UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

LUIZ OCTAVIO GRACINI ANCONA

**Jean-Luc Godard no Brasil:
da recepção à interdição (1961-1970).**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**Jean-Luc Godard no Brasil:
da recepção à interdição (1961-1970).**

Luiz Octavio Gracini Ancona

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2018

De acordo, Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior

Assinatura:

São Paulo, 14 de dezembro de 2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

AA542j Ancona, Luiz
Jean-Luc Godard no Brasil: da recepção à interdição
(1961-1970) / Luiz Ancona ; orientador Francisco
Alambert. - São Paulo, 2018.
264 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. História cultural. 2. História do cinema. 3.
Recepção crítica. 4. Censura. 5. Jean-Luc Godard. I.
Alambert, Francisco, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Luiz Octavio Gracini Ancona****Data da defesa: 31/outubro/2018****Nome do Prof. (a) orientador (a): Francisco Cabral Alambert Júnior**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/março/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

Luiz Octavio Gracini Ancona

**Jean-Luc Godard no Brasil:
da recepção à interdição (1961-1970)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História Social.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio **Instituição:** FFLCH-USP

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Mateus Araújo Silva **Instituição:** ECA-USP

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Adilson Inácio Mendes **Instituição:** Fundação Armando Álvares Penteado

Julgamento: Aprovado

Aprovado em: 31 de outubro de 2018

São Paulo

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu orientador Francisco Alambert, que aceitou orientar esta pesquisa quando ela ainda se encontrava em estágio inicial de desenvolvimento. Além disso, já nos meus anos primeiros de graduação, as aulas de Francisco foram fundamentais nas minhas reflexões acerca da arte e da cultura na sociedade contemporânea.

Agradeço também à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa concedida, no âmbito do convênio CAPES/FAPESP, por meio do processo 2016/19451-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), entre dezembro de 2016 e abril de 2018. A bolsa foi indispensável para que a pesquisa alcançasse os resultados aqui apresentados.

Agradeço aos professores Marcos Napolitano e Mateus Araújo Silva, que participaram do meu exame de qualificação e aceitaram retornar para a banca de defesa. Na qualificação, ambos contribuíram com sugestões enriquecedoras e com leituras atenciosas, bem como apontaram interessantes caminhos para a pesquisa. Agradeço igualmente ao Adilson Mendes, que gentilmente aceitou o convite para minha defesa.

À professora Ana Paula Pacheco, agradeço pela acolhida gentil e solícita e pela valiosa leitura do trabalho final que realizei para sua disciplina no PPG em Teoria Literária e Literatura Comparada – e cujos desdobramentos podem ser conferidos no capítulo 4 desta dissertação. Ao professor Eduardo Morettin, agradeço por todas as informações e dicas fornecidas durante o percurso da pesquisa, tanto em aulas e congressos quanto em conversas informais. Agradeço também à Mônica Kornis e à Lúcia Monteiro pelo rico debate suscitado após minha apresentação no Simpósio Nacional da ANPUH em 2017. Assim como, agradeço à Anita Leandro, ao Jorge Iturriaga, à Ana Maria Mauad, à Mariana Villaça e ao Flávio Trovão pelos importantes diálogos estabelecidos por ocasião do II Colóquio Internacional Cinema e História na ECA-USP.

À Carolina Amaral, agradeço pelo curso de pós-graduação ministrado no PPG em Meios e Processos Audiovisuais, o qual me ajudou muito na compreensão do cinema moderno enquanto uma experiência histórica transnacional. Um agradecimento também

aos demais professores das disciplinas que cursei durante o mestrado: Rodrigo de Almeida Ferreira, Iumna Simon, Mary Anne Junqueira, Jean Sales e Regina Gomes.

Nessa direção, não poderia deixar de agradecer aos professores do Departamento de História da USP que, ao longo da minha graduação, forneceram as bases históricas, teóricas e metodológicas do meu pensamento. Tampouco poderia me esquecer dos funcionários da Coordenação Regional do Distrito Federal do Arquivo Nacional, extremamente solícitos durante minhas pesquisas na instituição. Agradeço ainda aos funcionários das bibliotecas da FFLCH e da ECA e aos funcionários da secretaria de pós-graduação da FFLCH.

Muitos são os amigos que não podem ficar de fora desta seção de agradecimentos. Primeiramente, agradeço à Ana Flávia Zoli, que me amparou desde meu ingresso na universidade e minha chegada à cidade de São Paulo. Agradeço à Ana Lotufo, pela amizade que transcende as distâncias do tempo e do espaço; à Mariana Tessitore, por depositar em mim mais confiança do que eu mesmo sou capaz; à Natália Brandão, por todas as vivências compartilhadas e por todos os ensinamentos trocados; à Cecília Penteado, por todo o apoio e pelos anos de amizade sincera.

