censura contra o filme *A religiosa*, de Rivette, e as resoluções tomadas pelo regime em vias de constituir uma educação excludente na França; também merece destaque uma parte do PCF e a política de alinhamento do regime comprometido com a “coexistência pacífica” protagonizada pela URSS. Advêm de André Gorz (1968) os exemplos que ilustram a atmosfera que recobre esses inimigos públicos de *A chinesa* e com as quais a película dialoga. De acordo com ele, “os monopólios estão conscientes dos perigos que comportaria para a ordem estabelecida uma elevação geral do nível de consciências [...]. É por isso que os monopólios, apesar de reclamarem um ensino ‘que melhor se adapte ao real’, buscam limitar simultaneamente a qualidade da formação superior e a qualidade dos estudantes que a ele têm acesso. Não é bom, escreveu por exemplo o presidente-diretor-geral da Kodak-Pathé, viver em um país em que haja um excedente de pessoas altamente qualificadas, pois, em período de crise, uma juventude que estudou tanto tempo e que se vê sem situação adequada representa não só uma perda bruta, dados os investimentos feitos, como também um risco para a ordem estabelecida” (GORZ, 1968, p. 59-60, grifo no original). A solução, de acordo com o autor, para conciliar essas exigências contraditórias – limitar o número de pessoas altamente qualificadas e restringir o acesso à cultura – foi a reforma Fouchet na França e a especialização por ela defendida: “a reforma do ensino visa a justapor ao ensino tradicional, reservado às ‘elites’, um ensino truncado, utilitário, que ponha ênfase na técnica” (GORZ, 1968, p. 59-60).

É nesse trecho da conversa que se manifestam os valores e as práticas que Véronique apoia e defende: o culto das virtudes militares, presente no maoísmo e já referidas anteriormente, e a dicotomia atribuída por ela ao trabalho manual em oposição ao trabalho intelectual, optando, em seguida, pelo primeiro.¹⁰³ A defesa do trabalho manual por Véronique é antecedida pelo enquadramento de seu corpo, de forma a valorizar os ícones da revolução que ela traja: a boina e o uniforme azul de guarda vermelho chinês. Tal delimitação revela a recepção godardiana da Revolução Cultural, pois Véronique é convertida em guarda vermelho, e a célula a que pertence incorpora as atitudes daqueles jovens militantes¹⁰⁴.

A pergunta que o professor de filosofia, transmutado em personagem, deixou no ar para Véronique – “Mas qual a conclusão que você tira? Que deveria colher pêssegos?” (BARBOSA, 1968, p. 205) – ficou sem resposta e indica, por outro lado, uma reticência de Francis Jeanson diante de uma proposta incômoda para ele. A sutileza que recobre a cena, com intervalos de silêncio prolongados, parece sinalizar para um ceticismo em relação à proposta que surge na narrativa fílmica¹⁰⁵ e transparece com maior nitidez na postura de Francis Jeanson, por meio do corte brusco nos diálogos que ele estabelece junto a Véronique. O intervalo de silêncio possibilita, ainda, conjecturar sobre a “ambivalência que Mao demonstrou durante toda a sua vida para com os intelectuais” (BAILEY, 1996, p. 442) e a conexão que recobre o universo maoísta entre o “mundo rural e o movimento social dos camponeses” (REIS FILHO, 1991, p. 111), presente nas entrelinhas na película.

O intervalo de silêncio é indicativo também do modo como o cineasta interpreta a gramática rural em torno de si. A associação de imagens que retrata o mundo camponês exige um tipo de cenário estático, com planos de conjunto abertos, animais pastando e galinhas ciscando, ou incitadas pelo próprio cineasta a movimentarem-se. Dessa forma, o que se pretende é descrever um universo rústico e distante em oposição ao urbano, pois assim pode-se realçar a puerilidade da abordagem dada à camponesa Yvonne, conforme já visto.

¹⁰³ “‘Antes de eu me preparar para os exames com você em setembro, eu e ela [Natalie, amiga de Véronique] colhemos pêssegos perto de Avignon’ [Uma música clássica recobre a fala]. ‘Agora, tenho a impressão de que ter feito trabalho manual, físico, anteriormente, ajudou-me a preparar para as provas’. ‘Há bom, isso ajudou você a entender o que eu disse a respeito de filosofia?’. Ela sorri. ‘Um pouco. Em junho eu acho que existe uma ligação; em junho, não fiz trabalho manual e fui mal’. Ele concorda: ‘Sim, é possível que existe uma ligação. Mas qual a conclusão que você tira? Que deveria colher pêssegos?’” (BARBOSA, 1968, p. 204-205).

¹⁰⁴ Nesse sentido, eles limpam as estantes de livros, e não há lugar senão para o livrinho vermelho de Mao Zedong; promovem atos de terrorismo protagonizados por Véronique; criam um boneco de papel que é aviltado por eles, pois, nele, constam os nomes e as fotos de pessoas consideradas indesejadas; picham as paredes do apartamento como *dazibaos* chineses; vendem jornais nas ruas e distribuem *O livro vermelho* de Mao; desejam fechar as universidades, o Louvre e a Comédie Française; rabiscam inúmeras fotos de autoridades, destituindo-as de sua proeminência política; e internalizam, enfim, as posturas estilizadas da esquerda, como o punho cerrado.

¹⁰⁵ Durante toda a cena, a atriz Anne Wiazemsky foi orientada por Jean-Luc Godard por meio de um ponto eletrônico instalado em seu ouvido, que hoje é largamente utilizado nas transmissões televisas.

Se a variável do campo é recebida por Francis Jeanson com ceticismo, a ideia de fechamento das universidades com bombas é vista por ele com repulsa. Nessa contingência, Véronique procura relacionar a ação pretendida por ela e a ação de fato, protagonizada por Jeanson durante a Guerra da Argélia (1954-1962): ele apoiou o terrorismo com explosões de cafés franceses e foi líder de uma rede de apoio na França em favor da FLN durante a guerra (BAECQUE, 2010b, p. 359)¹⁰⁶.

Jeanson, que não contou com um roteiro preestabelecido para organizar sua fala, interroga: “Você pensa que pode fazer uma revolução pelos outros?” (BARBOSA, 1968, p. 207), e procura demarcar que a revolução pretendida por Véronique era de cima para baixo. A resistência argelina torna-se, aqui, um exemplo possível para uma ação revolucionária na França, como proposto pela personagem no confronto com Francis Jeanson, mas já vimos que Véronique diz para seus colegas de célula que era necessário não exportar a Revolução Cultural para um determinado país, devendo-se dar atenção para as especificidades de cada nação, e este princípio assume o mesmo valor para a experiência da resistência argelina.

Então, o comportamento dos guardas vermelhos, que serve de exemplo para a trajetória de Véronique, e a resistência argelina, que oferece o pano de fundo para atos de terrorismo que ela adota, juntam-se ao niilismo revolucionário russo, que ela apresenta como último modelo capaz de convencer Francis Jeanson do imediatismo da ação revolucionária que propõe:

“Você se diz marxista-leninista, pois bem... (e mostra algo que estava no banco de Véronique)”; E Véronique reitera: “Bem, mesmo que não possamos compará-las, podemos tirar uma lição do que se passa com a China”. “Mas as lições que você tira são muito abstratas. Você não aprende lições sobrepondo...”. “Você acha que é um erro?”; “Eu acho que sim. Acho que está indo a um beco sem saída” (GODARD, 1973, p. 390-391, tradução minha).

¹⁰⁶ A atitude de Francis Jeanson na fita pode ser comparada à do personagem Ben M'Hidi, do filme *A batalha de Argel* (1965). O filme relata o levante em Casbah (Argélia), no qual os revolucionários se mobilizaram contra os franceses, e a reação destes, que teve tortura seletiva, assassinato e destruição de residências dos simpatizantes da FLN. No diálogo em que Ben M'Hidi procura conscientizar Ali de que os atos de violência não vencem guerras e que era preciso uma greve geral para revelar ao mundo a verdadeira situação dos argelinos, a filiação entre os dois personagens torna-se mais clara:

— Jaffar disse que você não queria a greve.

— Não.

— Por que não?

— Porque nos disseram para não usar armas.

— Atos de violência não vencem guerras. E nem revoluções. O terrorismo serve para começar. Depois, o povo todo deve agir. É para isso que serve a greve. Para mobilizar os argelinos e avaliar a nossa força.

— E mostrar isso à ONU.

— Isso mostrar isso à ONU. Não sei se vai servir, mas a ONU poderá medir a nossa força. Sabe, Ali, começar uma revolução é difícil! Mais difícil ainda é continuá-la e, o pior de tudo, é vencê-la. Mas é depois, quando tivermos vencido... que começarão as reais dificuldades. Ou seja, há muito a fazer. Não está cansado, Ali?

— Não.” (LA BATTAGLIA..., 1965).

A ação pretendida por Véronique, denominada na película pelo codinome de hostilidades, tencionava desencadear um processo revolucionário na França.

A sequência do assassinato é rica em detalhes. Flores são vistas por alguns segundos; plano das flores e do tronco. Uma bolsa se abre, e Véronique, dentro do carro, indaga se deve colocar o chapéu ou não, e acaba decidindo por não colocar. Uma ironia recobre a cena eivada de um humor trágico. O motorista do carro pergunta-lhe se ela tem a arma. Véronique confirma a posse do artefato e tenta colocar a arma no sobretudo, mas desiste e deixa-a na bolsa. Em seguida, pergunta ao camarada o nome do ministro com flagrante desprezo e negligência. Buzinas de carros são ouvidas. Um xilofone irrompe na banda sonora no instante em que Véronique assegura que perguntará pelo nome do ministro. A estratégia da ação é repassada, mas não se ouve a voz do personagem. Ela sai do carro, atravessa um portão com grades e vai na direção da portaria. Corre um pouco e chega. A câmera é posicionada de tal maneira que a grade enquadra a ação. Um som de tambor surge na banda sonora, e Véronique indaga ao porteiro sobre o número do quarto. Logo após, Véronique parte para sua ação. Está de azul e usa uma bolsa. É possível vê-la pelas grades do hotel. Ela caminha na direção das escadas, e uma mulher sai do hotel. Nesse instante, surge a imagem de um homem, que se explode, cena retirada da história em quadrinhos. Véronique havia cumprido sua missão. E o xilofone incide novamente.

Véronique entra no carro, e Claude pergunta: e então? Ele dá a partida no carro, e Véronique se afigura de que cometera um erro: matara o cara errado, pois se enganara com a numeração do quarto. De acordo com Claude, ela deve corrigir o erro. Dessa vez, Véronique pede a ele que estacione o carro na frente do hotel. A grade do hotel se abre, e Claude estaciona o carro. Véronique dá uma volta no hotel. A grade do hotel se fecha lentamente, e Claude desce do carro para fumar seu cigarro. Da janela do quarto no qual o ministro estava, Véronique acena, indicando ter concluído a missão. As vozes de Yvonne e Guillaume surgem em *off* na banda sonora: “Nós, comunistas (cena de Guillaume de chapéu na cabeça, traje de personagem de uma peça que estava encenando), não apenas lutamos – contra as guerras justas –, mas também assumimos um papel ativo” (BARBOSA, 1968, p. 215). E surge o letreiro que parece concluir a sequência e justificar a ação de Véronique: “CABE AOS POVOS DO MUNDO INTEIRO PÔR FIM À AGRESSÃO E À OPRESSÃO DO IMPERIALISMO” (BARBOSA, 1968, p. 215).

A grade do hotel, que se fecha lentamente, sinaliza para a metáfora da derrota daquela proposta, pois, com o enquadramento da grade, os protagonistas dentro do hotel foram aprisionados na puerilidade de tratamento das tarefas a que se propuseram. Os desdobramentos finais da fita provavelmente contribuem para essa interpretação.

Diante do exposto, perto do fim da película, justapõe-se a fala de Véronique (em *off* e tom apreciativo), que procura extrair uma lição da prática da célula Áden-Arábia, como o assassinato do ministro da cultura soviético. Trata-se de uma curta sequência.

Blandine está na sacada do apartamento onde principiou o filme e percorre, sem interesse, o livro vermelho. Florence apaga mais algumas coisas na janela, pois já fizera o mesmo no interior do apartamento¹⁰⁷. Depois de censurar Véronique, Florence fecha uma das janelas e adentra o aposento. Na sacada, somente Blandine e Véronique permanecem. Sob o olhar de Blandine, Véronique justifica sua prática e instaura um comentário já frequente em outras personagens da constelação godardiana. Qual e como seria a conexão entre o real e a ficção, linguagem e realidade? “Tudo bem, é ficção, mas me deixa mais próxima da realidade” (LA CHINOISE..., 1967).

Logo após, Véronique fecha a última janela do apartamento e indica arrependimento nos gestos, porém está pensativa. Por alguns segundos, a tela é ocupada pelas janelas fechadas, e a voz em *off* de Véronique incide na banda sonora, assegurando um distanciamento, que é intermediado pela interrupção do som ambiente e pelo enunciado refletido da apreciação crítica de tal ação: “Já pensei. O final do verão significou a volta às aulas. Uma batalha para mim e alguns camaradas. Por outro lado, eu estava errada. Pensei que tivesse dado um salto à frente. E percebi que havia dado apenas um tímido passo de uma longa marcha” (BARBOSA, 1968, p. 218).

Sua fala vincula-se, ao que parece, a uma tradição *noir* de balanço de experiência (MENDES, 2004, p. 150) sob a forma de reflexão¹⁰⁸. E o balanço de experiência de Véronique pende para uma avaliação negativa de sua prática.

Mais de um elemento na fita, no entanto, favorece uma avaliação negativa da prática dos ocupantes da célula. Uma delas advém da experiência de Henri. A ele coube discorrer sobre *Tendências atuais da luta de classes*, e inicia sua fala indagando os presentes: por que é inadmissível ser americano? Antes de dar sequência a seu raciocínio, ele acende um cigarro. À medida que fala, procura dar ênfase a algumas palavras de seu discurso.

¹⁰⁷ As duas personagens representam, na película, as parentes de Véronique e demonstram descontentamento e reprimenda à ação cometida por ela. No interior da moradia, ficaram encarregadas de jogar as pilhas de livros vermelhos das estantes no chão da sala.

¹⁰⁸ Não se projetaria sobre a personagem de Véronique a figura do ator Humphrey Bogart? Tal possibilidade, com base no estudo de Mendes (2004), que considera Bogart como um modelo crítico para Godard, permite refletir sobre o papel pueril da esquerda, pois o ator interpretou personagens individualistas e durões no cinema, e a esquerda pecava pelo “eterno problema” em “ser demasiado sentimental” (MENDES, 2004, p. 147). Em que pese sua afirmação pautar-se em outros personagens da constelação godardiana, temos que sua sugestão coaduna como plausível para o caráter que assumiu Véronique na película *A chinesa*, uma vez que tal figura procura não exprimir nenhuma insegurança em seus atos e escolhas, apresenta uma resposta adequada para as situações mais diversas e, mesmo admitindo o erro, examina-o com distanciamento adequado para, em seguida, minimizá-lo diante dos desafios que estavam por vir.

Henri argumenta que, na admiração de um socialista sobre a riqueza dos Estados Unidos, era necessário, além de relativizá-la, compreendê-la a partir dos critérios de escassez e exploração, senão o “socialista cai na armadilha de uma direita moderna, armadilha que pratica uma espécie de stalinismo da abundância capitalista que é a apologia do poder, do luxo” (BARBOSA, 1968, p. 185).

O personagem salienta a necessidade de relativizar a riqueza americana, senão o socialista cai numa armadilha. Nesse ponto, surge a imagem de Véronique lendo uma revista, *Pekin Information*. Ao fundo da cena, há cinco propagandas de moda feminina. A fala de Henri, juntamente com a imagem de Véronique, procura associar os exemplos de mulheres e suas roupas e objetos de moda e enfatizar a permeabilidade feminina aos imperativos do consumo, como já mencionado. Por outro lado, a fala de Henri, intercalada com a imagem de Véronique, também pode ser vista como uma indiferença de Véronique em relação ao conteúdo desenvolvido por ele na palestra, já que sua posição política era oposta à dele.

A sequência termina com a análise da situação das universidades. Henri prossegue seu discurso, designando que o marxista do século XIX, antes de encher as academias da URSS, era, ao mesmo tempo, um “homem de ciência e um vândalo destruidor de ídolos e revolucionários” (BARBOSA, 1968, p. 185-186). Seu diagnóstico finaliza caracterizando a condição de impotência da esquerda europeia. Nesse instante, surge a imagem de um médico cortando o cordão umbilical de uma criança que está em seus braços. “Impotência. A constatação oficial do seu declínio”, pondera Henri (BARBOSA, 1968, p. 185-186).

De certa maneira, a metáfora do nascimento sob a forma do parto de uma criança, que aparece na imagem após a fala de Henri, representa a necessidade, o desejo ou a expectativa de uma nova esquerda europeia, ou que novas relações entre a esquerda e o comunismo sejam operadas. Assim, a fraqueza da esquerda europeia torna-se o interlocutor a que são direcionadas as críticas na tela.

Nessa perspectiva, Véronique foi entrevistada por JLG, e, mediante sua apresentação, observa-se o mal-estar contra o PCF. O entrevistador pergunta sobre a rixa entre os componentes da célula e as teses do PCF. Nesse instante, surge uma fotografia de uma reunião de trabalho de membros do Partido Comunista: “Uma terça parte das teses do PC são falsas [E a campanha toca novamente, sinalizando para um limite suportável do ruído e possivelmente das ideias do PCF, mas Véronique conclui o raciocínio] próximas de Moscou” (BARBOSA, 1968, p. 186). JLG provoca: “Sartre e Aragon estão mudando hoje em dia”. Véronique salienta, no entanto, que Sartre se refugia em seu Flaubert, e Aragon, na matemática, e finaliza: “A culpa é do PCF. Por

isso somos obrigados a procurar o nosso ideal a milhares de quilômetros, em Pequim” (BARBOSA, 1986, p. 186).

Desse ponto de vista, se a trajetória de Henri sugere que a esquerda europeia precisava renascer, o percurso de Véronique, por sua vez, orientado pelo terrorismo, indica que a representação da violência que ela e parte da célula aceitaram apoiava-se em outros parâmetros. A esse respeito, Antoine Krieger (2012), que estabeleceu um estudo sobre a representação da violência na literatura e no cinema francês entre 1928 e 1986, esclarece em relação à postura daqueles personagens que assumem o uso da força como fundamento de suas experiências:

Em geral, os militantes das obras estudadas nesta tese são jovens adultos provenientes da burguesia. Seu engajamento nas organizações subversivas (o mais frequente) de esquerda constitui uma tentativa desesperada de dar um sentido a sua existência, de se reabilitar por meio de uma experiência catártica do recurso à violência. [...] A ideologia não representa então um grande papel em suas escolhas. Por exemplo [...], Bruno Forestier, o pequeno soldado de Godard, menciona, ao mesmo tempo, os fascistas, como Drieu La Rochelle, e os mártires da Resistência, como Pierre Brossolette. É nesse sentido que reside o paradoxo da representação da violência revolucionária na literatura e no cinema francês: recuperando a expressão de Sartre, os protagonistas são os “aventureiros”, e não os militantes, e a ideologia para eles tem um papel periférico e marginal entre suas motivações. Eles procuram regenerar a sociedade, até mesmo o mundo, a fim de poderem celebrar a regeneração de seu ser. Essa busca pela pureza termina sob a insígnia do fracasso, da autodestruição e da morte; o indivíduo sonhador e idealista se acha não somente confrontado aos imperativos da disciplina militar inerente às organizações revolucionárias, mas também às desarmonias internas, aquelas que refletiam seus dilaceramentos (KRIEGER, 2012, p. 204, tradução minha).

O balanço de experiência no qual Véronique se situou parece ser um indicativo de que seu engajamento foi uma tentativa de dar um sentido a sua própria vida, despojada de um fundamento para sua existência. Arrogando alhures seu ideal, na China, e no modo de atuação dos guardas vermelhos – em seu combate contra as “velhas ideias”, as “velhas culturas”, os “velhos hábitos” e os “velhos costumes” –, Véronique, e a prática do terrorismo que ela arrogou assumir para si, intermediada pela negligência da ação empreendida contra o ministro da cultura da URSS e pela ausência de clareza acerca de seus atos e da distância das massas ou dos operários, avalia tudo como uma ficção que a deixa mais próxima da realidade. Tais condições contribuem para que sua experiência seja vista como uma aventura de jovens que não mediram a consequência de sua batalha. Por sua vez, seu fracasso ganha ares de uma derrota, apesar da avaliação da personagem, que enxergava em sua prática apenas um tímido passo de uma longa marcha.

Parece conveniente assinalar que Jean-Luc Godard não optou pela representação dos operários junto aos membros da célula, e afigura-se ter uma predileção pelos jovens estudantes,

ainda que ele reconheça, na entrevista aos *Cahiers du cinéma*, a importância das greves da Rhodiaceta, motivo pelo qual mereceria uma abordagem cinematográfica:

Assim, já disse muitas vezes, que o único filme que deveria ter sido feito este ano [1967] na França – e, nesse ponto, Sollers e eu estamos de acordo – seria um filme sobre as greves da Rhodiaceta. Elas constituem um caso típico, mais instrutivas que as de Saint-Nazaire, por exemplo, na medida em que são modernas em relação ao tipo clássico de greve (sem levar em conta a duração) por causa da interferência de reivindicações culturais e financeiras. Somente as pessoas que conhecem cinema não sabem a linguagem das greves, e os que conhecem as greves entendem melhor a linguagem de um Oury que a de um Resnais ou Barnett. Os militantes sindicais compreendem que as pessoas não são iguais porque não ganham a mesma coisa; é preciso compreender, igualmente, que nós não somos iguais porque não falamos a mesma língua” (BERGALA, 1985, p. 306, grifo no original, tradução minha).

Nesse sentido, quando os operários são exibidos na tela de *A chinesa*, o plano de seu enquadramento é mais aberto; eles são vistos à distância pela câmera, que apenas os observa.

Não há indícios da encenação do operário em seus filmes nesse período, que granjeia uma representação caricata dos operários que sequestram o patrão em *Tout va bien* (1971), no Brasil, *Tudo vai bem*. A razão para isso pode ser atribuída à simpatia de Godard pela juventude e pelas bandeiras de luta em torno da educação, ao fato de o cineasta não conhecer a linguagem ou a gramática das greves passíveis de serem informadas pelo cinema¹⁰⁹, ou ao fato de que, ainda que reconheça que o trabalho de formação de quadros (na linguagem de época dos adeptos do maoísmo) cumpre um papel importante na revolução ou na mobilização, talvez Godard esteja questionando a visão em voga na esquerda europeia ou alhures, que defendia o voluntarismo dos grupos políticos que desejavam o assalto imediato do poder.

¹⁰⁹ A partir de sua fala, podemos, então, generalizar: os cineastas não conhecem as greves, as manifestações e as reivindicações dos operários. Com essa constatação, está aberta a senda que possibilitará a participação de Jean-Pierre Gorin e a criação do grupo Dziga Vertov, pois uma das justificativas apresentadas por Godard para o surgimento do grupo era que o cineasta desejava se aliar a uma pessoa que vinha da militância política e não sabia fazer cinema. Apesar de vir do “cinema normal”, o cineasta almejava abandonar o cinema e “construir uma nova unidade de dois contrários, segundo o conceito marxista, e então de pôr à prova uma nova célula que não fosse do cinema político, mas experimentar fazer politicamente o cinema político” (GODARD, 1991, p. 77, tradução minha). A respeito do universo da educação que recobre os heróis de *A chinesa* e o segmento social de que eles fazem parte, revelando assim, a atmosfera na qual transita a película e possivelmente a afinidade de Godard por esses temas, vejamos, em seu depoimento, as considerações a seguir: “Na verdade, tudo procede da maneira pela qual eles [os personagens do filme] adquiriram o saber: sua educação é uma educação de classe, e eles se comportam em função da própria classe, como as pessoas de sua classe. Tudo isso é dito no filme. A respeito da educação de classe que nós temos na França, eu recortei outro dia no jornal algumas linhas sobre o *Emile* de Rousseau. Foi Missoffe – nosso ministro da juventude – que escreveu isso em seu *Livro Branco*: ‘A escola traduzirá as relações da sociedade, organizando a formação longa e abstrata das crianças destinadas, essencialmente, pela origem familiar, a ocupar os mais altos postos de direção e administração da sociedade. Depois, por uma formação mais curta e mais simplificada, apropriada aos filhos dos operários e camponeses, dos quais a entrada no mundo da profissão parece exigir, apenas, uma formação limitada’. Sem comentários” (BARBOSA, 1968, p. 161).

Nesse sentido, apesar de a interpretação do cineasta em relação a essas agremiações ter sido pouco intermediada pelo cinema novo, particularmente por Glauber Rocha, a maior politização de Godard, que contribuiu para chegar nesse posicionamento, pode ter sido consignada pela atuação do cineasta brasileiro. Por sua vez, a proximidade de Glauber Rocha com Godard também mereceria ser investigada, haja vista que Godard teve uma ascendência significativa sobre Glauber.

6 GLAUBER ROCHA E JEAN-LUC GODARD: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

“É o Cinema Político Tropikalyzta que vai provocar a Revolução de Godard” (ROCHA, 1981, p. 336). À primeira vista, essa aparente provocação glauberiana sobre o papel do cinema novo no cinema de Jean-Luc Godard pode ser averiguada por meio da expressão que esse movimento teve no processo de esquerdização da crítica de cinema francesa a partir dos anos sessenta e setenta; portanto, esse tema constitui um dos objetivos deste capítulo.

Outro tópico sensível a este estudo diz respeito à primazia assumida pelo cineasta francês junto a determinados integrantes do cinema novo. É essa primazia, esse protagonismo, ou seja, as atribuições ou a condição a que se vinculou Jean-Luc Godard, que nos interessa, pois nossa intenção é estabelecer uma análise de determinadas críticas ou de artigos capitaneados por Glauber Rocha sobre o cineasta francês, com o propósito de interpretar como Godard se apresenta nelas, ou seja, quais seriam os elementos que mais se destacam sobre ele ou sobre sua obra nessas críticas.

Em nossa tarefa de delimitar tais elementos, entendemos que a crítica cinematográfica, para o cineasta Glauber Rocha, constitui um veio importante para publicizar suas expectativas¹¹⁰, mobilizando afetos e constituindo um “espaço imaginativo” por meio de um texto. Nesse espaço, o realizador de *Terra em transe*, ao mesmo tempo em que defende Godard face a um público hostil a sua obra, alarga o valor cultural de seu ofício de cineasta, reafirmando sua posição favorável à política dos autores em que Jean-Luc Godard se inscreveu.

Partilhamos da convicção de que o gosto do público, conforme o estudo de Northrop Frye (2014, p. 112), não é natural, cabendo ao crítico cinematográfico fazer a mediação entre a obra de Godard e seu público potencial, ampliando-o ou mesmo facultando uma leitura de sua obra, com vistas a permitir um melhor aproveitamento por parte do público. Ainda de acordo com

¹¹⁰ Considera-se aqui *expectativa* no sentido atribuído a esse termo por Reinhart Koselleck (2006). Koselleck assinala que tal conceito não pode ser compreendido sem seu correlato, *espaço de experiência*. Espaço de experiência e horizonte de expectativas constituem um par, entrelaçando passado, presente e futuro, isto é, “todas as histórias foram construídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem” (KOSELLECK, 2006, p. 306). Trata-se de categorias históricas ou formais que indicam uma “condição humana universal [...]”. A história concreta amadurece em meio a determinadas experiências e determinadas expectativas” (KOSELLECK, 2006, p. 308-309). *Grosso modo*, o espaço de experiência no qual parece se inscrever a prática de um grupo de cineastas, intermediada pela valorização de uma postura autoral no campo cinematográfico e por uma posição nacionalista dos problemas do país, implicou um horizonte de expectativas no qual a cinematografia de Jean-Luc Godard parecia se pautar. Nesse prisma, aproximação, recuo, fascínio e relutância tornaram-se condições que compuseram o contato de integrantes do cinema novo com parte da obra de Jean-Luc Godard e, possivelmente, contribuíram para intermediar a prática político-cinematográfica deles.

Northrop Frye (2014, p. 114), a crítica de cinema, resguardadas as nuances entre ela e a crítica de literatura, que é o objeto de reflexão de Frye, é uma “estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha”. Resguardá-la em sua autonomia permitiria percebê-la em sua recepção pelos cineastas brasileiros, notadamente Glauber Rocha, ou seja, em processo, assinalando seu caráter de duração, condição que faculta ao historiador interceptá-la em períodos distintos, fosse no final dos anos sessenta ou mesmo em nossos dias.

Contudo, tomando Glauber Rocha como principal porta-voz e agitador do cinema novo e levando em consideração o caráter público que assumiu sua crítica de cinema nos jornais e revistas, algumas indagações impuseram-se: por que lhe interessou ressaltar a *performance* de Godard em determinadas críticas? Que sentido parece ter adquirido, para Glauber, a defesa da obra godardiana perante uma conjuntura social marcada pela radicalização das posições políticas e ideológicas? Em que direção política e estética a obra de Godard parece se inscrever para determinados integrantes (por exemplo, Carlos Diegues) do cinema novo naquele período? Tais indagações norteiam este estudo.

Entendemos que a primazia a que Glauber Rocha se sujeitou em relação à Godard pode ser vista sob a ótica da angústia da influência, condição que expressa a apropriação, nos termos de Harold Bloom (2002), ou a circunstância em que um poeta se desvia de outro poeta. Dessa forma, o desenredo desse vínculo será um dos nossos objetivos. Sobre a distorção que um poeta estabelece face a outro, Bloom (2002, p. 80) considera que

A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir.

6.1 A esquerdização de Godard e o papel do cinema novo na França

Já vimos que determinadas circunstâncias intervieram para a maior politização de Jean-Luc Godard: o progressivo abandono da provocação hussarda, a participação de Godard junto ao Festival de cinema de Pésaro, a progressiva politização da cinefilia francesa, a fascinação pela China e pela Revolução Cultural, dentre outras condições ou circunstâncias que favoreceram a maior politização de Jean-Luc Godard. Concomitantemente a elas, devemos considerar a

predisposição para o cinema novo, em oposição a uma simpatia que esteve presente em certos críticos de cinema francês.

Com efeito, Jean-Luc Godard não se desviou dessa condição. Tal fenômeno intervém como outro fator que proporciona a ambiência de aceitação ao movimento e que contribui para a ação política cinematográfica imediata da crítica de cinema francesa. Nesse sentido, a provocação de Glauber Rocha, ao referir-se às mudanças processadas no cinema de Godard – que entendemos ter sido levada a efeito no âmbito da posição política do diretor de *A chinesa* com um viés mais à esquerda do espectro cinematográfico –, configura-se como plausível:

É o Cinema Político Tropikalyzta que vai provocar a Revolução de Godard (*La Chinoise* nasceu quando Godard descobriu a “Politique dans le Cinema” vendouvido *O Desafio* no Festival de Berlim em 1966) e cria o Revolucininternacional¹¹¹ (ROCHA, 1981, p. 336).

A passagem acima sinaliza para a importância da exibição dos filmes do cinema novo em festivais, estratégia que foi declaradamente pleiteada pelos integrantes do movimento a partir de inserção do produto cultural brasileiro no mercado europeu. Gustavo Dahl, por exemplo, em carta enviada de Paris a Glauber Rocha, em 1963, reconheceu o interesse pelo cinema latino-americano em festivais e enxergou naquela intenção uma “onda” que deveria ser aproveitada pelos cineastas, pois ele avaliara que o mercado internacional, notadamente o europeu, “estava vivendo uma fase de transição” entre duas tendências, o cinema de grande espetáculo e os filmes de autor (BENTES, 1997, p. 200-201).

Nessa eventualidade, Alexandre Figueirôa (2004) esclarece sobre o caráter que assumiu o cinema novo na França, que provavelmente alcançou Jean-Luc Godard. De acordo com o autor, os filmes do cinema novo “foram a resposta oportuna às necessidades de renovação do olhar sobre a arte cinematográfica [pela crítica], como exigiam as preocupações ideológicas dos anos 60” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 135). Contudo, aquele empreendimento de descoberta proveniente de redatores de revistas como a *Cahiers du cinéma*, com Louis Marcorelles e Jean-Louis Comolli à frente a partir de 1965, e a *Positif*, com Michel Ciment, não prescindiu de um hábito tipicamente europeu, qual seja:

a fascinação pelas culturas exóticas. Tradição que tem origem nos séculos precedentes, ela foi um gosto adquirido com as grandes descobertas e renovado dali por diante pela literatura e pela pintura. O aparecimento do cinematógrafo compelia outra vez os mais variados assuntos. Os primeiros viajantes cineastas deixaram-se seduzir pelo lado mais brilhante das coisas: os camponeses nos

¹¹¹ David Neves (1981) assinala que o estilo literário de Glauber Rocha “namora o modernismo, mas reinventa-o com a liberdade das aventuras dramáticas de um Kilkerry ou de um QorpoSanto”. Ele esclarece ainda sobre a revolução do cinema novo: “algumas partes deste volume parecem fascinantemente egressas de um autor de ficção científica que habita as cavernas” (NEVES, 1981).

seus trajes regionais, os vulcões em erupção, os costumes ainda selvagens dos povos primitivos, as conquistas das terras glaciais e as expedições no deserto e nas florestas tropicais (FIGUEIRÔA, 2004, p. 136).

O encantamento com todo tipo de alteridades que esteve presente junto aos observadores do primeiro cinema¹¹² não perdeu seu vigor. Essa modalidade de abertura para o diferente traduziu-se, para a crítica – e Jean-Luc Godard pode ser tomado como exemplo –, como a busca da autenticidade no cinema.

Já assinalamos o texto que Jean-Luc Godard redigiu sobre o filme de Marcel Camus, *Orfeu negro*. Naquela oportunidade, ele destacou a inautenticidade da película de Camus, pois o diretor descaracterizara os personagens negros ao disseminar gestos e palavras que não correspondiam à realidade percebida por Godard no Rio de Janeiro e estavam mais de acordo com os botequins dos planaltos de Billancourt (GODARD, 1959, p. 59-60). Além do mais, o filme não conseguiu inovar à luz das experiências cinematográficas que surgiam na França no período. Nesse sentido, o texto de Jean-Luc Godard manifestava um anseio da crítica pela renovação, anterior à proclamada revisão da crítica, a partir de meados dos anos sessenta, por intermédio das influências e dos empréstimos advindos do estruturalismo, do marxismo e das manifestações dos cinemas sul-americano, cubano e africano.

A respeito dessa autenticidade, que exprimia um desejo de que os filmes “dessem imagens que estivessem mais de acordo com a verdade” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 149), Figueirôa (2004, p. 137) considera ainda o protagonismo que assumiu o cinema novo para a crítica de cinema francesa:

O cinema brasileiro representava, em certos aspectos, as características requeridas por essa procura [de renovação do olhar]. A riqueza iconográfica das paisagens tropicais, a originalidade dos enredos, a diversidade das manifestações culturais cheias de significados simbólicos e – após o aparecimento do Cinema Novo – o retrato de uma sociedade em via de transformação compuseram a moldura desejada para pôr em ação as novas formas de apreciação do fenômeno fílmico.

Assinalado o cenário que o cinema brasileiro representou, cumpre destacar que na *Cahiers du cinéma*, após a saída de Eric Rohmer da direção da revista em 1963, que cedeu o lugar para Jacques Rivette¹¹³, Antoine de Baecque (2010a, p. 367) observou uma “abertura para

¹¹² Assumimos a classificação da história do cinema mundial estabelecida por Flávia Cesarino Costa (2011) para nos referirmos ao período compreendido entre 1895 e 1915, momento em que o cinema “testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição” (COSTA, 2011, p. 17).

¹¹³ Após a produção e as estreias dos primeiros filmes de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, dentre outros, a partir da segunda metade da década de cinquenta, esses cineastas, que eram os principais acionistas dos *Cahiers du cinéma*, afastaram-se da direção da revista, que passou a ser dirigida por Eric Rohmer. No entanto, a linha editorial que ele adotou na revista, voltada para a política dos autores e impermeável às novas cinematografias que surgiam, o viés racista de seus colaboradores, o caráter conservador em face à guerra da Argélia e a reticência

o pensamento de ponta das ciências humanas” que prossegue ao longo dos anos sessenta. De acordo com o historiador do cinema, que estabeleceu um levantamento dos principais nomes de intelectuais citados pelos colaboradores das revistas cinematográficas, pode-se notar a presença dos seguintes autores – apontando para uma abertura da revista para a modernidade –: Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Philippe Sollers, Pier Paolo Pasolini, Noël Burch, Christian Metz, dentre outros (BAECQUE, 2010a, p. 367-368).

Antoine de Baecque (2010a) assinala ainda que, a partir do ano de 1964, a *Cahiers du cinéma*, por intermédio da crítica, inventou uma denominação para se referir ao movimento de jovens cineastas internacionais que vicejaram naquele período: o *nouveau cinéma* (cinema novo). Por esse motivo, a política dos autores, divulgada pelos redatores, deixa de ser eficaz na defesa daquele jovem cinema:

Em primeiro lugar, porque essa linha crítica exauriu-se elegendo sábios, velhos cineastas que a imprensa estabelecida desprezava, a fim de proporcionar uma filiação ideal à futura *nouvelle vague*. Depois, porque essa política era mais bem aparelhada para discernir o que se acumula (uma *obra* feita de *todos* os filmes de um autor eleito) do que o que aparece (os primeiros ou segundos filmes de jovens cineastas promissores). Finalmente, porque seu terreno de predileção era o cinema clássico americano ou europeu (o “dogma das grandes nações criadoras”, segundo Rohmer), e porque ela se viu meio perdida nos espaços desconhecidos, inéditos, sem referências, não delimitados, sugeridos pelos filmes brasileiros, tchecos, canadenses, japoneses, poloneses, que surgiram na época, como vindos de lugar nenhum (BAECQUE, 2010a, p. 375, grifo no original).

De acordo com Baecque (2010a), o envolvimento dos redatores da *Cahiers* com os jovens autores internacionais esclarece o novo viés que a revista assumiu. Na esteira desse movimento de busca, ocorre a descoberta da política:

No momento em que a imprensa vê chegar uma geração descrita como “desmobilizada, despolitizada, artificial” – o estereótipo iê-iê-iê –, os *Cahiers du Cinéma*, que sempre adoraram esse tipo de paradoxo, debruçam-se nos jovens rebeldes do cinema internacional e vão ao encontro dos movimentos teóricos de ponta, a semiologia, o estruturalismo, a crítica literária, a psicanálise, antes de descobrirem sem demora a política, por intermédio do engajamento terceiro-mundista dos jovens autores do cinema novo internacional (BAECQUE, 2010a, p. 376).

No entanto, Alexandre Figueirôa (2004) assinala que o fenômeno de aproximação da política não foi um privilégio dos *Cahiers du cinéma*, pois a revista *Positif*, que adotara uma linha editorial distinta da dos *Cahiers* no que diz respeito ao princípio da política dos autores,

dele em relação aos diretores da *Nouvelle vague* contribuíram para que Eric Rohmer fosse afastado da direção do periódico.

também se tornou suscetível às cinematografias internacionais, ao cinema brasileiro e sobretudo ao movimento cinema novo. Logo,

a politização da crítica cinematográfica não foi um fenômeno isolado. Ela fez parte de uma evolução ideológica de fundamento marxista do pensamento que progredia e se impunha no meio intelectual francês a partir dos anos 50. Desenvolveu-se tendo como preocupação a construção de um novo conceito de sociedade, que iria fazer-se cada vez mais sentir durante o decênio seguinte. No meio crítico, sempre houve intelectuais comunistas, mas os acontecimentos externos ao domínio cinematográfico fizeram subir a pressão: da guerra da Argélia, a partir de 1958, à rebelião de maio de 1968, a crítica refletiu uma proximidade crescente com as posições marcadas pelo engajamento no projeto da revolução proletária e mais largamente por um apego às utopias. Isso implicava, às vezes e para alguns, um apego aos preceitos preconizados pelos partidos políticos de esquerda e suas múltiplas tendências – marxistas-leninistas, stalinistas, maoístas etc. Influência de início difusa, as interpretações guiadas por códigos políticos revelar-se-iam, no correr dos anos, um dos instrumentos de análise das obras filmicas mais necessários. Ao explicitar esses propósitos políticos, a crítica encontraria nos novos cinemas acontecimentos e assuntos adaptados a seus objetivos (FIGUEIRÔA, 2004, p. 161).

Alexandre Figueirôa (2004) evidencia, no entanto, que o movimento cinema novo assumiu, para a crítica cinematográfica francesa, um modelo cultural que passou a ser um “modelo autêntico do cinema social”. Assim, “se a pobreza era um ponto comum a todos os países subdesenvolvidos, foi por meio do Cinema Novo que a crítica descobriu sua extensão na América Latina” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 155). Nesse sentido, os redatores se apoderaram do cinema brasileiro em função de seus propósitos ideológicos de transformação social.

Nessa eventualidade, entre a revolução pretendida pela crítica e aquela que os cineastas brasileiros do cinema novo apregoavam, havia uma distância significativa, como se pode observar na apresentação que Marco Bellocchio (1966) fez para o dossiê sobre o cinema novo editado pelos *Cahiers du cinéma*:

O cinema deve ser político. E deve ser, em particular, em um país subdesenvolvido, como o Brasil. O valor do Cinema Novo diz respeito a essa violência necessária; ele serve para modificar a realidade que lhe dá existência. Um cinema político é um cinema que interpreta uma realidade de classe com absoluta objetividade, a fim de provocar [...]. O neorealismo foi um movimento que exprimiu uma revolução já terminada quanto a sua fase crucial e vital; o novo cinema brasileiro é mais importante na medida em que pode provocar uma revolução (BELLOCCHIO, 1966, p. 43, tradução minha).