Ao Tiago Bosi, “veterano” e guia nos percalços da pós-graduação, agradeço pelos importantes caminhos sugeridos para esta pesquisa e por todas as gins-tônicas compartilhadas. Agradeço também ao “bom mineiro” Henrique Rodrigues, com quem pude compartilhar tanto as angústias quanto as glórias da pós-graduação, e à Beatriz Nowick, parceira de uma agradabilíssima estada em Belo Horizonte. À Rosa Gomes, agradeço por todos os conselhos referentes ao percurso da pesquisa e por toda a ajuda com as intempéries burocráticas. À Tatiana Gzvitauksi, agradeço pelas traduções sempre impecáveis e pelas valiosas correções. Ao Cesar Rodrigues, agradeço pela senha de acesso ao acervo *online* do *Estadão*, indispensável para o desenvolvimento desta pesquisa. À Maria Leticia Bordignon, amiga de longa duração, agradeço por ter sido a melhor anfitriã que alguém poderia ter em Brasília. À *hermana* Amanda Barrenengoa, por todos os bons momentos e todos os mates compartilhados. À Alessandra Oliveira, por toda a ajuda prestada nos primeiros anos da minha graduação, e à Laís Uehbe, pelas incríveis memórias de um verão parisiense.

Agradeço ainda a todos os amigos que me acompanham desde os tempos da graduação. Amigos que foram fundamentais na minha formação para além das salas de

aula, imprescindíveis para que eu enfrentasse todas as adversidades desse percurso tortuoso e com os quais tive o prazer de compartilhar tantos bons momentos. Amigos com os quais sei que posso contar para uma conversa ou uma cerveja, afinal, como já dizia o poeta, “que também sem a cachaça ninguém segura esse rojão”: Marcus Vinícius Alves, Maria Fernanda Gonçalves, Cristina Saez, Ariel Pires de Almeida, Flávio Ferreira, Gustavo Ladeia, Laura Carvalheira, Felipe Rocha, Rafael Motta, Alessandro Funari, Alessandra Pereira, Laura Pippus, Bruno Nardini, Philipe Bueno, João Paulo Alves, Maurício Valneiros, Guilherme Jardim, Vinícius Melleu Cione, Lucas Torigoe, Bruno Jeuken, Victor Oliveira, Lígya de Souza, Caroline Oliveira e Isabela Amatucci.

Não poderia me furtar a agradecer aos amigos da minha cidade natal, Mogi Mirim, que ainda hoje são presenças importantíssimas na minha vida: Murilo Malek-Zadeh, Gabriel Barbosa, Sara Freire Esteves e Laura Andare. Assim como, não poderia deixar de agradecer ao Stefano Ramani, parceiro de cinefilia de longa data. E agradeço também, *pourquoi pas ?*, ao Cabeção, meu gato, que me oferece tanto amor e tantas forças para seguir em frente em troca apenas da minha servidão voluntária.

Por fim, e mais importante, agradeço à minha mãe, Eliana Gracini, pelo apoio incondicional que sempre me forneceu; e aos meus avós maternos José Gracini e Jacira Cassanelli, que, desde muito cedo, fomentaram em mim a paixão pela leitura e pela escrita.

RESUMO

Na bibliografia brasileira, Jean-Luc Godard aparece com destaque em pesquisas sobre o cinema brasileiro moderno e sobre a história da censura cinematográfica no país. O realizador franco-suíço é descrito como uma referência fundamental para alguns cineastas brasileiros modernos, como um norteador dos debates travados em nossa crítica e como um objeto de atenção especial por parte dos censores da ditadura militar. Partindo desse lugar privilegiado conferido a Godard, esta pesquisa investigou historicamente a recepção e a interdição dos filmes do cineasta no Brasil no período entre 1961 e 1970.

Em um primeiro momento (capítulos 1 a 3), analisamos os debates estéticos e políticos suscitados na crítica pelos filmes de Godard em três jornais de grande veiculação do período (*Correio da manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo*); em seguida (capítulo 4), identificamos as apropriações que os críticos-cineastas Glauber Rocha e Rogério Sganzerla realizaram da obra godardiana em seus escritos; e, por fim (capítulo 5), abordamos a documentação censória relativa aos filmes do realizador.