Contudo, ao depararmos com as considerações dos cineastas do cinema novo (Glauber Rocha, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade) que participaram do debate promovido pelos *Cahiers*, sobressai-se de suas falas que o cinema deve se situar no processo de descoberta da realidade brasileira, deve ser um instrumento

de agitação política. Entretanto, o que mais se destaca em suas ponderações diz respeito à problemática da comunicação dos filmes do movimento com o público, que parece não compreender as propostas das películas, e à preocupação com o modelo de produção e distribuição das fitas no mercado interno, sendo essa, com efeito, a revolução que necessitava fazer-se no Brasil (MARCORELLES, 1966, p. 47-54).

Assinalado o papel que o movimento cinema novo desempenhou para a crítica de cinema francesa, cumpre destacar que, pela proximidade de Jean-Luc Godard com os redatores dos *Cahiers du cinéma*; pela novidade que o cinema novo representou para segmentos expressivos de críticos; pelo anseio do diretor de *Acosado* por um cinema com imagens próximas da realidade; e pela prioridade da crítica por um cinema de cunho social, visto que os temas dos primeiros filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra se encaixaram nos propósitos iniciais dos redatores, temos que o movimento cinema novo foi um fator que contribuiu para a politização de Godard. Nesse sentido, o diagnóstico que Glauber Rocha estabeleceu, em 1976, sobre a ruptura que se processou na tradição narrativa convencional cinematográfica, o protagonismo de Godard naquele movimento e sua esquerdização por meio do cinema novo são atuais e procedentes:

O Brasil entrou na idade cinematográfica nos anos 60. Ora, essa entrada, provocada pela explosão da realidade social, se deu num plano diferente, da prática para a teoria, enquanto nos países desenvolvidos ocorria o contrário. Neles, a ruptura com a tradição narrativa convencional, por essa mesma época, explodia em três diferentes frentes: com Godard, Pasolini e Andy Warhol, ou melhor, com o neorrealismo, a *nouvelle vague* e o *underground*. Warhol desmistificou a imagem do *glamour* hollywoodiano, da cultura imperialista em geral; Godard foi importante porque formulou uma renovação no campo específico da constituição linguística do filme, inclusive a sua aproximação com a política é teórica, na medida em que a política pode ser um elemento linguístico da estética cinematográfica; com Pasolini houve a violentação da cultura ocidental, a introdução da barbárie no gosto. Foi a ruptura profunda com uma tradição de belas-artes, uma subversão filosófica e política. – Essas três manifestações fazem uma ponte com o cinema brasileiro, que irrompeu nesse momento não pela teoria específica do cinema, mas por uma coisa muito mais forte: a explosão social, a tomada de consciência não só do nosso país, mas do Terceiro Mundo. A politização do cinema de Godard e de Pasolini nasce, inclusive, do contato, da descoberta do cinema do Terceiro Mundo, que trazia, dentro da brutalidade formal com que se manifestou, alguma coisa de novo. Nisso, o cinema brasileiro teve uma influência fundamental, nuclear, chegando a viver, a partir de 1967, em nível internacional (REZENDE, 1986, p. 73).

Na passagem acima, Glauber Rocha afirma que a aproximação de Jean-Luc Godard com a política é teórica “na medida em que a política pode ser um elemento linguístico da estética cinematográfica” (REZENDE, 1986, p. 73), o que suscita algumas considerações. Se a aproximação de Godard da política é teórica, como Glauber Rocha considera, como explicar a

participação do cineasta franco-suíço em passeatas, coordenação de mesas-redondas, publicação e elaboração de manifestos, bem como na produção de filmes coletivos políticos? Restringir a atuação de Jean-Luc Godard às manifestações e ações em que ele se envolveu no cenário europeu seria circunscrever sua prática política unicamente ao domínio da linguagem.

Como anteriormente referido, Jean-Luc Godard cultivava uma atração pelo discurso político, fator que pareceu mediar a fascinação pela China e pela Revolução Cultural, tônica presente em *A chinesa*. Nesse prisma, o discurso político atrai Godard, sobretudo os textos de Mao Zedong, pois essa forma de literatura assegura um lugar importante na criação cinematográfica do cineasta francês.

No entanto, a ação política do cineasta não se limitou ao fazer cinematográfico. Ela se desdobrou também em intervenções relacionadas ao cinema (contra a censura de filmes, por exemplo), em causas que tiveram por objetivo o protesto contra o fechamento de jornais (*La cause du peuple*), bem como na participação em passeatas pelo fim da guerra do Vietnã, dentre outras formas de ações políticas durante a década de sessenta e setenta.

Todavia, a influência do cinema novo em redatores de periódicos de cinema franceses, bem como em cineastas, como Jean-Luc Godard, não deve obscurecer o que teria representado para Glauber Rocha a figura de Godard. Sobre esse aspecto, faremos uma incursão pelo texto que o cineasta brasileiro redigiu em 1967, cujo tema era Jean-Luc Godard, tendo em vista descrever o que teria interessado a Glauber no cinema do diretor francês.

6.2 O Godard de Glauber Rocha em 1967

Tomando Glauber Rocha como principal porta-voz e agitador do cinema novo, temos que sua aproximação de Godard, por volta dos anos 1967 e 1968, deu-se, levando em consideração o caráter público que assumiu sua crítica de cinema nos jornais e revistas, mediada por uma discussão estabelecida pelo cinemanovista sobre a *performance* de Godard dentro do cinema francês. De acordo com Glauber, Jean-Luc Godard filmava rápido¹¹⁴. Godard, insistia o brasileiro, assegurava filmar dois filmes ao mesmo tempo por orgulho, “porque é uma grande *performance*” (ROCHA, 1967, p. 85) e denominou a si próprio de regente de orquestra numa

¹¹⁴ Conforme o biógrafo de Jean-Luc Godard, Antoine de Baecque (2010b), uma lenda paira em torno da filmagem de *Made in USA* e *Duas ou três coisas que eu sei dela*, segundo a qual os dois teriam sido feitos simultaneamente. Godard teria filmado pela manhã o primeiro e, à tarde, o segundo. Tal fato não procede, como relata Baecque (2010b), que consultou as folhas de serviço e outros documentos sobre os filmes: as filmagens foram sucessivas durante o ano de 1966, o que já chama a atenção para o caráter original da atuação de Godard. Na fase de montagem, de fato, duas salas foram organizadas com duas equipes técnicas diferentes, para que Godard, simultaneamente, montasse os dois filmes (BAECQUE, 2010b, p. 335-336).

entrevista, da qual Glauber Rocha destacou um pequeno trecho em artigo publicado na revista *Livro de cabeceira do homem* (ROCHA, 1967, p. 85)¹¹⁵.

Glauber Rocha tomou como tema a obra, o estilo e o lugar ocupado pelo cineasta francês na história do cinema mundial e elaborou um texto, escrito para ser lido como um receituário sobre a maneira como Jean-Luc Godard deveria ser deglutido por um espectro de leitores capazes de compreender o “intelectual brasileiro de quarenta anos”: “a garotada que pulula nas calçadas do Paissandu”, “o sujeito católico”, “o sujeito que se diz de esquerda” (ROCHA, 1967, p. 86-87), dentre outros. O texto é pontuado, ainda, por determinadas gírias e referências culturais que tornam de fácil acesso um variado número de informações enaltecidas da figura de Jean-Luc Godard no Brasil.

É preciso enfatizar que não havia unanimidade em relação a Godard no Brasil, e o jovem cineasta brasileiro se colocava como mediador em relação ao diretor francês, buscando retirar ou minimizar as arestas que impediam uma maior compreensão de sua obra fílmica. Todavia, o movimento da crítica de cinema brasileira na direção do novo cinema francês, denominado de *Nouvelle vague*, do qual Jean-Luc Godard fazia parte, não foi homogêneo.

¹¹⁵ Algumas pistas acerca da primazia godardiana devem ser buscadas no artigo escrito por Glauber Rocha para difundir a defesa de Godard, cujo título é bastante curioso e provocador: *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)* (ROCHA, 1967, p. 83-98). A revista *Livro de cabeceira do homem* não mereceu a devida atenção dos historiadores até o momento. A base de dados do CNPq fornece um painel informativo sobre o escasso número de pesquisadores em História que tomaram a revista como objeto de suas investigações. Por outro lado, observa-se a predominância de linguistas e jornalistas como os estudiosos que mais utilizaram esse periódico como fonte de pesquisa. Tal publicação, editada pela Civilização Brasileira, constitui um terreno fértil para pesquisas, trazendo a contribuição de inúmeros autores em torno de temas como o conto, a música, o ensaio, entrevistas, o cinema e a política. Trata-se de um veículo de informação com publicação bimestral, em formato de livro (14x21), com cerca de 200 páginas. O desenho de capa ficava a cargo de Dounê Resende Spínola. O esboço de sua biografia fornece o alcance de seu trabalho naquela revista. Dounê trabalhou durante vinte anos na Editora Record como diretor de arte. Foi *designer* gráfico, arquiteto e chargista, tendo sido também um dos colaboradores do antológico jornal *O Pasquim* e substituído, na extinta revista *O Cruzeiro*, Péricles, autor do personagem Amigo da Onça, de grande sucesso à época. Dounê também foi Secretário Municipal de Cultura de Cataguases, entre 1994 e 1998 (LOPES, 2012). A colaboração de Dounê estabelece algumas pistas sobre o público da revista *Livro de cabeceira do homem*, ao qual se dirige Glauber Rocha. Diante do sucesso do primeiro número, A. Veiga Fialho, editor do periódico publicado por Ênio da Silveira, fez um balanço de sua recepção em âmbito nacional, delineando o perfil de seu público ou manifestando o desejo de um alcance hipotético da revista: “O sucesso do volume I do LIVRO DE CABECEIRA DO HOMEM confirmou para nós que há no Brasil um PÚBLICO grande interessado na LEITURA VARIADA, do mais SÉRIO TEMA [...] ao mais trivial, como o já referido adultério em Nápoles, desde que tratados com INTELIGÊNCIA E HUMOR. Nunca duvidamos deste público, mas há sempre os descrentes exigindo que ‘paguemos pra ver’. Muito bem, pagamos [...] O HOMEM MODERNO é solicitado de todos os cantos, pelos mais variados motivos. É a este LEITOR que os livros de cabeceira se dirigem, levando em conta a existência da mulher com o seu respectivo volume, companheiro inseparável e desejável deste. Reunimos o melhor talento nacional para esta Coleção, visando estabelecer um diálogo com o leitor em alto nível” (VEIGA FIALHO, 1967 apud AZEVEDO FILHO, 2005, p. 156, grifo no original). É talvez a esse homem moderno brasileiro, que buscava encontrar, num único veículo de informação, a leitura variada de distintos assuntos, como esporte, literatura, cinema e cultura, com bastante humor, didatismo e uma acentuada dose de cumplicidade, que se dirige Glauber Rocha. Cabe destacar ainda “que, seguindo a tradição nacionalista de Monteiro Lobato, Ênio Silveira de certa forma, a partir do golpe militar de 1964, organizou a resistência democrática de esquerda publicando revistas e revelando autores” (AZEVEDO FILHO, 2005, p. 154), dentre elas a revista *Civilização Brasileira*.

A título de exemplo, cabe frisar que a mais importante revista de crítica cinematográfica do país na metade dos anos cinquenta, a *Revista de cinema*, de Belo Horizonte, em seu primeiro número, de 1954, publicou um artigo de Fritz Teixeira de Salles, intitulado *Ligeiras notas sobre o cinema francês*. Nesse artigo, o crítico brasileiro ignorava a presença, no meio cinematográfico daquele país, da revista *Cahiers du cinéma*, lançada em 1951 e considerada a “bíblia dos cineastas”, e dos artigos enfurecidos do jovem François Truffaut – integrante da nascente *Nouvelle vague* –, endereçados justamente àqueles cineastas recenseados por Fritz Teixeira de Salles na *Revista de cinema*¹¹⁶.

6.2.1 A aproximação de Glauber Rocha de Jean-Luc Godard: o privilégio da estética sobre a política

No artigo de Glauber, *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)*, o cinemanovista reconhece a existência de um debate concernente ao tema da literatura e ao engajamento dos intelectuais¹¹⁷, levado a cabo por ele e outros integrantes do cinema novo, nas páginas do jornal *O Metropolitano*: “Na medida em que o leitor se interessa, Godard é dos melhores temas para a chamada discussão sobre ‘arte e engajamento’” (ROCHA, 1967, p. 88). Contudo, esse tema não parece motivar tanto Glauber em relação a Godard – provavelmente devido ao acirramento da luta política em razão do endurecimento do regime militar, do crescente desmantelamento dos grupos da esquerda armada, da repressão ao movimento estudantil e da censura – quanto a proximidade do cineasta francês com a literatura e a pintura. De acordo com Glauber, Godard teria afirmado: “Sou um pintor de letras. Assim como existem

¹¹⁶ Fritz Teixeira de Salles (1954) identificou, naquela oportunidade, três tendências do cinema francês contemporâneo: o anárquico existencialista (René Clair, Marcel Pagnol, Clouzot, Ophuls, Yves Allegret, Marcel Carné, Duvivier), a ala dos céticos amáveis (Christian Jacque, Sacha Guitry, Jacques Tati) e a turma dos novos e mais construtivos, na qual se incluem os “grandes líricos, Autant-Lara, René Clement, Coytte, Dellanoy, Decoin, Yves Clement e tantos outros menores” (SALLES, 1954, p. 18). Embora o autor faça uma ressalva de que a lista permanecia incompleta pelo fato de grande parte dos filmes lançados na época não terem sido exibidos em Belo Horizonte, não deixa de ser curiosa a ausência de nomes como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette, haja vista que, pelo menos no que diz respeito à crítica de cinema, já eram frequentes suas posições contrárias, principalmente, à última tendência citada por Fritz Teixeira de Salles.

¹¹⁷ Um breve panorama sobre um conjunto de questões que se colocavam em discussão na década de 1960 sobre a literatura e o engajamento político dos intelectuais permite situar o ambiente cultural em que ocorreu a aproximação e a apropriação de Jean-Luc Godard pelos integrantes do cinema novo. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (1981), a partir da década de 1960, a literatura tornou-se objeto de debates mobilizados pelas propostas revolucionárias da produção cepecista, do experimentalismo de vanguarda e do cinema novo. Naquela oportunidade, discutia-se sobre os impasses gerados no interior do processo cultural, devido ao fracasso dos projetos de revolução do início da década; debatia-se, ainda, a crise do populismo, a modernização reflexa, a consolidação da dependência e as novas táticas de atuação política do Estado. A literatura era repensada a partir dos conceitos e valores que a informavam no quadro geral de insatisfações com as linguagens do sistema e da esquerda tradicional. Essa insatisfação voltou-se, então, para o tema da arte/sociedade em torno da participação engajada. O CPC, por exemplo, postulava que fora da “arte política” não haveria uma “arte popular”. Sua concepção de cultura manifestava a necessidade de um compromisso, por parte do artista, de clareza da obra para com seu público. A produção poética, tendo a palavra como seu centro, adquiria uma linguagem ritualizada, messiânica, exortativa e didática.

homens de letras. Quero entrar na caverna de Platão iluminado pela luz de Cézanne” (ROCHA, 1967, p. 86).

A conexão do cinema com a literatura e a pintura e a valorização do cinema como uma arte de não menos estima que as demais ocupam um relativo espaço no artigo glauberiano. Nesse sentido, o tema Jean-Luc Godard permitiu a Glauber Rocha aquilatar a história do cinema, agregando-o às belas artes; dessa forma, Eisenstein “chegou ao esplendor de um cinema *renascentista*”, Orson Welles “deu a grande festa de despedida do expressionismo”, Rossellini inaugurou o “cinema moderno” e Godard é o “seu filho direto e legítimo”, “o herdeiro do novo cinema é Jean-Luc Godard”, assegurou Glauber Rocha (1967, p. 88-90, grifo no original). Depreende-se desse artigo de Glauber a seguinte proposição: coube a ele examinar a obra de Godard em face das críticas que lhe eram destinadas pelos segmentos mais à esquerda e à direita do espectro político e cinematográfico brasileiro e, ainda, alargar o valor cultural não somente do cinema nacional junto à intelectualidade, mas do fazer cinema e do pensar sobre o cinema também (AUTRAN, 2003, p. 245). A ampliação do valor cultural do cinema faria parte de uma luta político-cinematográfica na qual estava envolvida uma parte expressiva de cineastas, críticos de cinema e intelectuais e que não parece ter sido equacionada na metade dos anos sessenta¹¹⁸.

A lista de adjetivos que procuram enaltecer a obra godardiana é desmedida, assim como a busca para estender o vínculo de Godard com a pintura e a presença de copiosas recomendações sobre a forma adequada de “ler” o cineasta francês, pois, de acordo com Glauber, “os filmes de Godard são para *leitura e visão*” (ROCHA, 1967, p. 92, grifo no original). Chama-nos a atenção, porém, na primazia de Godard por Glauber, um outro aspecto.

A obra godardiana inscreve-se, para Glauber, num horizonte de expectativas que não pode ser menosprezado: “Godard planta o futuro cinema popular, industrial, colorido, internacional, que será transmitido de satélites espaciais pelas cadeias de TV do *Figaro-Pravda-New York Times-China Press*” (ROCHA, 1967, p. 93). Isso posto, torna-se inevitável uma indagação: que grau assumiu a militância cinematográfica de Glauber diante do horizonte no qual parece se inscrever, para ele, a obra de Jean-Luc Godard? Tal indagação será melhor aprofundada nas próximas seções; contudo, em se tratando do biênio 1967-1968, pode-se

¹¹⁸ A convicção ultimada de Jean-Luc Godard de que a concepção de autoria ampliara o valor cultural dos cineastas no contexto mais geral e manifestara um “lugar” para eles na “história da arte” esteve presente no balanço que ele fez, em 1959, para a revista *Arts*, fato que indica para nós o lugar de Godard no discurso de Glauber Rocha, a defesa do cinema de autor no momento em que Godard já não mais o defendia em terras francesas: “Se o nome de vocês é estampado agora como o de uma estrela nas fachadas da Champs-Élysées, se hoje dizem: um filme de Christian-Jaque ou de Verneuil como dizem: um filme de Griffith, de Vigo ou de Preminger, é graças a nós. Nós que, aqui mesmo, nos *Cahiers du Cinéma*, na *Positif* ou *Cinéma 59*, pouco importa, na última página do *Figaro Littéraire* ou de *France-Observateur*, na prosa de *Les Lettres Françaises* e inclusive às vezes na das netinhas de *L'Express*, travamos, em homenagem a Louis Delluc, Roger Leenhardt e André Bazin, a luta do autor de filme. Vencemos ao provar o princípio segundo o qual um filme de Hitchcock, por exemplo, é tão importante quanto um livro de Aragon. Os cineastas, graças a nós, entraram definitivamente na história da arte” (BAECQUE, 2010a, p. 35-36).

adiantar que a postura de Glauber Rocha, sobretudo no que diz respeito ao incremento de um modelo de cinema contraposto a Hollywood, aproximar-se-ia das posições de Jean-Luc Godard naquele momento, haja vista que a película *A chinesa*, de acordo com o *pressbook*¹¹⁹ da fita, sinaliza para o desenvolvimento de uma alternativa àquele cinema e para uma maior aproximação entre os cinemas considerados “irmãos” (GODARD, 1991, p. 9).

A apropriação de Godard por Glauber Rocha e a caracterização da obra de Jean-Luc Godard se consolida, a partir desse artigo, num prisma estético do propriamente político. O cineasta brasileiro preferiu demarcar as nuances da obra do francês, como a vinculação de seus filmes com a literatura e a pintura, e, dessa forma, teve como resultado inscrevê-lo na história do cinema junto a cineastas como Orson Welles, Roberto Rossellini e Sergei Eisenstein. Assim, as instâncias marcadamente políticas, ou seja, as relações do indivíduo com o governo, as formas assumidas pelo poder político e as condições nas quais ele é exercido ou mesmo a produção e a reprodução das desigualdades sociais, não foram destacadas no texto como características da cinematografia godardiana até aquele ano, 1967.

Condição diversa pode ser constatada na crítica de Glauber Rocha sobre um filme de Godard. Uma análise de Glauber Rocha sobre a fita *Alphaville* (1965), retida pela censura brasileira em maio de 1966¹²⁰, evidencia que a obra do cineasta francês apreendia um significado político maior para ele e, se fosse possível generalizar, para o cinema novo, bem como localizava em Godard, por meio dessa película, uma crítica à sociedade de massas, uma defesa da dúvida, quesito necessário para uma tomada de posição pela revolução (ROCHA, 2006, p. 359-363).

A fita *Alphaville*, como gênero cinematográfico, pode ser apreciada, de acordo com Mário Alves Coutinho (2010, p. 127-129), como uma ficção científica (acontece noutra galáxia), um filme policial (pois envolve uma investigação e a captura de um personagem), um *western* (visto que destaca o duelo entre o computador Alpha-60 e Lemmy Caution) e até mesmo como uma fita política (encena a luta entre um regime totalitário fascista, “encarnado pelo computador, e um humanismo individualista” (COUTINHO, 2010, p. 127-129), defendido pelo herói).

É por este último aspecto que Glauber Rocha prefere enveredar sua reflexão. Valendo-se de uma dicotomia estabelecida entre dois tipos de intelectuais em conflito no século XX, os “filhos da razão” (os racionalistas, os cientistas, os teóricos, os críticos) e os “filhos do espanto”

¹¹⁹ *Pressbook* é uma peça promocional de um filme e destina-se a estabelecer uma divulgação maior da fita junto ao grande público. Pode ser constituído de informações sobre as estrelas do filme, ilustrações de cartazes de películas ou anúncios de jornal, notas que podem ser plantadas em características de jornal ou sinopses, ideias para campanhas de exploração e outros materiais promocionais, incluindo críticas de filmes prontos.

¹²⁰ Não existem indicações sobre o veículo de informação no qual tal artigo foi publicado ou a data de sua publicação, mas é plausível que seja uma defesa do filme retido pela censura, fato que indica o descontentamento do brasileiro com a censura, constantemente criticada no texto (ROCHA, 2006, 359-363).

(os irracionalistas, os artistas), Glauber indica que Godard despreza a técnica e enfatiza a estética, mas não investe contra a tecnologia.

De acordo com Glauber, o que Godard analisa em *Alphaville* é o espírito da planificação e os regimes totalitários que não toleram a poesia, o irracionalismo e a liberdade, sendo que a ideologia (dos dominadores, dos condutores), para um artista, torna-se “insuportável, pois determina caminhos e finalidades” aos quais o artista não se submete (ROCHA, 2006, p. 359-363). Dessa forma, o Godard que emerge aqui sinaliza para uma apropriação que prima pelo direito de expressão do artista no cenário brasileiro, marcado, naquele período, pela censura.

Depreende-se, portanto, que Glauber Rocha consegue divisar outras relações na obra de Godard, sobretudo, em *Alphaville*, que abrangem o papel da técnica, a criação artística, a tolerância, a massificação, a produção de mercadorias e as formas de comunicação, compondo o *zeroerotismo* (em alusão ao personagem 007), contra o qual Glauber investe. Entretanto, em carta enviada a Alfredo Guevara, Glauber procura enfatizar que o “espírito anarco-crítico” que Godard parece representar é mais que necessário no mundo desenvolvido (BENTES, 1997, p. 361). Já no mundo subdesenvolvido, do qual Glauber Rocha faz parte, seria mais produtiva “uma criminalidade anarcossurrealista estilo Buñuel”, com a qual parece se identificar.

O que Glauber Rocha busca sublinhar é que, embora tenha predileções estéticas, culturais e políticas por Godard, em sua relação com o cineasta francês, havia determinadas reservas concernentes ao espaço geográfico do qual Jean-Luc Godard provinha e que falava por ele, a Europa. Para Glauber Rocha, *grosso modo*, essa localização geográfica de Jean-Luc Godard era importante, pois dela decorria o lugar ou o papel que cada cineasta ocupava no espectro cinematográfico-político. Para ele, Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni, ganhador do festival de Cannes de 1967, discorriam, em seus filmes, sobre o

mundo moderno, o mundo deles, do centro cultural europeu capitalista. Mas, enquanto Godard investiga, se interroga, e vai progressivamente adotando uma posição de esquerda diante dos problemas, Antonioni se abstrai (BENTES, 1997, p. 277-278).¹²¹

Ao situar Godard no continente europeu, Glauber procura destacar que ele é de esquerda em seu mundo capitalista, no mundo da opulência de mercadorias e de oportunidades do qual ele

¹²¹ A emergência de um Godard que progressivamente adota uma posição de esquerda diante dos problemas vem acompanhada em suas cartas, enviadas e recebidas de amigos, de uma constatação cada vez mais frequente do esgotamento do movimento *Nouvelle vague*. De fato, por volta do biênio de 1967-1968, já havia sinais de exaustão e mesmo extinção do movimento estético francês. Michel Marie (2011), em seu estudo sobre os traços estéticos e técnicos que nortearam a *Nouvelle vague* e os antecedentes que permitiram a Jean-Luc Godard realizar a película *Acossado*, assinala que esse movimento estético francês teve início em fevereiro e março de 1959, com uma sobrevida de quatro a cinco anos, fato relativamente não “negligenciável para um movimento cinematográfico submetido ao humor instável da mídia e aos desejos volúveis do público” (MARIE, 2011, p. 20-21).

faz parte. Assim, as reservas endereçadas a Jean-Luc Godard por Glauber Rocha não escondem um desapontamento em relação ao movimento *Nouvelle vague*, do qual Jean-Luc Godard foi um dos principais expoentes. O caráter falho do movimento, para determinados integrantes do cinema novo, decorria do fato de ele não justapor à pesquisa formal o envolvimento com a política.

6.2.2 Godard como um interlocutor privilegiado para Glauber e também para a ensaística do cinema

A oposição à *Nouvelle vague* por parte de Glauber Rocha, devido a seu caráter conservador em relação à política, as reservas direcionadas a Jean-Luc Godard, possivelmente em razão de seu nexos com o mundo desenvolvido – diante do qual Glauber Rocha não esconde sua admiração e seu desejo de que as estruturas cinematográficas no Brasil trilhem um caminho parecido¹²² – e o apreço pelo cineasta francês que transparece em suas críticas e cartas¹²³ apontam que a cinematografia de Jean-Luc Godard e o próprio cineasta assumiram uma interlocução importante no veio da produção glauberiana e da política cinematográfica na qual Glauber Rocha esteve imbuído.

Torna-se impossível mensurar a quantidade de citações diretas à obra ou à figura de Jean-Luc Godard na produção literária, cinematográfica, ensaística ou nas cartas pessoais de Glauber Rocha. Essa impossibilidade, associada aos inúmeros recursos estéticos, técnicos ou políticos incorporados à fatura glauberiana ou infundidos por Godard, dá-nos uma dimensão do alcance da problemática em que se enredou não somente Glauber Rocha, mas o conjunto das preocupações

¹²² Nos anos sessenta, o modelo da *Nouvelle vague* era significativo não somente para Glauber Rocha e os demais integrantes do cinema novo, mas para todos os “cinemas novos” que emergiram em várias partes do mundo. Entretanto, o que interessava a esses cineastas eram as formas de produção e linguagem que o movimento francês proporcionava, como exemplo, câmeras leves, equipes pequenas, filmagens fora de estúdio, o “plano sequência, a ambiguidade do narrador etc.” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 208-209).

¹²³ Em determinadas cartas enviadas por Glauber Rocha para amigos e colaboradores do cinema novo, notam-se distintas facetas que o cinema de Godard representou, o papel intelectual a que o cineasta francês se alinhou, bem como o caráter que adquiriu o movimento cinematográfico protagonizado pela *Nouvelle vague*, fosse para o diretor de *Terra em transe* ou para seus parceiros. Em uma carta enviada para Paulo César Saraceni, entre abril e maio de 1966, Godard é lembrado por Glauber Rocha como um exemplo a ser buscado na fatura dos filmes: “Precisamos trabalhar juntos, como Godard e Truffaut, em alguns filmes. Eu penso que você, Nelsinho, Luís Carlos, Davizinho, Cacá e talvez Joaquim (e Gustavo, se voltar) poderíamos fazer algo como a Renascença na pintura, a música barroca, sei lá! Sinto isto, sinto que faremos qualquer coisa de genial em pouco tempo” (BENTES, 1997, p. 194). Em outra carta, expedida para Paulo Emilio Salles Gomes, em novembro de 1960, na qual comenta os personagens de *Barravento* e o tema do sexo no filme, Glauber Rocha faz referência à *Nouvelle vague* e admite ter buscado, em determinados cineastas do movimento, motivos temáticos para seus filmes: “como Vadim, Malle e Bolognini, fiz do sexo um tema importante dentro do tema geral e espero, dentro de minhas modestas possibilidades de ‘nouvelle vague caipira’ acrescentar alguma coisa na lista, quando em longo TRAV.[travelling] uma negra fabulosa se despe e toma Aruan pelos flancos, quebrando a virgindade do herói. Penso que este será o primeiro herói deflorado do cinema” (BENTES, 1997, p. 128).

e experimentações artísticas protagonizadas por Jean-Luc Godard ao longo dos anos sessenta até hoje.

A relevância de Jean-Luc Godard no horizonte artístico-político com o qual Glauber Rocha esteve alinhado pode ser avaliada tendo por base a crítica mais especializada do cinema. Ela reconhece essa condição e considera paradigmático o cinema de Godard nos anos sessenta, “pois condensa traços que permeiam toda uma geração” (XAVIER, 1993, p. 22), visto que tal produção alia-se à dimensão crítica em consonância com a tradição da vanguarda, produzindo “uma crescente politização da colagem [característica da arte *pop* à qual Godard se reporta] a partir de uma relação inicialmente descontraída com a cultura de massa” (XAVIER, 1993, p. 22).

Entretanto, na primazia godardiana por Glauber Rocha, não se trata de observar a incorporação de técnicas ou problemáticas estéticas no cinema novo que Jean-Luc Godard teria empregado ou desenvolvido; trata-se de diálogos possíveis na relação entre Godard e Glauber Rocha. Em outros termos, Glauber Rocha, imbuído de uma proposta de Godard, a partir de ou defrontando-se com Godard, desenvolve um caminho próprio, sem perder de vista o ponto de partida. Ou melhor, Glauber, em seu percurso, não perde o horizonte cinematográfico que Jean-Luc Godard representa e reelabora-o de outra forma, produzindo uma interlocução com ele em seus filmes.

Tal abordagem, que visa explicitar as nuances que Jean-Luc Godard assumiu face a Glauber Rocha, possibilita-nos distanciar de uma postura que entende a fatura de uma obra de arte em termos de influência, sem, contudo, avaliar o grau dela, antecipando a “conclusão sobre uma causa ainda não provada”, conforme salienta Michael Baxandall (2006, p. 103). Entender as artes como jogos de posição, uma condição em que, “cada vez que um artista sofre uma influência, reescreve um pouco a história de sua arte” (BAXANDALL, 2006, p. 103), parece ser mais produtivo. Nessa eventualidade, torna-se necessário avaliar como determinados integrantes do grupo humano do cinema novo posicionaram-se face ao filme *A chinesa*, que teve seu lançamento no Brasil em 1968.

6.2.3 Os integrantes do cinema novo e Godard: a recepção de *A chinesa*

O lançamento mundial da película *A chinesa* deu-se em 3 de agosto de 1967, no XXXI Festival de Avignon, e foi exibida em Paris, no dia 2 de setembro do mesmo ano (BAECQUE,

2010b). No Brasil, o filme foi retido pela censura e somente foi liberado após o parecer favorável do próprio Ministro da Justiça, em 21 de março de 1968 (SIMÕES, 1999)¹²⁴.

Antecipando-se ao lançamento do filme *A chinesa* no Brasil e assumindo uma posição de defesa da película ante sua proibição, foi lançado o livro *Jean-Luc Godard* (BARBOSA, 1968). De acordo com o editor e organizador Haroldo Marinho Barbosa, os problemas com a censura provocados pelo filme *A chinesa* foram os motivos da antecipação da publicação. A edição em si é reveladora da condição em que Jean-Luc Godard se ajustava para um conjunto de espectadores e admiradores de sua obra. A imediatez da resposta à censura da película com a publicação sinaliza para uma oportunidade editorial que foi aproveitada.

Nesse sentido, Barbosa revela as razões motivadoras da Coleção Arte do Espetáculo e a escolha de Jean-Luc Godard para inaugurá-la. A obra é direcionada ao espectador médio do cinema e tem por objetivo fornecer um instrumental mínimo que lhe “possibilite assumir, diante do cinema, uma atitude crítica e participante, e não se limitar a consumir, bestificado, apenas um cinema tradicional” (BARBOSA, 1968, p. 9). O pressuposto do editor era de que aquele espectador médio modificasse “sua atitude diante do cinema e da vida” (BARBOSA, 1968, p. 9); assim, o consumo de um cinema revolucionário, no qual o cinema de Jean-Luc Godard se inscreve, não representaria para ele uma dificuldade. Dessa forma, temos que Jean-Luc Godard transitaria por um terreno da história do cinema ou da arte¹²⁵ em que os modos habituais de leitura de um filme tradicional não permitiria uma maior compreensão ou seu entendimento (BARBOSA, 1968).

Termos como *revolucionário* e *cinasta polêmico* foram usados para qualificar Jean-Luc Godard. Estes, por um lado, garantiriam a inserção da obra no mercado editorial, condição reconhecida pelo editor como oportuna “para uma maior penetração do livro” (BARBOSA, 1968, p. 10); por outro lado, a incompreensão que recaía sobre o cineasta francês justificaria uma seleção de entrevistas, ensaios e diálogos do filme *A chinesa*, conforme considera Barbosa (1968).

Os adjetivos atribuídos a Godard e a constatação da condição de incompreendido que recobriu sua obra já eram um indicativo da recepção godardiana pelo editor. Essa recepção é análoga à primazia glauberiana por Godard, no sentido de defender o cineasta de *Acossado* face às críticas à direita e à esquerda do espectro político cinematográfico, bem como de enxergá-lo como “um dos dois ou três mais importantes autores de cinema” da atualidade (BARBOSA,

¹²⁴ A projeção no circuito comercial ocorreu em abril e maio de 1968 no Rio de Janeiro e em São Paulo e, logo após, provavelmente, nas demais cidades brasileiras (O GLOBO, 1968, p. 7; FOLHA DE SÃO PAULO, 1968, p. 3).

¹²⁵ O trânsito de Jean-Luc Godard pelo terreno da história da arte decorre do fato de que a coleção previa a tradução de Arnold Hausser, o que patentearia um lugar para ele naquela história.

1968, p. 10). Por outro lado, na trilha defendida por Glauber Rocha, observa-se, na publicação, um desejo de alargar o valor cultural do cinema como uma arte de relativa importância.

Assinaladas as linhas gerais da publicação que acompanhou o lançamento do filme *A chinesa* no Brasil, cumpre destacar que a contracapa de apresentação dessa obra esteve a cargo do cinemanovista Carlos Diegues. A importância de Godard para a formação cinematográfica dos jovens é descrita com arrebatamento por ele. Contudo, chama a atenção o conceito de “cineasta Tricontinental” atribuído a Godard por Cacá Diegues, que se relaciona diretamente com a política:

Godard é o pintor dos marginais de um mundo moderno em que o grande marginalismo é a ação política contra o poder. Nem anarquista de direita, nem individualista cínico, mas um atormentado filho de Descartes com a Bêta, tentando pôr em ordem a desordem ocidental, cineasta Tricontinental no seio do Primeiro Mundo (DIEGUES, 1968, contracapa).

Diegues procurou capitanear o lançamento de *A chinesa* para a luta política imediata dos cineastas brasileiros, como o enfrentamento contra o modelo cinematográfico representado por Hollywood, a censura e o regime militar, divisando, no cineasta francês, uma figura que não se enquadrava num único continente ou que, dentro das fronteiras europeias, procurava dinamitar as estruturas do imperialismo ocidental do cinema.

Podemos constatar também, no texto de Cacá Diegues, uma inflexão significativa em seu pensamento. Para os aspirantes do cinema novo que militavam no jornal *O Metropolitano* no final da década de cinquenta, entre os quais estava Cacá Diegues, o caráter falho da *Nouvelle vague*, não é por demais lembrar, decorria do fato de ela não justapor à pesquisa formal o envolvimento com a política. Noção diversa transitava entre os integrantes do cinema novo no final da década de sessenta. Jean-Luc Godard descobriu a política, constatou Cacá Diegues: “Mais uma vez, Godard, ele mesmo: é deplorável que quem tem cultura cinematográfica não tenha cultura política, e vice-versa. O cinema político será, assim, ainda durante muito tempo um ofício de catacumbas” (DIEGUES, 1968, contracapa).

A posição de Diegues provavelmente se relaciona ainda com o pensamento de Ernesto Che Guevara. Já nos referimos à *Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental*, escrita pelo dirigente revolucionário cubano, que sinalizava, dentre outras situações, para um internacionalismo proletário no qual seria bem-vindo o surgimento de um *front* de batalha, exemplificado pelo florescimento de dois, três Vietnãs “na superfície do globo, com sua quota de morte e suas tragédias imensas, com seu heroísmo cotidiano, com seus golpes repetidos ao imperialismo”, obrigando-o a “dispersar suas forças” (GUEVARA, 2003).

No desejo de Carlos Diegues, Jean-Luc Godard se transmutava em aliado de um conjunto de cineastas e de determinadas frentes culturais brasileiras. Sua posição, provavelmente, filia-se à perspectiva de cinema tricontinental defendida e formulada por Glauber Rocha, segundo a qual, de acordo com Maurício Cardoso (2007, 14-15), representava um

projeto cinematográfico capaz de efetivamente romper com os limites da nacionalidade, integrando as experiências políticas e estéticas dos países pobres. Ele [Glauber Rocha] estabeleceu as bases deste programa que, embora não chegasse a ser efetivado, conseguiu esboçar o que estaria em jogo. Inspirado numa perspectiva que definiu como “cinema tricontinental”, Glauber pretendeu liderar uma revolução cultural que tomaria de assalto o campo cinematográfico mundial. Originária da conferência de Havana, em 1966 e, particularmente, na intervenção de Che Guevara, a perspectiva de uma unidade política dos três continentes (América Latina, África e Ásia) para combater o imperialismo, a Tricontinental transformava-se na prática de Glauber num instrumento de convergência das diversas cinematografias nacionais. Aos temas da luta política e econômica, ele associava a necessidade de uma luta cultural (estética, inclusive) como condição para a liberdade dos povos subdesenvolvidos. Este programa ousado, comovente e, em certo sentido, delirante representou uma alternativa aos impasses do subdesenvolvimento, na medida em que sistematizou uma pauta objetiva de ação no campo cinematográfico, desenhou as linhas gerais de uma nova estética e realizou filmes que sugeriam alguns caminhos possíveis. Além disso, o Cinema Tricontinental garantiu, mesmo que por um curto período, um patamar de debate com a crítica europeia que, efetivamente, transformou a representação dos intelectuais brasileiros em interlocutores dotados de cultura própria.

De certa forma, as posições políticas encetadas por Jean-Luc Godard no contexto do cinema europeu, face à expansão agressiva do imperialismo norte-americano no mundo, e a crítica dele ao envelhecimento que atingia a sociedade de consumo, conforme afirma Román Gubern (1974, p. 117-127), condição que transparece em algumas de suas obras cinematográficas e entrevistas, facultam uma maior aproximação dos cineastas brasileiros em relação a Godard e ao pensamento de Che Guevara.

De certa forma, a aproximação de Cacá Diegues de Jean-Luc Godard foi entremeada por uma simpatia por Che Guevara, visto que o eco de adesão ao dirigente cubano transparece no discurso de apresentação de *A chinesa* (comentado mais abaixo). Ou seja, o fato de o líder cubano ser a ponte entre os dois facultou uma identificação, um interesse e mesmo uma esperança em relação ao maoísmo, pois estavam presentes no foquismo, representado por Che Guevara, ideias do maoísmo, como, por exemplo, a guerra popular de apoio ao campesinato e uma abordagem voluntarista da revolução.

Não é por demais lembrar que, para os maoístas franceses, o caminho que levava até a China incluía Havana no percurso, e Godard e Diegues, possivelmente, compartilharam do mesmo trajeto de esperança que eles. *A chinesa*, evidentemente, cimentou o caminho, pois

implícito está na fita que Jean-Luc Godard reconhece o maoísmo como um ator importante e uma referência para a esquerda e para o enfrentamento do imperialismo cinematográfico americano no mundo.

Em entrevista concedida à revista *Cahiers du cinéma*, em outubro de 1967, a proposta defendida por Guevara do florescimento de um *front* de batalha no mundo, tendo, como exemplo, a guerra do Vietnã contra os norte-americanos, manifesta-se na publicação de propaganda que acompanhou o *pressbook* de *A chinesa*:

Cinquenta anos após a Revolução de Outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Não existe grande coisa a acrescentar a esse estado de fato. Exceto que em nosso universo, nós devemos também criar dois ou três Vietnam no seio do imenso império Hollywood-Cinecittà-Mosfilms-Pinewood, etc. – tanto economicamente quanto esteticamente, quer dizer lutando em dois fronts, criando os cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos (GODARD, 1991, p. 9).

A postura de Cacá Diegues tanto quanto a de Glauber Rocha naquele período, entre os anos de 1967 e 1968, e porventura também em 1969, aproximar-se-ia das posições de Jean-Luc Godard, sobretudo no que diz respeito ao incremento de um outro modelo de cinema, contraposto ao de Hollywood na época.

De acordo com Antoine de Baecque (2010b), em fevereiro de 1967, Jean-Luc Godard foi convidado, pela cinemateca da cidade de Argel, na Argélia, para uma retrospectiva de seus filmes junto a estudantes e demais presentes. Na eventualidade, ele fez um discurso muito próximo daquele que propunha Glauber Rocha, sobretudo em torno de um cinema alternativo ao modelo de Hollywood e que não renunciasse à poesia nem à política (BAECQUE, 2010b, p. 364-365).

A difícil equação que configurava a junção desses termos numa película, ou mesmo a contraposição ao modelo hollywoodiano, parece estar inscrita na metáfora criada por Cacá Diegues, segundo a qual “o cinema político será [...] durante muito tempo um ofício de catacumbas” (DIEGUES, 1968, contracapa). Provavelmente, tal metáfora fosse o indicativo das possibilidades, do alcance e dos impasses do cinema político entre os anos finais da década de sessenta, prognosticando um esgotamento daquele gênero cinematográfico e seu isolamento por parte do grande público, que preferiria o filme tradicional, ou pela censura, como foi o caso brasileiro.

No entanto, a proximidade de posições que Glauber Rocha parece manter com Jean-Luc Godard torna-se clara nos comentários que ele tece a respeito de *A chinesa* em suas cartas. Nelas, constatou unicamente que a fita “será o manifesto maoísta de Godard” (BENTES, 1997, p. 281).

Se, publicamente, Glauber Rocha não aderiu politicamente ao maoísmo¹²⁶, em determinados textos não se mostrou intransigente em relação a ele:

A grande contribuição de Mao é derrubar esta ditadura [sobre o proletariado] por uma verdadeira democracia proletária. Democracia operária – ou seja, democracia entre os que produzem é o justo, e através deste princípio democrático, podemos entender democracia como dialética (ROCHA, 1981, p. 136).

A estreita simpatia em relação ao tema da democracia proletária na China presente em Glauber Rocha, possivelmente em decorrência da deflagração da Revolução Cultural Proletária, evidencia um traço da recepção daquele movimento chinês pelo cineasta brasileiro, em consonância, todavia, com os militantes pró-maoístas franceses no mesmo período (finais dos anos sessenta). Conforme já vimos, também eles observavam a China como a “terra da eleição da democracia direta” (MARNIX, 2009, p. 20), sem, contudo, medirem a prática autoritária do regime.

Contudo, seria na obra *Revolução do cinema novo* que se notariam maiores impressões de Glauber sobre de *A chinesa*. Antes de prosseguir, cabe frisar que também Paulo Emílio Salles Gomes se pronunciou sobre *A chinesa*, e o fato de ter produzido duas críticas dá-nos a relevância que a película alcançou para ele.

¹²⁶ Nessa eventualidade, nota-se que não somente as questões estéticas nortearam as preocupações de Glauber Rocha, seja em relação a seus filmes ou à política cinematográfica; sua relação com a sociedade brasileira foi permeada por uma busca pela intervenção política. Cabe delinear a participação efetiva de Glauber no financiamento direto à agremiação ALN (Aliança de Libertação Nacional), mediante a coleta de recursos junto a cineastas (Jean-Luc Godard e Gianni Amico, por exemplo) (PAIVA, 1996, p. 6-7). Na oportunidade, Mário Magalhães (2012) assinala, na biografia sobre Marighella, que Godard, além de dar apoio financeiro à ALN, pretendia ainda fazer um filme sobre os quinze prisioneiros políticos libertados com o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick em 1969, mas Glauber Rocha pediu a Godard que desistisse da ideia, pois havia o temor de que a situação poderia se agravar ainda mais.

Figura 18 – Propaganda de lançamento do filme *A chinesa* em São Paulo



Legenda: O modelo de propaganda do filme assinala os aspectos que foram privilegiados com o objetivo de cativar o espectador para o cinema: a novidade que a fita representava e a utilização do adjetivo *revolucionário*, termo que sinalizava para as lutas políticas da época.

Fonte: FOLHA DE SÃO PAULO, 1968, p. 2.

Paulo Emílio Salles Gomes escreveu semanalmente, por quatro anos, para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* e foi considerado uma figura de referência cultural e política para os jovens cineastas do cinema novo. Além de ter escrito diversos artigos sobre distintos assuntos nos principais jornais do país, manteve correspondência pessoal com Glauber Rocha e outros integrantes daquele movimento cinematográfico brasileiro.

A tônica que recobre a primeira crítica sobre *A chinesa*, escrita por Paulo Emílio (GOMES, 1986, p. 248-249), procura pôr em contraposição a tolice e *A chinesa*. No polo da tolice, está, em primeiro plano, a censura brasileira ao filme *A chinesa*, um dos motivos que permitiu a edição da obra *Jean-Luc Godard* em tempo hábil por Haroldo Marinho Barbosa (1968).

A pequena crônica do autor, publicada no final de abril de 1968 e antes do lançamento de *A chinesa* em São Paulo, é pontuada de ironia contra o que ele nomeia de “acumulação primitiva de tolice na vida social brasileira” (GOMES, 1986, p. 248), aludindo à “burrice censorial”, que é “fascinada” pela “produção estrangeira, tola”, e “compreensiva” em “relação aos filmes brasileiros tolos”. Nesse ponto, em sua opinião, os censores agiam acertadamente, pois “a tolice é nossa” (GOMES, 1986, p. 248-249).

Ao opor tolice x *A chinesa*, Paulo Emílio procura enfatizar que a fita colocava-se no plano dos filmes inteligentes, que, juntamente às fitas brasileiras de mesmo nível, padeciam com a censura. A defesa da fita, portanto, veio ao encontro de um anseio de segmentos culturais

brasileiros insatisfeitos com as constantes intervenções da censura em seus filmes, peças, coberturas jornalísticas, no movimento estudantil, dentre outros, que sofriam nas mãos de censores e interventores.

Entretanto, a estratégia da justificativa de Paulo Emílio para liberação da fita aos espectadores brasileiros adveio da ênfase que ele atribuiu ao fato de que a fita não foi aplaudida por nenhum grupo político na França, fosse do espectro político à esquerda ou à direita. Em compensação, o crítico admitia que a fita “suscitou muito pensamento e reflexão em indivíduos pertencentes a qualquer dessas tendências ou mesmo aos partidos políticos que delas emanam” (GOMES, 1986, p. 249).

Contudo, o maior absurdo que poderia ser observado na censura ao filme, de acordo com o autor, era a tentativa de descobrir qualquer tipo de propaganda em *A chinesa*, pois a fita buscava “se comunicar com a inteligência individual de cada espectador, tomado isoladamente” (GOMES, 1986, p. 249). Embora esse não fosse o menor dos méritos da fita para o autor, sua definição do que era *A chinesa* torna-se relevante sobre as problemáticas que o sensibilizaram na obra: “é um filme que estuda simplesmente as perplexidades ideológicas e vitais de um setor da juventude de uma grande cidade do ocidente, gravando as intermináveis discussões a respeito dos comunismos” (GOMES, 1986, p. 249).

Se o tema da primeira crítica do ensaísta foi a censura e a tolice que imperava na vida social brasileira, o destaque da segunda crônica sobre a fita, publicada em princípios de junho de 1968, compreendia a tentativa de explicar o que era a película de fato para o público que lhe assistiu e teve dificuldades de entendê-la. Uma indagação impõe-se: se, para o autor, o “filme estuda simplesmente as perplexidades ideológicas e vitais de um setor da juventude de uma grande cidade do ocidente” (GOMES, 1986, p. 249), por que se deu o trabalho de tentar explicá-lo?

Paulo Emílio, em sua crítica, diferentemente da postura engajada de outros integrantes do cinema novo, procurou, enxergou e/ou preferiu notar na fita aspectos que dizem respeito à fatura interna dela, como, por exemplo, sua estreita vinculação com o teatro e a política (sobretudo, o Maio de 1968 francês) e seu traço documental mediado pela entrevista, aspecto que envolve os personagens à medida que são interpelados sobre suas trajetórias (GOMES, 1986, p. 254-255). Vejamos a construção de seu argumento.

Paulo Emílio estabelece três condições necessárias para qualquer pessoa gostar de *A chinesa*. A primeira refere-se ao fato de que é preciso gostar de conversa, pois a obra filia-se a um gênero de filmes baseados em entrevistas. Independentemente de o filme basear-se na espontaneidade documental ou ficcional, esse gênero de fala é o oposto do diálogo habitual. O

ensaísta compara a forma dos diálogos encontrados na película com as “múltiplas experiências do cotidiano: as linhas telefônicas cruzadas, as conversas ouvidas nas filas, nos ônibus, nos cafés e balcões” (GOMES, 1986, 254-255). Essas múltiplas experiências do cotidiano já nos garantiriam uma vantagem em sermos “espectadores de conversa” que a fita proporciona (GOMES, 1986, 254-255).

Figura 19 – Propaganda de lançamento do filme *A chinesa* no Rio de Janeiro



Legenda: O lançamento da película *A chinesa* no Rio de Janeiro foi simultânea à estreia de *Masculino, feminino*. No Rio de Janeiro, a fita *A chinesa* ficou mais de cinco semanas em cartaz e foi proibida para menores de dezoito anos, estratégia da censura para impedir que os adolescentes assistissem à obra de Jean-Luc Godard¹²⁷.

Fonte: JORNAL DO BRASIL, 1968, p. 10.

Paulo Emílio procura relacionar a experiência que o público tem com o teatro – o “teatro não pretende mais enganar ninguém; [...] é do desengano que procura nos atingir” (GOMES, 1986, p. 255) – e a trajetória do teatro no interior da película. Enfatiza que o diretor deu um especial interesse ao destino de Guillaume, o ator, o personagem mais próximo do teatro. Considera, ainda, que as “passagens dramaticamente mais eficazes”, como a sequência do Vietnã, decorrem da “profunda sacudidela sofrida pelo teatro” (GOMES, 1986, p. 255). Ele finaliza essa reflexão sinalizando para o jogo, a brincadeira, na fita; pelo fato de “ser tão infantilmente ‘de mentira’ é que nos atinge tanto o lamento de Yvonne: ‘Socorro, Senhor Kosseguine, socorro...’” (GOMES, 1986, p. 255)¹²⁸.

¹²⁷ A classificação etária para o filme *A chinesa*, editado em DVD pela Silver Screen Collection, foi considerada livre, conforme a Portaria nº 1.597, de 2 de julho de 2004.

¹²⁸ A sequência em questão já foi trabalhada anteriormente e compreende o enquadramento de Yvonne no centro da cena. Ela traja uma roupa típica de uma vietnamita: uma tigela numa das mãos, um par de *hashi* na outra e um

Por fim, para gostar do filme, era preciso gostar de política. Paulo Emílio procurou, a exemplo da conversa e do teatro, notar que, também sobre esse assunto, sobravam exemplos que poderiam preparar excessivamente o espectador para o universo do filme, levando em conta o noticiário a respeito da França naquele período¹²⁹. Contudo, ele ressalva que o filme “tornou-se tão atual que o público se inclina a levar um pouco a sério demais, como revolucionários, aqueles jovens que tanto falaram e ocasionalmente mataram ou se mataram” (GOMES, 1986, p. 255). Se considerarmos o aspecto de balanço de experiência que esteve presente na trajetória de Véronique, que reavaliou suas ações na película, a constatação e o comentário de Paulo Emílio indicam traços da recepção pelo público do filme no Brasil, que assumiu como real o percurso dos personagens.

Em suma, as balizas que nortearam a crítica de Paulo Emílio e promoveram o melhor entendimento da película pelo espectador tiveram como ponto de partida, conforme já denotado, as múltiplas experiências do espectador, como os diálogos de que participa ou que entrevê, a experiência do teatro de cada um e o pressuposto de que o espectador não esteve alheio à política ou às notícias que relatavam os acontecimentos ocorridos na França em maio de 1968. Paulo Emílio parte do espectador como denominador para o entendimento dos temas da película.

Assinalada a contribuição de Paulo Emílio, podemos retomar as considerações de Glauber Rocha. Primeiramente, uma constatação de ordem genérica: “*La Chinoise* um filme dialético (ROCHA, 1981, p. 136)”. Ou, em outros termos, para ele, poderia ser considerada um filme dialético toda película que detivesse um rigor na conjunção entre “informação, imaginação, razão e coragem, elementos sem os quais qualquer obra de arte não se realiza” (ROCHA, 1981, p. 117).

O termo *dialético*, que Glauber Rocha atribui à película, é revelador do efeito que ela produziu no cineasta. Antes de prosseguir, cabe ressaltar que nos baseamos aqui nas reflexões de Michael Baxandall (2006) para analisar o efeito provocado pela fita no diretor brasileiro, condição que também pode ser estendida aos demais críticos e autores que escreveram sobre *A chinesa*.

Os três modos indiretos de nossa linguagem – que correspondem a três maneiras de pensar um quadro figurativo, propostas por Michael Baxandall (2006, p. 38) em uma obra que trata sobre a explicação histórica dos quadros – tornam-se válidos para entendermos a postura de Glauber Rocha face à fita. Resguardadas as distintas notações entre filme e quadro e substituindo

chapéu típico de uma camponesa na cabeça. Ao fundo, um enorme tigre pintado, e dois aviões de brinquedo de guerra americanos transitam a seu lado; logo após, investem contra ela, que pede socorro.

¹²⁹ Ele se refere aos confrontos entre estudantes e as forças policiais durante o movimento que ficou conhecido como Maio de 1968 francês.

o termo objeto por filme, suas considerações, *grosso modo*, resumem em: “falar diretamente do efeito que o objeto [filme] provoca em nós, estabelecer comparações com coisas que produzem um efeito semelhante, fazer inferências sobre o processo que teria levado um objeto a nos causar efeito” (BAXANDALL, 2006, p. 38).

Pressuposto está, para Michael Baxandall (2006), que nos valem da descrição verbal para explicar um quadro, sendo que toda descrição delineia o que pensamos sobre esse quadro. As palavras que possibilitam tais descrições são instrumentos de generalização e “permitem inferir causas, caracterizar efeitos, fazer diversas comparações” (BAXANDALL, 2006, p. 43).

Portanto, identificados os modos indiretos da linguagem, cabe-nos retomar Glauber Rocha, que, ao afirmar “*La Chinoise* é um filme dialético”, está nomeando, conforme já assinalado, o efeito que o filme produziu nele. Sua definição de dialética corrobora a afirmação de Michael Baxandall (2006), pois procura comparar termos que produzem nele o mesmo sentido que a noção de dialética defendida por ele (por exemplo, um soneto de Petrarca), estabelecendo inferências sobre as causas que possibilitaram o termo dialética causar determinado efeito sobre ele (a lógica, a sensação e a percepção que estão presentes tanto no soneto quanto em Godard):

A dialética me parece um soneto – em Petrarca, por exemplo, há tanta lógica quanto há tanto imponderável sensação e percepção; são funções básicas do poema. De Petrarca a Mallarmé – seria como de Chaplin a Godard – neste momento a obra de arte se faz prática e (práxis) no cinema nada mais fascinante (ROCHA, 1981, p. 136).

A constatação de Glauber Rocha sobre Jean-Luc Godard possibilita discernir que o cineasta de *Câmera-olho* assumiu para ele uma representação que pode ser avaliada com base na noção de angústia da influência, formulada por Harold Bloom (2002).

6.3. A angústia da influência de Glauber Rocha: “casei com *La chinoise*, de Godard, e desta vez *forever!!!*”

No apartamento de Juliet Berto, em Paris, na Avenida Trudaine, 15, Glauber Rocha manteve um cartaz de seu filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (conhecido no exterior como *Antônio das Mortes*) na sala (FIGURA 20, na página 178); no quarto, outro cartaz, de *A chinesa*, dividia a atenção do casal. As indicações sobre essas informações foram transmitidas a seu maior amigo, Carlos Diegues, em uma carta escrita por Glauber Rocha em julho de 1974. Após mencionar o anúncio de *A chinesa*, Glauber Rocha considerou: “O espelho passado do cinema” (BENTES, 1997, p. 488). A frase, comentada mais adiante, associada aos

cartazes do filme do próprio cineasta e de Jean-Luc Godard, e a consideração em que afirma “casei com *La chinoise*, de Godard, e desta vez forever!!!” (BENTES, 1997, p. 486) dão-nos a dimensão, também no plano pessoal de Glauber Rocha, do protagonismo que assumiu o cineasta de *Viver a vida* para ele. Contudo, uma indagação impõe-se: teria, Glauber Rocha, naquele momento, reconhecido a influência de Jean-Luc Godard sobre si e tentado apartar-se dela?

Mencionou-se, anteriormente, o desejo de Glauber Rocha, no início da década de sessenta, de trabalhar tal como Godard e Truffaut (BENTES, 1997, p. 194). Eles formavam uma dupla de cineastas, fora da qual dificilmente Jean-Luc Godard rodaria seu primeiro longa-metragem, *Acossado*, que foi, originalmente, um argumento de François Truffaut.

O anseio pretendido por Glauber Rocha, de realização de um trabalho com os colegas do cinema novo, que parece advir, sugestivamente, da experiência de Jean-Luc Godard, é um indício da ascendência deste na trajetória de Glauber. Não é somente no método de fatura de filmes que se observa a preponderância de Godard e da *Nouvelle vague* sobre Glauber.

Em seu primeiro livro, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2006), podemos notar que a noção de cinema de autor, lançada pelos adeptos da política dos autores e defendida por Glauber Rocha, aparece um pouco distorcida. Em apoio a essa interpretação, assumimos de Harold Bloom (2002) o princípio da teoria da angústia da influência poética:

A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir (BLOOM, 2002, p. 80, grifo no original).

Cabe destacar da passagem acima que, embora a definição de angústia da influência proceda da teoria literária, ela possibilita esclarecer a relação de aceitação, recuo, aproximação e repulsa que se estabelece em Glauber Rocha face a Jean-Luc Godard. Nessa eventualidade, a noção de cinema de autor defendida por Godard e seus colegas da *Nouvelle vague* – que propugnavam a autoria no cinema, entendida, *grosso modo*, como o reconhecimento do cineasta como um indivíduo comparável a um escritor, um ficcionista ou um pintor, ou seja, reconhecido pelo protagonismo de sua profissão – adquire uma nova determinação com Glauber Rocha.

A esse respeito, é importante frisar a leitura original de Glauber Rocha sobre a autoria no cinema. O trecho é longo, mas justifica-se pela argumentação do cineasta, que, poucos anos depois, parece renegar sua postura diante do movimento francês do qual Godard fez parte. O

trecho é importante também porque utiliza Godard como exemplo para a defesa da liberdade que aquele cinema parecia representar para Glauber:

É uma categoria alienada? Não, é a nova ordem que se impõe num diálogo feroz com o mundo através do mito específico do século. O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política. Como pode então, um autor, olhar o mundo enfeitado com *maquillage*, iludido com refletores gongorizantes, falsificado em cenografia de papelão, disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa e conservadora? Como pode um autor forjar uma organização do caos em que o mundo capitalista, negando a dialética e sistematizando seu processo com os mesmos elementos formativos dos clichês mentirosos e entorpecedores? A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema. Godard, apreendendo o cinema, apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva (ROCHA, 2006, p. 36).

Na passagem acima, Glauber Rocha vislumbrava que a noção de autoria estava sujeita a revelar a verdade quando comparada com outros modos de fatura dos filmes que falseavam o mundo, sendo que essa forma de confecção das fitas informava uma moral burguesa e conservadora. A atribuição de um valor à noção de autoria, acima da proposição inicial que ela teria, torna-se evidente em suas considerações e sinaliza para o modo de recepção que aquele princípio adquiriu para ele. Assim, a política do autor significaria para Glauber Rocha a liberdade, a insolência e o inconformismo, condições que, na interpretação do cineasta brasileiro, facultariam a apreensão da realidade.

Não é por demais lembrar que a defesa pública da noção de autoria nos primeiros anos da década de sessenta por parte de Glauber Rocha tinha o objetivo de alargar o valor cultural do ofício de cineasta, que ainda não lograra um lugar aprazível ou o reconhecimento e a valorização da profissão por parte de importantes segmentos de indivíduos no Brasil. Além do mais, na justificação apresentada por Glauber Rocha, é manifesta a percepção de que a noção de autoria seria capaz de contrapor-se ao que ele nomeia, conforme já mencionado, de “convenções dramáticas, [...] [que] informam uma moral burguesa e conservadora” (ROCHA, 2006, p. 36). É evidente, em sua compreensão, uma proximidade com a crítica de cinema de esquerda europeia, que, a partir da segunda metade dos anos sessenta, compartilhou o entendimento, nas palavras de Alexandre Figueirôa (2004, p. 162), do “cinema-espetáculo hollywoodiano como o representante da ideologia capitalista”.¹³⁰

¹³⁰ Alexandre Figueirôa (2004, p. 162) assinala que, “para os realizadores na América Latina, o inimigo a combater era o imperialismo americano encarnado pelo cinema hollywoodiano. Para fugir de seus tentáculos, era preciso voltar a modelos menos opressivos, que permitiam a expressão artística sem as restrições do modelo capitalista americano”. Tratava-se, portanto, de uma visão idealista, segundo a qual era preciso conceber um cinema independente que pudesse inverter a situação.

Outra passagem de seu livro esclarece, a nosso ver, esse aspecto da noção de autoria, que se arroga como capaz de opor-se ao cinema de cunho conservador e superestima os próprios alcances, considerando o papel de Godard na destruição da cultura capitalista entre outros atores:

O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista. O autor é inimigo desta cultura, ele prega sua destruição, se é um anarquista como Buñuel, ou o destrói, se é um anarquista como Godard; ele o contempla em sua própria destruição, se é um burguês desesperado como Antonioni, ou se consome nele, no protesto passional, se é um místico como Rossellini; ou prega a nova ordem, se é um comunista como Visconti ou Armand Gatti (ROCHA, 2006, p. 37).

O trecho acima sinaliza para uma distorção da noção de autoria. Harold Bloom (2002, p. 118-119) assinala que, na relação do poeta jovem com seu precursor, “se efebo quer evitar o excesso de determinação, precisa renunciar à percepção correta do poema que mais valoriza”. Se substituirmos o termo *poema* por *movimento Nouvelle vague* ou por Godard, temos que a interpretação de Glauber Rocha – fazendo uso das palavras de Bloom para referirmo-nos ao caráter da comunicação do poeta jovem com seu precursor – em relação a seu precursor contemporâneo, no caso, Godard e o movimento que ele representava, foi entortada, revirada, e tornou-se, para ele, o motivo para justapor o envolvimento com a política que o cinema novo passaria a defender à pesquisa formal que aquele movimento representava.

Nesse prisma, uma das razões para a aceitação da *Nouvelle vague* estava no suposto baixo orçamento que as fitas do movimento tinham para os integrantes do cinema novo; contudo, o critério econômico das películas converteu-se em mito do filme de baixo orçamento. Esse mito dificilmente se sustentou como norma dominante para avaliar a produção daquele movimento, já que a *Nouvelle vague* foi subvencionada pelo gaullismo, e os integrantes dos cinemas novos que surgiram em outros países assumiram aquela condição sem os devidos conhecimentos sobre a indústria cinematográfica francesa e o apoio concedido pelo governo aos integrantes da política dos autores.

Por fim, a superestimação do termo autoria, para Glauber Rocha, adquire, em seu escrito, uma conotação distinta daquela defendida por Godard:

A conquista dos grandes mercados do exterior não se fará com a produção de subcultura, desde que, pura contradição, as grandes indústrias do mundo já começam a ser destruídas pelo cinema de autor: a nouvelle vague francesa, os autores italianos, os independentes americanos, ingleses e mesmo a nova geração rebelde soviética jogam embaixo, com luta persistente, os mitos enraizados por Hollywood. A indústria do autor, síntese desta nova dialética da história do cinema, é um grande capítulo futuro. No Brasil, vivendo a pré-história, esta dialética se precipita. Não há outro problema senão este: na medida em que o cinema de autor é um cinema político e na medida em que o cinema comercial reflete as ideias evasivas do capitalismo reformista, os problemas de nossa indústria, em nosso atual período histórico, é igual a todos

os outros que vivem as demais classes produtoras e trabalhadoras do Brasil. (ROCHA, 2006, p. 37).

Cumpra destacar que o caráter idealista da concepção glauberiana da noção de autoria não lhe facultou perceber, naquele período, que não houve a destruição das grandes indústrias pelo princípio do autor, e sim uma adaptação¹³¹.

Tomemos como exemplo a realização da película *Bonnie e Clayde: uma rajada de balas* (1967). O filme narra a trajetória de um casal de criminosos que, durante os anos trinta, assaltaram bancos. Originalmente, o roteiro da fita foi redigido por François Truffaut, que recomendou Jean-Luc Godard aos produtores como o diretor capaz de realizar o filme. Porém, devido a divergências com a equipe de roteiristas e de produtores, o cineasta francês abandonou a produção (BAECQUE, 2010b, p. 402-403).

Nessa eventualidade, Tatiana Miranda (2014, p. 147) assinala que *Bonnie e Clayde* inaugurou, em

Hollywood, um modo de fazer cinema que se conectava diretamente com a cultura jovem da época. O retrato genuíno da juventude (com humor, leveza, sensualidade e uma boa dose de inconsequência) aliado à temática dos jovens contra o sistema fizeram do filme uma espécie de retrato estilizado da juventude da época. Uma geração que descobria modos de vida que eram essencialmente típicos dos jovens, e não de adultos inexperientes.

Dessa forma, a noção de autoria, que, para Glauber Rocha, seria capaz de revelar a verdade e contrapor-se às noções dramáticas da moral burguesa e capitalista, foi adaptada para os grandes estúdios de Hollywood, que procuraram se conectar às demandas do público jovem emergentes naquele período.

Outro aspecto que merece destaque na relação estabelecida entre Glauber Rocha e Jean-Luc Godard diz respeito a uma metáfora que Glauber evidenciou para definir o cineasta de *Alphaville*, segundo a qual “Godard é cineasta mineral” (ROCHA, 2006, p. 383). Em várias oportunidades, Glauber Rocha se refere a essa metáfora, inclusive em um poema, sem título, no qual a frase “Godard é cineasta mineral” aparece mais de três vezes como refrão¹³².

Na crítica de cinema que ele escreveu sobre *Alphaville*, por exemplo, anteriormente referida, Glauber havia localizado em Godard uma crítica à sociedade de massas e uma defesa da dúvida, quesito necessário para uma tomada de posição pela revolução, de acordo com Glauber. Entre os dois tipos de intelectuais em conflito no século XX, os filhos da razão (os racionalistas,

¹³¹ Glauber Rocha teve a oportunidade de constatar algo a esse respeito ao se referir ao *zerozerotismo*, em alusão ao personagem 007, série que aglutinou milhões de espectadores nos países na qual foi exibida.

¹³² O poema não está disponível para consulta, pois o Acervo Glauber Rocha depositado no museu Tempo Glauber, no Rio de Janeiro, será incorporado à Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Por esse motivo, parte dos documentos, cartas, ensaios e demais pertences de Glauber Rocha está sob juízo. Tive acesso uma vez a esse poema.

os cientistas, os teóricos e os críticos) e os filhos do espanto (os irracionalistas e os artistas), Godard seria enquadrado neste último.

Nessa eventualidade, Godard foi denominado como um artista que duvida. Para os propósitos de Glauber Rocha, essa condição de artista, filho do espanto, interessava-lhe na imagem que representou da revolução permanente: uma flor com pétalas carnis e minerais. Assim, Godard era mineral:

Na verdade, cada um de nós tem uma Revolução a fazer, e somente os Revolucionários sentiram o verdadeiro gosto da vida ou da morte. A Revolução, porém, é permanente e, por ser permanente, deve duvidar sempre, revolucionando os estágios que os reacionários determinam como ideais. Uma revolução, desculpem-me a imagem romântica, é como uma flor que se abre com pétalas imprevistas. Às vezes uma é carnal, outra mineral. Godard é um cineasta mineral (ROCHA, 2006, p. 362-363).

Se, por um lado, a associação do nome de Godard com as pétalas de uma flor (a revolução) que se abre de improviso sinaliza para o efeito que a figura do cineasta representava para Glauber Rocha, por outro, de acordo com as indicações de Northrop Frye (2014, p. 274), indica a identidade do corpo humano com o mundo inorgânico.

De acordo com Frye (2014, p. 269, grifo no original), a “forma imposta pelo trabalho e desejo humano [...] do mundo *mineral*, a forma resultante do trabalho do homem transformando a pedra, é a cidade”, mas também envolve a estrada, as ruas, a metáfora do caminho, dentre outras imagens. Nesse prisma, Godard assume, para Glauber Rocha, a condição de uma via original para o cinema mundial, transmutando-se em passagem obrigatória ou templo sagrado do cinema em que ele deve orar. Tamanho foi o protagonismo de Godard em sua vida que até no plano pessoal ele esteve presente.

Figura 20 – Cartaz do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)



Legenda: No apartamento de Juliet Berto, em Paris, Glauber Rocha manteve um cartaz de seu filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* na sala; no quarto, outro cartaz, de *A chinesa*, dividia a atenção do casal.

Fonte: BENTES, 1997, p. 737.

6.3.1 Juliet Berto, Godard e Glauber: “o espelho passado do cinema”

A partir de finais dos anos sessenta, tornara-se manifesto, para determinados amigos de Glauber Rocha, que o cineasta mantinha uma proximidade de Jean-Luc Godard, visto que o brasileiro não fazia uma seleção daquilo que era positivo em Godard e do que era negativo. Assim pensava o crítico de cinema Michel Ciment, da revista *Positif*, que enviou uma carta a Glauber Rocha e sugeriu-lhe a leitura de uma revista com um estudo sobre Jean-Luc Godard. Ciment considerava que o cineasta brasileiro não fazia uma discriminação em sua ligação com Godard, recomendando, com efeito, que “há muito o que tirar dele, mas também muito o que dispensar” (BENTES, 1997, p. 315).

Figura 21 – Juliet Berto e Glauber nas primeiras cenas de *Claro* (1975)



Legenda: Em alguns minutos do filme *Claro*, Glauber Rocha empurra e chuta a atriz Juliet Berto nas ruínas do Coliseu, em Roma.

Fonte: CLARO..., 1975.

Em outro momento (setembro de 1970), Michel Ciment foi mais categórico quanto às influências de Godard no trabalho de Glauber Rocha, tendo em vista os filmes de Glauber realizados na África (*O leão de sete cabeças*, 1970) e na Espanha (*Cabeças cortadas*, 1970):

No *Leão de 7 cabeças* você faz do cinema político uma sucessão de slogans ou de grafites, e eu não sei mais a quem se endereçam seus filmes. Slogans muito simples para os intelectuais, muito intelectuais para um público popular. Talvez eu esteja errado. Acho Léaud ruim, *falso*. Acho a influência de Godard sobre você nefasta, pois acho que sua personalidade é grande e que as qualidades de Godard se acham no nível intimista da observação (*Femme mariée*, *Masculin féminin*), no nível da filmagem (improvisação, liberdade), mas não no nível teórico. [...] O cinema é arte do concreto. A matéria mesma com a qual ele trabalha se concretiza. Por um longo processo pode-se chegar à abstração, mas não procurá-la diretamente. Sinto que intelectualmente a África o apaixona, que você a compreende, mas que lá, no terreno, você não a *senti*u. E o cinema é antes de tudo o que Conrad dizia do romance “to make you hear, to make you fall, to make you see [“para fazer você ouvir, para fazer você cair, para fazer você ver”, tradução minha]” (BENTES, 1997, p. 368, grifo no original).

Michel Ciment, na passagem acima, além de identificar a influência de Jean-Luc Godard sobre Glauber Rocha, denota que esta era perniciosa, já que interferia na fatura dos filmes, tornando-os incompreensíveis para o público popular e *slogans* para os intelectuais. Cumpre

assinalar que a influência era reconhecida pelo cineasta, o qual se via impossibilitado de não a citar, pois tratava-se de uma ruptura com o modo pelo qual seus filmes tinham sido concretizados até ali e de uma forma de não esconder de si mesmo suas obsessões (BENTES, 1997, p. 372).

A respeito da ligação entre Glauber e Godard que Michel Ciment identificou, as observações de Harold Bloom (2002), sobre as *proporções revisionárias*, ou modos de relações intrapóéticas que se estabelecem entre o poeta precursor e o jovem poeta, em especial o modo de apropriação denominado por ele de *tessera*, tornam-se para nós esclarecedoras: “O poeta jovem que vem depois dos precursores, julga que o seu trabalho completaria o poema do seu precursor, que para o efebo, estava ‘truncado’” (BLOOM, 2002, p. 114, grifo no original). Bloom (2002, p. 114-115) assinala ainda que, “nesse sentido de ligação que completa, a *tessera* representa a tentativa de qualquer poeta que vem depois de convencer-se (e a nós) de que a Palavra do precursor estaria gasta se não redimida como uma Palavra recém-enchida e ampliada do efebo”.

Essa parece ter sido a atitude de Glauber Rocha anos depois (em agosto de 1978) da carta de Michel Ciment, quando afirmou que “já tinha solucionado o impasse de Godard com *O Leão*, em 1970” (BENTES, 1997, p. 636)¹³³. Entretanto, ele não menciona quais impasses foram esses que vangloriou de ter resolvido, e, mesmo com o tempo, Godard não interrompera a ligação entretecida por Glauber.

Considerando a correspondência de Glauber Rocha, parece que também sua relação amorosa com Juliet Berto – “*La chinoise* Juliet Berto” (BENTES, 1997, p. 484) – teria sido eivada pela representação que ele construiu e manteve de Jean-Luc Godard. Provavelmente, a frase que ele mencionou após falar sobre os dois cartazes que ele e Juliet Berto mantinham quando ainda estavam casados teria sido uma constatação de que o modelo que Jean-Luc Godard significou ainda tinha ascendência sobre ele; tal como um espelho, refletia os limites daquela ligação entretecida por ele com Godard.

A atriz Juliet Berto e Jean-Pierre Léaud, a partir da segunda metade dos anos sessenta, encenaram cerca de quatro longas-metragens de Jean-Luc Godard¹³⁴. Juliet Berto participou,

¹³³ Não se deve presumir que Glauber Rocha não estabeleceu uma crítica a Godard. Ao contrário, em sua correspondência, são inúmeras as vezes em que ele trata Godard com ironia, sem, contudo, caracterizar um rompimento definitivo com ele ou ignorá-lo como uma referência para o cinema mundial: “Godard, coitado, em processo de autodestruição, tem vindo chorar as mágoas do imperialismo mas no fundo é um solitário que não aguenta mais a França e vai terminar se matando. eu disse pra ele que ele tem de assumir seu destino, larguei a língua, ele entortou um pouco a cuca, esculhambei com o gauchismo babaca etc. dá pena, coitado, de tão indefeso e cercado de amigos babacas. vou falar com ele para ir passar uns tempos aí no Rio, talvez encontre uma certa ternura fraternal que pode ajudá-lo. é positivamente a maior fossa já vista na face da terra” (BENTES, 1997, p. 339). A forma de pontuação da citação segue o padrão original da carta de Glauber Rocha.

¹³⁴ Talvez seguindo os passos de Godard, Glauber Rocha, com efeito, convida Jean-Pierre Léaud para trabalhar na película de *O leão de sete cabeças*, na qual interpreta um clérigo de batina branca. Antes mesmo de sua participação na fita, Glauber Rocha cogitara convidá-lo para outro projeto que tinha em mente, porém o projeto fracassou. As

como atriz, de *Claro* (1975), película que tinha como cenário as ruínas de Roma e a periferia da cidade, que divide a atenção do espectador face ao cineasta encenando seu próprio papel (FIGURA 21). Ao modo dos filmes de Jean-Luc Godard, Glauber Rocha entrevista os moradores de um bairro da capital romana, que reivindicam melhorias para a comunidade. Em *Claro*, Juliet Berto interpreta uma personagem que, ao modo dos protagonistas de Bertold Brecht, interfere com sua presença e/ou provoca o estranhamento e o distanciamento, seja nas encenações de outros personagens do filme, seja entre os turistas da cidade e junto aos moradores dos bairros romanos, interpelando-os a medirem suas atuações, sempre olhando para a câmera e provocando o estranhamento também no espectador que assiste a todas as encenações.

A medida da importância do que teria significado, para Glauber Rocha, o envolvimento com a atriz Juliet Berto, porém, aparece em sua correspondência após o rompimento definitivo com ela, em fins de 1975, motivado pelo ciúme e pela traição de ambos. A partir desse período, a presença de Jean-Luc Godard em suas cartas motivou uma outra representação para ele. Além disso, cumpre destacar que os “acordos tácitos” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 167-173) da crítica de cinema francesa e o exílio também tiveram um papel na reavaliação do cineasta por Glauber.

A crítica europeia, que, em finais dos anos sessenta, acolhia os filmes de temática rural do movimento cinema novo, não viu com bons olhos as produções de integrantes do movimento, cuja linha de trabalho pautava-se em filmes com ambiência urbana, como *Terra em transe* (1967), por exemplo, que passaram a ser finalizados pelos cineastas brasileiros. Aquela aliança entretecida pela crítica de cinema de esquerda europeia e o movimento cinema novo, que garantira uma penetração positiva para os filmes brasileiros de autor, tinha sido quebrada. Ao perceber essa mudança, Glauber Rocha passou a justificar os fracassos comerciais de seus filmes com o fato de a crítica não ter percebido o caráter revolucionário de seus filmes¹³⁵.

No que diz respeito a essa etapa da vida de Glauber Rocha, concomitante a seu relacionamento com a atriz Juliet Berto, o diretor de *O dragão da maldade contra o santo*

considerações que ele estabeleceu sobre Léaud dá-nos a medida da importância que o ator alcançou para ele: “há também o projeto Calígula, de Camus, para ser rodado nas ruínas de Pompéia. Penso em Léaud, que tem idade e uma loucura típica do personagem de Camus” (BENTES, 1997, p. 330).

¹³⁵ A esse respeito, cabe destacar a carta enviada por Glauber a seu produtor Claude-Antoine, em janeiro de 1971. Nela, a crítica de cinema, o público que não compreende a proposta do cineasta e a homenagem a Godard estão presentes: “Sinto muito uma possível perda de dinheiro com *O leão*. Devo ser muito franco com você: o filme é muito bom. Eu o vi em New York depois de um ano e estou seguro que é um verdadeiro filme revolucionário e... popular. Foi o reacionarismo racionalista da crítica francesa e a mentalidade reacionária do público. O filme contesta de uma maneira brutal e honesta a cultura europeia, o cinema, a política. É um filme humilde e insolente. É um filme sujo, direto, irônico, dialético e não demagógico. É uma homenagem a Godard com independência e sinceridade. É um filme sobre o mito. Um filme mágico, primitivo, inconsciente e panfletário. É uma profecia sobre o Terceiro Mundo, o cinema etc. É também uma montagem espacial, o tempo não existe, somente a ação dramática etc. É um filme vulgar etc. Se as pessoas não viram isso peço desculpas. Mas, talvez seja uma ironia, o filme pode dar certo nos Estados Unidos” (BENTES, 1997, p. 390).

guerreiro assinala, em princípios dos anos setenta, que doravante trabalharia só, e o desinteresse pelo cinema novo tornou-se evidente em sua carta para Sylvie Pierre, em abril de 1971:

Para mim, começa agora minha vida individual, não me interessa mais nem pelo cinema novo nem pelo cinema – fora os filmes que me interessam e meus filmes – e acho que até hoje estive metido nos negócios mais bestas de política e polêmica etc. [...] Mesmo Godard é algo que não me interessa mais. Eu o acho genial etc. mas estou numa outra perspectiva. Estou muito chateado porque devo trabalhar só. Te amo, abraços, saúdes, saudades (BENTES, 1997, p. 397).

Se mesmo Godard passa a não interessar Glauber Rocha, tendência que se acentua mais tarde, o movimento ou a proposição denominada por Harold Bloom de *kenosis* provavelmente nos ajudará a entender o período de longo exílio, o fracasso comercial dos filmes e o rompimento afetivo pelo qual transitava Glauber. Harold Bloom (2002, p. 138) denomina de *kenosis* uma tendência no jovem poeta em que ele esvazia “os poderes de um precursor, como uma mágica anulação-isolamento que se busca para salvar o Sublime Egoísta à custa de um pai”. Em outras palavras, o poeta se autoabnega, e o precursor sofre uma queda violenta. Além disso, a separação de Glauber Rocha e Juliet Berto parece ter acentuado essa tendência nele¹³⁶.

Em carta enviada por Glauber Rocha para o cineasta Cacá Diegues, em agosto de 1975, esse movimento de esvaziamento do precursor torna-se evidente:

Qual é o endereço de Paulo César e de Joaquim e de Leon? Outra coisa: meu endereço em Roma é Via Montecarlo, 149. Paris morreu. Rever os velhos filmes de Godard é uma desmistificação. Nouvelle Vague é mesmo uma merda. Sai na metade de *Pierrot Le Fou*. Quá! Quá! (BENTES, 1997, p. 525).

Com a separação da atriz já consolidada, Glauber Rocha não enxergava nenhuma dívida com Godard; ele, sim, era o herdeiro de cineastas e dramaturgos, como declarou para Juliet Berto, em 1976: “Sou um legítimo ‘herdeiro’ de Eisenstein e Brecht. Não devo nada a GODARD. Quando filmava *Barravento* em 1960 não tinha visto *Acossado* e escrevia na Bahia contra a Nouvelle Vague” (BENTES, 1997, p. 561). Sua consideração, no entanto, era uma contradição, pois ele afirmara, em princípios dos anos sessenta, desejar fazer uma “*nouvelle caipira*” no Brasil, e o personagem Aruan, de *Barravento*, significaria uma homenagem à *Nouvelle vague* (BENTES, 1997, p. 128).

Por fim, a influência que Jean-Luc Godard acedera a Glauber Rocha não deve ser vista como contraproducente, pois, na influência que um artista mantém sobre o outro, a arte deve ser

¹³⁶ Em determinado trecho de uma carta enviada por Glauber Rocha para Juliet Berto após seu rompimento com ela, à qual João Carlos Teixeira Gomes (1997, p. 235), muito amigo do cineasta brasileiro, teve acesso, Glauber Rocha afirmou que teria usado a atriz como um álibi, com o intuito de permanecer na França e escapar à prisão e à tortura a que estaria submetido se retornasse para o Brasil naquele período.

vista como jogos de posição, conforme assegura Michel Baxandall (2006). Como já assinalado, “cada vez que um artista sofre uma influência, reescreve um pouco a história de sua arte” (BAXANDALL, 2006, p. 103), e esta parece ter sido a trajetória sinuosa de Glauber Rocha, um errante nos trópicos e planaltos de “oropas”, tal como ele se referia ao velho continente¹³⁷.

¹³⁷ Harold Bloom (2002, p. 139) apresenta uma ideia muito próxima à de Baxandall (2006): “Precisamos parar de pensar em qualquer poeta como um ego autônomo, por mais solipsistas que sejam os poetas mais fortes. Todo poeta é um ser colhido numa relação dialética (transferência, repetição, erro, comunicação) com outro poeta ou poetas”.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem é *A chinesa* hoje? O que representa *A chinesa* para aqueles que se deparam com sua produção? *A chinesa* pode esclarecer nosso tempo? O que é *A chinesa* de Godard? Tais indagações (algumas delas) parecem nortear tanto aqueles que escreveram sobre ela quanto o pesquisador que se defronta com a tarefa de interpretar o percurso que a obra cinematográfica assumiu face a um público completamente diverso daquele originário com o qual esteve envolvida.

Segundo as ressalvas de Hans-Georg Gadamer (2008, p. 392), “o sentido de um texto supera seu autor não ocasionalmente, mas sempre. Por isso, a compreensão nunca é um comportamento meramente reprodutivo mas também e sempre produtivo”. Elas abalizaram nossa reflexão para o surgimento de uma compreensão oposta à daqueles que procuraram capitanear o lançamento de *A chinesa* para a luta política imediata dos cineastas brasileiros dos anos sessenta.

Nesse tocante, se direcionarmos nosso olhar para o romance *Como era triste a chinesa de Godard*, do escritor Rodrigo Fonseca (2011), encontraremos algumas balizas que podem esclarecer o caráter que parece nortear a leitura de *A chinesa* nos dias atuais. Nessa obra, a personagem cinematográfica godardiana sai das telas e ganha um cenário marcado pelo subúrbio carioca de uma casa noturna, intitulada de Bonsucesso Blues; essa foi a opção levada a cabo pelo escritor Rodrigo Fonseca para fazer a ponte entre o cinema e a literatura.

Na tentativa de adaptar a personagem de *A chinesa* para o Rio de Janeiro, Fonseca caracteriza a cidade como permeada pelo cenário do tráfico, pelo universo de consumo de gibis, vídeos e mercadorias e pela distância das utopias de revolução. Nessa eventualidade, de acordo com o personagem principal, “a Internacional perdeu acordes para um disco velho do Roberto que eu comprei em Brás de Pina” (FONSECA, 2011, p. 18). E a chinesa (de Godard, agora do personagem Renato Etecêtera, de Rodrigo Fonseca, e outrora de Glauber Rocha), uma garota de programa que cobrava “R\$ 110 sem anal” (FONSECA, 2011, p. 9), a partir do universo inicial que norteou a personagem Yvonne na fita – uma empregada doméstica que se prostituía –, alimenta os sonhos dele, não de tomada de poder, mas de “dominação global” (FONSECA, 2011, p. 24) pela conquista de uma mulher. Em outros termos, trata-se de um sonho egoísta de um apaixonado, e não um sonho apaixonado de ordem coletiva.

Assim, a perda da chinesa por Renato Etecêtera torna-se o motivo para o personagem desabafar para um casal de amigos sobre suas peripécias que redundaram no conflito de separação. Nessa trajetória de reminiscências, a chinesa teve muitas faces de mulheres e uma

condição que, se, por um lado, transita pelas ideias de esquerda, por outro, revela um intervalo de recepção do filme na atualidade, que se assenta em personagens destituídos de uma causa pela qual lutar, granjeado por um universo de intrigas:

Em resumo: a Chinesa era petista, anarquista, dubladora da Chiquinha, química de alimentos e estagiária do Educandário Santa Clara de Pirapora, com especialização nas artes da manipulação genital tântrica, fotografia desbotada e verso livre. Mas sua principal ocupação era Michael, físico quântico, líder de uma célula comunista na Tijuca e debatedor dos textos de Althusser. Era ele também o pai ou quase-pai do feto que a Chinesa abortou comendo chá de chocomenta com granola e vidro moído, mais três doses de penicilina com Sprite gelado. A pobre Chinesa trocou Godard por São Judas Tadeu depois que Michael roubou suas economias, chutou-se a barriga abortada e disse estar trepando com Marchinha Honolulu, acompanhante de idosos e tradutora de Trotsky, que prometeu-lhe o extermínio compulsório dos judeus e dos descendentes do Conde D’Eu. A Chinesa, que pena!, era prima de Maurício de Nassau. Outro ramo. Pedigree de pobre (FONSECA, 2011, p. 50).

A passagem acima sugere uma ambiguidade quanto à condição social da chinesa, na medida em que a personagem era petista e, ao mesmo tempo, anarquista, dubladora, química de alimentos, estagiária e especializada “nas artes da manipulação genital tântrica” (FONSECA, 2011, p. 50), o que sinaliza para as muitas faces que a chinesa pode adquirir. “A Chinesa é a chinesa que fabrica tênis em Taiwan” (FONSECA, 2011, p. 40), uma personagem bifronte, que pode significar dois rostos quando assume uma condição inconstante, instável, ou, tal como o deus romano Janus, adquire uma face voltada para o passado e outra para o futuro.

Essa caracterização da posição da Chinesa como volúvel foi possível por ela desprender-se do contexto de determinadas recepções, que, diante da atmosfera de 1968, como foi conhecido o período no qual vicejou um “mal-estar difuso no meio estudantil” francês (MATOS, 1981, p. 8), que redundou numa rebelião estudantil, procuraram alçar a obra como antecipação da “convulsão política de 1968” (DUARTE, 2008, p. 242). É o que se depreende de determinados textos publicados mais recentemente (OLIVEIRA, 2016) sobre a fita godardiana, que lhe asseguram um lugar de destaque por antecipar interpretações históricas que viriam mais tarde (possivelmente devido aos aspectos internos da película *A chinesa*, com suas mediações estéticas e políticas) e por responder às inquietações políticas dos anos sessenta.

Como a película pode ser interpretada a partir de distintos olhares, a caracterização dela tão-somente como antecipação de cenários que efetivamente vicejaram na França em maio de 1968 coaduna-se a outra leitura da obra, qual seja, a fita não encenaria apenas os preâmbulos de maio, mas seria, tal como a grade do hotel que encerra Véronique e Claude no instante do assassinato do ministro da cultura soviético, uma metáfora da derrota daquelas propostas de assalto ao poder e do voluntarismo das ações da esquerda destituídas de um fundamento na

realidade (as chamadas “condições objetivas”). Nesse sentido, outra metáfora teria sido operacionalizada na fita, a do nascimento, sob a forma do parto de uma criança, que representaria a necessidade, a expectativa, o desejo de emergência de uma outra esquerda europeia. Assim, a fraqueza da esquerda europeia tornou-se o interlocutor privilegiado a que foram direcionadas as críticas que cintilam na tela de *A chinesa*.

A fatura da fita por Jean-Luc Godard e toda a trajetória anterior dele de movimentação política, que, por fim, redundou na produção de *A chinesa*, contribuíram para a politização do cineasta franco-suíço. Vimos que determinadas circunstâncias intervieram para que essa maior politização ocorresse.

O pequeno soldado é um filme sobre política, com posicionamento contra a guerra da Argélia como contra qualquer outra, pois a guerra não era feita com convicção, e manifesta conotações ambíguas sobre os intelectuais franceses durante o conflito argelino e sobre os dirigentes políticos, um filme que pretendia testemunhar sobre sua época (de acordo com a intenção do cineasta). Nesse sentido, se se considera, como ponto de partida, esse gênero de provocação hussarda ao qual Jean-Luc Godard estivera exposto, temos que, somente na metade dos anos sessenta, o cineasta manifestara uma postura próxima do pensamento de esquerda.

Parece conveniente assinalar a esse respeito que Jean-Luc Godard defendeu, com os comunistas franceses nesse período, uma maior intervenção do Estado na condução do cinema francês e seguiu com atenção a eleição presidencial em 1965, ainda que não fosse um militante (BAECQUE, 2010b, p. 306). Assim, a partir dessa data, o cineasta toma parte ativamente do Festival de cinema de Pésaro, na Itália, um “festival cinematográfico de esquerdas”, de acordo com a atribuição de seus organizadores (ESTREMER, 1971, p. 8), aspecto que lhe facultou conhecer não somente as cinematografias que foram apresentadas em outros festivais, como a do cinema novo, como também participar das mesas-redondas que se seguiram após a exibição das fitas e apurar sua prática cinematográfica, que resultou nos filmes de intervenção política dois anos depois, como, por exemplo, *O amor e Câmera-olho*.

Cabe destacar ainda a progressiva politização da cinefilia francesa, seja em torno da liberação de *A religiosa*, de Jacques Rivette, ou mesmo a favor de Henri Langlois à frente da Cinemateca Francesa, que fomentou a participação política, conforme já visto, não somente de Jean-Luc Godard, que teve papel de relevo na elaboração de manifestos e na liderança de reuniões, como também de François Truffaut e dos membros da redação da *Cahiers du cinéma*.

Grosso modo, no plano dos personagens dos filmes do cineasta, sobretudo de *Viver a vida*, observou-se o progressivo abandono do tom intimista que os recobria, ou da subjetividade e da individualidade deles, que, perto do fim da década de sessenta, não interessavam mais a

Jean-Luc Godard desenvolver, optando por heróis que assumissem legendas, discursos e emblemas. Em suma, os estafetas da revolução (Véronique, Yvonne, Omar, Henri, Kirilov e Guillaume), que encerram gestos e entonações de textos políticos, e os esquetes tornaram-se o veio no qual a narrativa fílmica de *A chinesa* fluiu.

Outra condição também contribuiu para a mudança das posições políticas de Godard – do abandono da provocação hussarda (o desencajamento, o elitismo, o elogio do estilo) à fascinação pela China e pela Revolução Cultural. Conforme já vimos, esse fenômeno configura distintos períodos de simpatia pela China por parte de viajantes, escritores, intelectuais, jornalistas, diplomatas, dentre outros, e esteve presente naqueles que frequentaram a Corte Imperial Chinesa, nos que estavam imbuídos de efetivar o projeto colonial francês em território chinês e não descuraram de representações sinofóbicas contra os chineses, e, por fim, naqueles que enxergaram na China o símbolo da espontaneidade, de autonomia das massas e de terra da democracia. Essa simpatia recobre *A chinesa* na maneira como os chineses são representados em oposição aos americanos, que são ridicularizados, e aos russos, que são comparados aos estadunidenses por aderirem ao modo capitalista, de acordo com a fala dos heróis da fita.

Se a interpretação do cineasta quanto ao questionamento das posições das agremiações de esquerda europeias, já salientado, não foi mediada pelo conhecimento do cinema novo brasileiro, no entanto, a partir da crítica de cinema francesa na qual Jean-Luc Godard esteve envolvido, ele e também os redatores de revistas como *Cahiers du cinéma* (Louis Marcorelles, Jean-Louis Comolli), *Positif* (Michel Ciment), dentre outros periódicos e autores (Marco Bellocchio), tramaram contato com cineastas brasileiros, como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Leon Hirzman, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, dentre outros. Dessa frutuosa relação, os redatores e Jean-Luc Godard se politizaram com as imagens e os sons provenientes dos filmes do movimento humano do cinema novo, que vicejaram nas telas de festivais e cinemas franceses a partir dos anos sessenta.

Contudo, considerando Glauber Rocha como agitador e principal formulador do cinema novo, temos que a ligação dele com Jean-Luc Godard foi entremeada com recuos, aproximações, distanciamentos, desconfiança e admiração. Essa ligação direcionou-se para a luta imediata dos cineastas do cinema novo, que procuraram defender *A chinesa*, seja para valorizar o papel do cinema de autor no Brasil, alargar o valor cultural do cinema ou contrapor-se à cortina de censura que se verificou no país a partir do golpe civil-militar de 1964.

Por outro lado, a aproximação de Glauber Rocha de Jean-Luc Godard, mediada pela angústia da influência, permitiu que o cineasta brasileiro trilhasse um caminho original no que diz respeito à politização da noção de autoria via um cinema social protagonizado pelo cinema

novo. Ao mesmo tempo, revelou que, também no plano pessoal, essa forma de protagonismo de Godard face a Glauber Rocha viu-se em suas relações afetivas e profissionais que ele manteve no período, informadas em suas cartas e em determinados filmes.

Assim, Juliet Berto, assumindo a representação da chinesa de Godard para Glauber Rocha, expressão que ele movimentou em suas cartas, possibilitou-nos averiguar que a relação entre dois poetas fortes (Godard e Glauber), conforme atribuição de Harold Bloom (2002, p. 81, grifo no original), “*sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida*”. Glauber, imbuído de uma intervenção, uma proposta, uma fala, um filme de Godard, interagiu, produziu e intermediou um caminho original no cinema brasileiro e mundial. Nessa relação, Jean-Luc Godard, como poeta forte, e Glauber Rocha, como efebo, protagonizaram uma batalha, que, para Glauber, assumiu ares de um embate que redundou em criatividade. E, se Godard não foi tão somente o cineasta que mais influenciou o brasileiro, certamente foi o poeta cinematográfico contemporâneo com quem Glauber mais procurou dialogar.

Por fim, *A chinesa*, enquanto um produto artístico, trata-se de um filme que transita entre o cinema de autor e o cinema político. Pode-se afirmar que existe uma tensão na película, conforme já assinalado, que opera em dois níveis: um polo, que chamamos de revisionista, enxergava não haver condições objetivas para um movimento revolucionário na França; e outro, sedicioso, que, ao contrário, proclamava e defendia o terrorismo como meio adequado para acelerar o processo revolucionário.

Podemos constatar então, para finalizar, que a película, já contabilizadas quase cinco décadas de sua fatura, não cessou de intermediar recepções ao longo desse tempo. Nesse intervalo, a esquerda brasileira adquiriu um protagonismo, pois abandonou os projetos de tomada violenta do poder e aderiu a outro projeto, aquele da representação burguesa no parlamento. Contudo, as intervenções de Jean-Luc Godard sobre o caráter sentimental da esquerda no trato com o poder tornam-se atuais na medida em que, no que diz respeito à manutenção e à governabilidade sob a égide do agrupamento progressista e de esquerda, ainda estamos aquém daquilo que poderia ser feito, e, nesse tocante, talvez *A chinesa* ainda tenha algo a dizer sobre o papel e o protagonismo da esquerda na sociedade de classes.

REFERÊNCIAS

a) Jornais

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: Octávio Frias de Oliveira, abr.-maio 1968. Diário. Disponível em: < <http://acervo.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: janeiro de 2015.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: Tales Faria, abr.-maio 1968. Diário. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19680403&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acesso em: janeiro de 2015.

O GLOBO. Rio de Janeiro: Roberto Marinho, abr.-maio 1968. Diário. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: janeiro de 2015.

b) Bibliografia de apoio sobre Jean-Luc Godard, biografias de cineastas do cinema novo e obras de Mao Zedong e de Glauber Rocha, artigos em periódico e jornais:

BAECQUE, Antoine de. **Godard**: biographie. Paris: Grasset, 2010b.

BARBOSA, Haroldo Marinho. **Jean-Luc Godard**. Rio de Janeiro: Record, 1968.

BELLOCHIO, Marco. La révolution au cinéma. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 176, p. 43, mar. 1966.

BENTES, Ivana (Org.). **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **História do cinema francês (1895-1959)**: catálogo da II Mostra Internacional de Arte Cinematográfica, Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1959.

DIEGUES, Cacá. Contracapa. In: BARBOSA, Haroldo Marinho. **Jean-Luc Godard**. Rio de Janeiro: Record, 1968. contracapa.

_____. **Vida de cinema**: antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DUARTE, L. P. J. A chinesa de Godard: um filme em construção. **Discurso**, Florianópolis, v. 1, p. 237-240, 2008.

FONSECA, Rodrigo. **Como era triste a chinesa de Godard**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GODARD, Jean-Luc. Le Brésil vu de Billancourt. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 97, p. 59-60, jul. 1959.

_____. Interview de Jean-Luc Godard. L'Express, 16 juin 1960. In : ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Godard et la société française des années 1960**. Paris: Armand Colin, 2004. p. 99.

_____. Carta ao ministro. *Le Monde*, 2 de abril de 1966. In: BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura (1944-1968). Trad. São Paulo: Cosac Naify, 2010a. p. 388-389.

_____. **Cinco Guiones**. Trad. Miguel Marías. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

_____. **Godard par Godard**: des années Mao aux années 80. Paris: Flammarion, 1991.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Tolice x La Chinoise*. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org). **Paulo Emilio**: um intelectual na linha de frente. Rio de Janeiro; São Paulo: Embrasilme; Brasiliense, 1986. p. 248-249.

_____. *A chinesa*. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org). **Paulo Emilio**: um intelectual na linha de frente. Rio de Janeiro; São Paulo: Embrasilme; Brasiliense, 1986. p. 254-255.

KAEL, Pauline. Capa. In: *LA CHINOISE*. Direção: Jean-Luc Godard. França: Silver Screen Collection, 1967. 96 min., color.

LAHUD, Michel. **A vida clara**: linguagens e realidade segundo Pasolini. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MARCORELLES, Louis. Rencontre avec le Cinema Novo. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 176, p. 46-55, mar. 1966.

NIZAN, Paul. **Áden, Arábia**. Trad. Bernadette Lyra. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. **A chinesa e o cinema político de Godard**. 2016. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=4662>>. Acesso em: jan. 2016.

PEREIRA, Miguel. *A chinesa*. **O Globo**, Matutina, Geral, 30 de abril de 1968, p. 7

PUPPO, Eugenio. ARAÚJO, Mateus (Org.). **Godard inteiro ou o mundo em pedaços**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2015.

REZENDE, Sidney (Org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

ROCHA, Glauber. Você gosta de Jean-Luc Godard? Se não, está por fora. **Livro de Cabeceira do Homem**, Rio de Janeiro, ano 1, v. 3, p. 83-98, 1967.

_____. El “Cinema Novo” y la aventura de la creación. In: ESTREMER, Manuel Pérez (Org.). **Problemas del nuevo cine**. Madrid: Alianza Editorial, 1971. p. 196-223.

_____. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrasilme, 1981.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **O século do cinema**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SALLES, Fritz Teixeira de. Ligeiras notas sobre o cinema francês. **Revista de Cinema**, Belo Horizonte, n. 1, p. 18, abr. 1954.

SACOTTE, Marcel. **Où en est.. la prostitution?** Paris: Editions Buchet/Chastel, 1959.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

TORRES, Antônio. Contracapa. In: FONSECA, Rodrigo. **Como era triste a chinesa de Godard**. Rio de Janeiro: Record, 2011. contracapa.

TRUFFAUT, François; GILLAIN, Anne. **O cinema segundo François Truffaut**. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VEIGA FIALHO, A. Introdução. Livro de Cabeceira do Homem, 1967. In: AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. Revista Livro de Cabeceira do Homem: diálogo entre o jornalismo e a literatura em João Antônio. **Patrimônio e memória**, v. 1, n. 2, p. 154-163, 2005. Disponível em: <http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v1.n2/Artigos/Carlos%20Azevedo%20Filho.pdf>. Acesso em: jun. 2012.

ZEDONG, Mao. **Obras escolhidas**. Trad. Edições em Línguas Estrangeiras Pequim 1975. São Paulo: Alfa-Omega, 1979. tomo III.

_____. **Obras escolhidas**. Trad. Edições em Línguas Estrangeiras Pequim. São Paulo: Alfa-Omega, 1979. tomo IV.

_____. **O livro vermelho**. Trad. Edições em Línguas Estrangeiras Pequim. São Paulo: Martin Claret, 2004.

c) Filmografia

A BATALHA de Stalingrado. Direção: Vladimir Petrov. Rússia : Mosfilm, 1949. 131 min, p&b.

À BOUT de souffle. Direção: Jean-Luc Godard. França: Georges de Beauregard, 1959-1960. 90 min., p&b. (Coleção Folha de São de Paulo Cine Europeu).

A PAIXÃO de Joana d'Arc no Brasil. Direção: Carl Th. Dreyer. França: Société générale des films, 1928. 138 min, p&b.

A RELIGIOSA. Direção : Jacques Rivette. França : Georges de Beauregard, 1965. 134 min, cor.

ALPHAVILLE. Direção: Jean-Luc Godard. França: André Michelin, 1965. 98 min., p&b.

AMORE & rabbia. Direção: Marco Bellocchio, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci. Itália/França: Continental Home Video, 1969. 102 min., color.

CABEÇAS cortadas. Direção: Glauber Rocha. Espanha/Brasil: Barcelona Profilmes S.A. (Espanha), Barcelona Films Contacto (Espanha), Mapa Filmes (Brasil). 95 min., cor.

CAMÉRA-OEIL. Direção: Jean-Luc Godard. França: Chris Marker; Jean-Luc Godard, 1967. 15 min., 16 mm, color.

CLARO. Direção: Glauber Rocha. Itália: Alberto Maracchi, 1975. 110 min., color.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 125 min., p&b.

DEUX ou trois choses que je sais d'elle. Direção: Jean-Luc Godard. França: Anatole Dauman, 1966. 90 min., color.

HISTOIRE(S) du cinéma. Direção: Jean-Luc Godard. França: Canal+; Gaumont, 1988-1998. 258 min., color.

JLG/JLG: autoportrait de décembre. Direção: Jean-Luc Godard. França: Gaumont, 1995. 65 min., color.

L'AMOUR. Direção: Jean-Luc Godard. França: Carlo Lizzani, 1967. 26 min., color.

LA BATTAGLIA di algeri. Direção: Gillo Pontecorvo. França; Argélia: Creative, 1965. 121 min., p&b.

LA CHINOISE. Direção: Jean-Luc Godard. França: Silver Screen Collection, 1967. 96 min., color.

LE GAI savoir. Direção: Jean-Luc Godard. França: CinemaX, 1969. 95 min., color.

LE MÉPRIS. Direção: Jean-Luc Godard. França: Georges de Beauregard; Carlo Ponti; Joseph Levine, 1963. 110 min., color.

LE PETIT soldat. Direção: Jean-Luc Godard. França: Silver Screen Collection, 1963. 97 min., color.

LES CARABINIERS. Direção: Jean-Luc Godard. França: Georges de Beauregard, 1963. 80 min., p&b.

LES 11 FIORETTI de François d'Assise. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Angelo Rizzoli, 1950. 75 min, p&b.

LES INVASIONS barbares. Direção: Denys Arcand. França; Canadá: Pyramide, 2003. 99 min., color.

LONGE DO Vietnã. Direção: Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais. Paris: Ivens, Klein, Lelouch, Varda, Godard, Marker, Resnais, 1967. 115 min, cor.

MADE in USA. Direção: Jean-Luc Godard. França: Georges de Beauregard, 1966. 90 min., color.

MASCULIN féminin. Direção: Jean-Luc Godard. França: Anatole Dauman, 1965-1966. 112 min., p&b.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1969. 95 min., color.

O LEÃO de sete cabeças. Direção: Glauber Rocha. Itália: Polifim, 1970. 95 min., color.

OPÉRATION béton. Direção: Jean-Luc Godard. França: Actua Film, 1955. 20 min., p&b.

ORFEU negro. Direção: Marcel Camus. França/Itália : Dispatfilm-Gemma Cinematografica, 1958. 137 min., p&b.

O VIOLINO vermelho. Direção: François Girard. Canadá: Niv Fichman, 1998. 131 min., cor.
PIERROT le fou. Direção: Jean-Luc Godard. França: Georges de Beuregard; Dino de Laurentiis, 1965. 112 min., color.

QUE VIVA México! Direção: Sergei Eisenstein. Rússia: Mosfilm, 1931. 124 min., p&b.

TOUT va bien. Direção: Jean-Luc Godard. França: Silver Screen Collection, 1972. 95 min., color.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes e Difilm, 1967. 115 min., p&b.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. Rússia: Mosfilm, 1929. 106 min, p&b.

VIVRE sa vie. Direção: Jean-Luc Godard. França: Imovosion DVD; Cinema e Arte, 1962. 80 min., p&b.

d) Referências gerais

ALBERA, François. **Modernidade e vanguarda do cinema**. Trad. Adilson Mendes e Fábio Raddi Uchoa. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

ALTHUSSER, Louis. **A favor de Marx**. 2. ed. Trad. Dirceu Lindoso. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ALVARENGA, Nilson Assunção; CONCEIÇÃO, Pedro Nogueira e. Dziga Vertov e as vanguardas cinematográficas: o contrutivismo russo em diálogo com o impresssionismo francês. In: JÚNIOR, Carlos Pernisa (Org.). **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. p. 73-85.

ARAÚJO, Luciana Corrêa. Claro. **Contracampo**: revista de cinema, Niterói/RJ, n. 74, s.d. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/claro.htm>>. Acesso em: jan. 2016.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

AUDREY, Francis. **China, 25 anos, 25 séculos**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. 16. ed. Campinas: Papirus, 1993.

_____. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papirus, 2012.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo; Rio de Janeiro: Perspectiva; Petrobras, 2003.

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. Revista Livro de Cabeceira do Homem: diálogo entre o jornalismo e a literatura em João Antônio. **Patrimônio e memória**, v. 1, n. 2, p. 154-163, 2005. Disponível em: http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v1.n2/Artigos/Carlos%20Azevedo%20Filho.pdf. Acesso em: jun. 2012.

BAECQUE, Antoine de. **L'Histoire-caméra**. Paris: Gallimard, 2008.

_____. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura (1944-1968). Trad. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.

BAILEY, Paul. Maoísmo. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Trad. Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 441-445.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 261-306.

_____; VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Trad. Michel Lahud et al. 16. ed. São Paulo: 2014.

BALDELLI, Pío. El “cine político” y el mito de las superestructuras. In: ESTREMER, Manuel Pérez (Org.). **Problemas del nuevo cine**. Madrid: Alianza Editorial, 1971. pp. 168-195.

BALLOUSSIER, Ana Virginia. Mostra revela Godard publicitário, com comerciais de jeans e cigarros. São Paulo, **Folha de S. Paulo**, 11 nov. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1704058-mostra-revela-godard-publicitario-com-comerciais-de-jeans-e-cigarros.shtml>. Acesso em: 11 set. 2016.

BARROS, José D'Assunção. Perspectiva sobre o tempo em Hannah Arendt e Koselleck: duas leituras sobre a quebra entre o presente e o passado. **Argumentos**, Fortaleza, ano 6, n. 12, p. 169-189, jul./dez. 2014.

BARTHES, Roland. **Incidentes**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENAKOUCHE, Tamara. Duas culturas, três culturas... ou redes? Dilemas da análise social da técnica. In: BAUMGARTEN, Máira (Org.). **A era do conhecimento**: matrix ou ágora? Porto Alegre/Brasília: Ed. UFRGS; Ed. UnB, 2001. p. 45-59.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. 3. ed. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

_____. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERGALA, Alain (Org.). **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Paris : Cahiers du Cinéma, 1985.

_____. Rossellini Godard: qual herança? In: SILVA, Mateus Araújo; PUPPO, Eugenio (Org.). **Godard inteiro ou o mundo em pedaços**: retrospectiva Jean-Luc cinema Godard. São Paulo: Ministério da Cultura; Banco do Brasil; Heco Produções, 2015. p. 45-54.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. v. 3.

_____. **O autor no cinema**: a política dos autores, França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **Trajatória crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema repercussões em caixa de eco ideológica**: as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983.

BETTELHEIM, Charles. **Revolución cultural y organizacion industrial em China**. 4. ed. Trad. René Palacios More. México: Siglo XXI Editores, 1977.

BÍBLIA SAGRADA. **Lucas**. 122. ed. São Paulo: Ave Maria, 1998. cap. 15, vers. 11-32.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BODY-GENDROT, Sophie. Uma vida privada francesa segundo o modelo americano. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Org.). **História da vida privada, 5**: da Primeira Guerra a nossos dias. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 488-535.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOTTOMORE, Tom. Nova esquerda. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do pensamento social do Século XX**. Trad. Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996a. p. 530-531.

_____. Revisionismo. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Trad. Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996b. p. 662-663.

BOULLENOIS, Camille. **A revolution culturelle chinoise sous le regard des français (1966-1971)**. Paris: L'Harmattan, 2013.

BRUM, Alessandra Souza Malett. A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal O Metropolitano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p. 193-212, jan.-jun. 2013.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CARDOSO, Maurício. **O cinema Tricontinental de Glauber Rocha**: política, estética e revolução (1969-1974). 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CERTEAU, Michel de. Primeira parte: as produções do lugar. In: _____. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 31-119.

CHANG, Jung. **Cisnes selvagens**: três filhas da China. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHAUI, Marilena de Sousa. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

CHEVRIER, Yves. **Mao e a revolução chinesa**. Trad. Mauro Lando e Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996.

COOPER, David E. Existencialismo. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Trad. Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 291-293.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2011. p. 17-52.

COUTINHO, Mário Alves et al. **Presença do CEC**: 50 anos do cinema em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

_____. **Escrever com a câmera**: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

_____ (Org.). **Godard, cinema, literatura (entrevistas)**. Belo Horizonte: Crisálida, 2013.

_____; MAYOR, Ana Lucia Soutto (Org.). **Godard e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DANEY, Serge. O terrorizado (pedagogia godardiana). In: _____. **A rampa**: Cahiers du cinéma, 1970-1982. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify/Mostra Internacional de Cinema, 2007. p. 107-114.

DAUBIER, Jean. **História da Revolução Cultural Chinesa**. Trad. Maria Helena Machado Lopes, Maria da Luz Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1974. V. I, II

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passés cités par JLG**. Paris : Les Éditions de Minuit, 2015. (L'Oeil de l'histoire,5)

DORT, Bernard. **Lecture de Brecht**. Paris: Éditions du Seuil, 1960.

DREYFUS-ARMAND, Genevière. D'un mouvement étudiant l'autre: la Sorbonne à la veille du 3 mai 1968. **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, n. 11-13, p. 136-147, 1988.

_____; COHN-BENDIT DANIEL. Le mouvement du 22 mars. Entretien avec Daniel Cohn-Bendit. **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, n. 11-13, p. 124-129, 1988.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).

EISENSTEIN, Serguei. Montagem de atrações. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal; Brasiliense, 1983. p. 187-198.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Godard et la société française des années 1960**. Paris: Armand Colin, 2004.

ESTREMER, Manuel Pérez. Prólogo. In: _____ (Org.). **Problemas del nuevo cine**. Madrid: Alianza Editorial, 1971. p. 7-39.

ETHELL, Jeffrey. **Shark's teeth nose art**. Hong Kong: Motorbooks International, 1992.

FABRIS, Mariarosario. Neorrealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2011. p. 191-219.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Enilce Albergaria Rocha et al. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **História da colonizações**: das conquistas às independências, século XIII a XX. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo**: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

FURET, Francois. **O passado de uma ilusão**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Siciliano, 1995.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 9. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes; São Francisco, 2008. v. I.

GODARD, Jean-Luc. História (s) do cinema. In: **Folha de São Paulo**, 100 anos Especial, segunda-feira, 02 de janeiro de 1995, pp. A-4.

_____. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMES, Regina. Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama. In: CONGRESSO SOPCOM, 4., 2005, Aveiro. **Livro de actas...** Aveiro: SOPCOM, 2005. p. 114-1148. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>>. Acesso em: set. 2011.

GOENDER, Jacob. **Combate nas trevas**: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada. 3. ed. São Paulo, Ática, 1987.

GORZ, André. **O socialismo difícil**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

GUBERN, Román. **Godard polemico**. 2. ed. Barcelona: Tusquets Editor, 1974.

GUEVARA, Ernesto Che. **Crear dos, tres... muchos Vietnam**: mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental. ed. corrigida. Cuba: Biblioteca de Textos Marxistas en Internet, 2003. Disponível em: <http://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm>. Acesso em: maio 2014.

HESS, John. La politique des auteurs. In: HENNEBELLE, Guy (Org.). **Cinema et politique**: de la politique des auteurs au cinéma d'intervention. Paris: Editions Papyrus; Maison de la Culture de Rennes, 1979. P. 167-183.

HOBBSBAWN, Eric. **A era do capital (1848-1875)**. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Era dos extremos**: o breve século XX. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HONNEF, Klaus. **Pop art**. Trad. Constança Paiva Boléo Santana. Lisboa: Taschen, 2004.

JACOBY, Russell. **Os últimos intelectuais**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. USP, 1990.

JAUSS, Hans Robert. Posface. In: _____. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Editions Gallimard, 1978. p. 243-262.

_____. et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. **A história da literatura como provocação literária**. 2. ed. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Veja; Passagens, 2003.

KRIEGER, Antoine. **Représentations de la violence révolutionnaire dans la littérature et le cinéma français (1928-1986)**. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) – Washington University, St. Louis, 2012.

KOSSELLECK, Reinhart. **Los estratos del tiempo**: estudios sobre la historia. Trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós; UCE; UAB, 2001.

_____. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas et al. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RJ, 2006.

_____. et al. **O conceito de história**. Trad. René E. Gertz. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 10. (Coleção História e Historiografia).

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge et al (Org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador; São Paulo: EDUFBA; Ed. Unesp, 2009. p. 99-131.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Narração, ficção e valor. In: _____. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985. p. 5-24.

LÉNINE, Vladimir Ilitch. La lutte sur le front idéologique et littéraire de 1893 a 1917. In: FRÉVILLE, Jean (Org.). **Sur la littérature et l'art**: textes choisis. Paris: Éditions Sociales, 1957. p. 70-118.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992. p. 133-161.

LÉVY, Bernard-Henry. **O século de Sartre**: inquérito filosófico. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena et alli. **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. p. 353-369.

LOPES, Marcelo. Escola Municipal Darcília Guimarães ganha quadra poliesportiva coberta e biblioteca. **Site do Marcelo Lopes**, 24 maio 2012. Disponível em: <<http://www.marcelolopes.jor.br/home/?p=7826>>. Acesso em: jun. 2012.

MACBEAN, James Roy. Godard and the Dziga Vertov Group: film and dialectics. **Film Quart**, v. 29, n. 1, p. 30-44, outono 1972.

_____. Vento do Leste ou Godard e Rocha na encruzilhada. In: ALMEIDA, Jane de (Org.). **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: Witz Edições, 2005. p. 58-77.

MACCABE, Colin. **Godard, a portrait of the artist at 70**. London: Bloomsbury, 2003.

MACHADO, Arlindo. O diálogo entre cinema e vídeo. In: _____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas; São Paulo: Papirus, 1987. p. 202-219.

_____. **A televisão levada a sério**. 2 Ed. São Paulo: Senac, 2001.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella**: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

MARCURSE, Herbert. **Contra-revolução e revolta**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARIE, Michel. **A Nouvelle vague e Godard**. Trad. Eloisa A. Ribeiro et al. Campinas: Papirus, 2011.

MARNIX, Dressen. Ombres chinoises: regards de maoïtas français sur la Chine de Mao (1965-1976). **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, n. 94, p. 16-32, jul.-dez. 2009. Disponível em: <<http:// Cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2009-2-page-16.htm>>. Acesso: nov. 2014.

MARTINS FILHO, João Roberto. **Movimento estudantil e ditadura militar: 1964-1968**. Campinas: Papirus, 1987.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2011.

MATOS, Olgaria C. F. **Paris 1968**: as barricadas do desejo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MATTOS, Antônio Carlos Gomes de. **O outro lado da noite**: filme noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. **A outra face de Hollywood**: filme B. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

McCARTHY, David. **Arte pop**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MENDES, Ranulfo Alfredo Manevy de Pereira. **Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano** – de *Acosado* a *Made in USA*. 2004. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2004.

_____. Nouvelle vague. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2011. p. 221-252.

METZ, Christian. El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil? In: ESTREMER, Manuel Pérez (Org.). **Problemas del nuevo cine**. Madrid: Alianza Editorial, 1971. p. 42-60.

MIRANDA, Tatiana. O início da Nova Hollywood: o caso de Bonnie and Clyde. In: CONGRESSO DA ABRASD, 5., 2014, Vitória. **Anais...** Vitória: ABRASD, 2014. p. 145-161. Disponível em: <http://media.wix.com/ugd/203511_b7060c02cce54d20b75e7be2794a7188.pdf>. Acesso em: outubro de 2015.

MORAES, João Quartim de. A influência do leninismo de Stalin no comunismo brasileiro. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. (Org.). **História do marxismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 47-87.

MORAES, Vinícius. **Orfeu da Conceição**. 1956. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas/orfeu-da-conceicao>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

NEVES, David. Nota-crônica. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.

NÓVOA, Jorge et al. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Trad. Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

PAIVA, Marcelo Rubens. A aventura de Glauber na guerrilha brasileira. **MAIS!**, São Paulo, p. 6-7, 5 maio 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O vermelho de *A chinesa*: política de Godard. In: _____. **A fábula cinematográfica**. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013, p. 147-155. (Coleção Campo Imagético).

REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução Chinesa**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Tudo é História).

_____. **A construção do socialismo na China**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Tudo é História).

_____. O maoísmo e a trajetória dos marxistas brasileiros. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. (Org.). **História do marxismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 105-132,

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1965.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALOMONI, Antonella. **Lenin e a revolução Russa**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTANA, Cristiane Soares de. Notas sobre a História da Revolução Cultural Chinesa (1966-1976). **História Social**, n. 17, p. 115-131, jul.-dez. 2009.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2011. p. 109-141.

SARLO, Beatriz et al. **Jean-Luc Godard**: el pensamiento del cine, quatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma. Buenos Aires: Paidós, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** 3. ed. Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCEMAMA, Céline. Para onde vai Godard... Na companhia de Orfeu, de Virgílio e do anjo da história, um olhar para o passado. In: SERAFIM, José Francisco (Org.). **Godard, imagens e memórias**: reflexões sobre *História(s) do cinema*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 21-90.

SERAFIM, José Francisco (Org.). **Godard, imagens e memórias**: reflexões sobre História(s) do cinema. Salvador: EDUFBA, 2011.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIEGA, Paula Regina. Ressonâncias sertanejas em Alberto Moravia e Gianni Amico: leituras do centro sobre a periferia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/PAULA_SIEGA.pdf>. Acesso em: 9 set. 2011.

_____. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero**: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). 2010. Tese (Doutorado em Língua, Cultura e Sociedade) – Università Ca' Foscari, Veneza, 2010.

_____. Trópicos (1967, Gianni Amico): um caso particular da recepção do cinema novo na Itália. **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 7, n. 2, p. 1-19, maio-ago. 2010. Disponível em:

<http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/ARTIGO_1_PAULA_REGINA_SIEGA_FENIX_MAI_O_AGOSTO_2010.pdf>. Acesso em: 9 set. 2011.

SILVA, Mateus Araújo. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. **Devires**, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 36-63, jan.-jun. 2007.

_____. Glauber crítico: notas sobre O Século do Cinema. **Revista da Cinemateca Brasileira**, São Paulo, n. 1, p. 16-33, set. 2012.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Senac, 1999.

SKOCPOL, Theda. **Estados e revoluções sociais**: análise comparativa da França, Rússia e China. Trad. Fátima Murta. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

SONTAG, Susan. Godard. In: _____. **A vontade radical**: estilos. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 143-182.

STAAL, Ana Helena Camargo de (Org.). **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: 34, 1998.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2011.

SUPEK, Rudi. Autogestão. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do pensamento social do Século XX**. Trad. Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 33-36.

TRESPEUCH, Anna. L'Internationale situationniste: d'autres horizons de révolte. **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, n. 94, p. 10-15 jul.-ago. 2009. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2009-2-page-10.htm>>. Acesso em: jan. 2015.

VASCONCELOS, Jorge. A pedagogia da imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 155-168, jan.-jun. 2008.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et all. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas; São Paulo: Papirus, 1995. p.89-155.

VERTOV, Dziga. Nós. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 245-266.

_____. Do Cine-Semana à Canção de Ninar: como tudo começou. In: LABAKI, Amir (Org.). **É Tudo Verdade**: 18º Festival Internacional de Documentários. São Paulo: CPFL; BNDES; SABESP; PETROBRAS; CCBP; RIOFILME, 2013. p.128-132.

VINCENT, Gérard. Ser comunista? Uma maneira de ser. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Org.). **História da vida privada, 5**: da Primeira Guerra a nossos dias. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 398-427.

WERNECK, Vera Rudge. **A ideologia na educação**: um estudo sobre a interferência da ideologia no processo educativo. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

WHITE, Hayden. A poética da História. In: _____. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 17-56.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal; Brasiliense, 1983.

_____. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. **Novos Rumos**, Marília, UNESP, n. 16, 1990. p. 49-72.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZERWES, Erika. Iconografias de esquerda: encontro entre cultura visual e cultura política em fotografias da Guerra Civil Espanhola. **Visualidades**, Goiânia v. 12 n. 2., jul.-dez. 2014. p. 159-177.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.