Dessa maneira, constatamos o importante papel que Godard desempenhou na conformação do cinema brasileiro moderno, bem como o impacto que sua obra exerceu, cultural e politicamente, no país. Conforme evidenciaremos, naquele momento havia uma conjuntura sociocultural – modernista, de esquerda e jovem – que favoreceu a recepção do cineasta no Brasil. Ao mesmo tempo em que foi lida à luz de tal conjuntura, a obra godardiana atuou enquanto seu catalisador, estimulando novos projetos e debates em seu interior. O cineasta foi instrumentalizado por projetos de vanguarda no cinema e em outras artes, estimulou a politização de esquerda e dialogou com os anseios de uma cultura jovem e libertária em expansão.

Paralelamente, confirmamos a atenção especial que Godard recebeu dos censores da ditadura militar brasileira. Afinal, a ditadura se opunha a tal conjuntura e, por isso, viu no cineasta um perigo a ser combatido, uma vez que seus filmes atentavam contra os dois pilares básicos da ideologia que norteava o regime, o anticomunismo e a moral conservadora. Conforme demonstraremos, tal atenção especial se deu sobretudo nos anos 1970, mas teve suas raízes em 1968, quando duas películas de Godard foram interditadas e uma imagem extremamente negativa do realizador foi consolidada no órgão censório.

Palavras-chave: História cultural; História do cinema; Recepção crítica; Censura; Jean-Luc Godard

ABSTRACT

Jean-Luc Godard in Brazil: from reception to interdiction (1961-1970).

In the Brazilian literature, Jean-Luc Godard appears prominently in researches on modern Brazilian cinema and on the history of cinematographic censorship in the country. The Franco-Swiss director is described as a fundamental reference for some modern Brazilian filmmakers; as a guiding force on the debates held within our critique; and as an object of special attention by the censors of the military dictatorship. From this privileged place conferred to Godard, this research historically investigated the reception and interdiction of his films, in Brazil, between 1961 and 1970.

First (Chapters 1 to 3), we analyze the aesthetic and political debates raised in criticism of Godard's films in three major newspapers of the given period (*Correio da manhã*, *Jornal do Brasil* and *O Estado de S. Paulo*). Then (Chapter 4), we identify the appropriations of the Godardian word made by the critical-filmmakers Glauber Rocha and Rogério Sganzerla. Finally (Chapter 5), we approach the censorship documentation relating to the director's films.

Our findings showed the important role Godard played in the conformation of modern Brazilian cinema, as well as the impact that his work exerted, culturally and politically, in the country. As we will show, the socio-cultural context of the time – modernist, leftist and youthful – favored the filmmaker's reception in Brazil. At the same time as it was read in the light of such a conjuncture, Godard's work acted as a catalyst for it, stimulating new projects and debates within. The filmmaker was instrumented by avant-garde projects in the cinema and in other arts, and then stimulated the politicization of the left and dialogued with the yearnings of a young and libertarian culture in expansion.

We also found evidence of the special attention that Godard received from the censors of the Brazilian military dictatorship. Opposed to the referred conjuncture, the dictatorship saw in the filmmaker a danger to be fought, since his films were against the two basic pillars of the regime: anticommunism and conservative morality. As we will show, he received such special attention mainly in the 1970s, but it had its roots in 1968 when two of Godard's films were banned and an extremely negative image of the filmmaker was consolidated by the censorship.

Keywords: Cultural history; History of cinema; Critical reception; Censorship; Jean-Luc Godard

*À minha mãe, Eliana,
que me deu a vida e tanto mais*

*Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como um javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
Poder de encantá-las.
Mas lícido e frio
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida.
Deixam-se enlaçar,
tontas à carícia.
e súbito fogem
e não há ameaça
e nem há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.*

*Insisto, solerte.
Busco persuadi-las.
Ser-lhes-ei escravo
de rara humildade.
Guardarei sigilo
de nosso comércio.
Na voz, nenhum travo
de zanga ou desgosto.
Sem me ouvir deslizam,
perpassam levíssimas
e viram-me o rosto.
Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.*

Carlos Drummond de Andrade, 1942.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	
Algo de novo entre nós.	13
1.1. Ponto de partida: a recepção de <i>Acossado</i> no Brasil.	16
1.2. José Lino Grünewald: o cinema concreto e a revolução pelas formas.	21
1.3. Maurício Gomes Leite: o autor e a consciência de existir.	28
1.4. José Carlos Avellar: o artista moderno e sua luta.	31
1.5. A invenção de um olhar.	38
CAPÍTULO 2	
Oposições e dissidência.....	44
2.1. Antônio Moniz Vianna: o exibicionismo narcísico.	45
2.2. Salvyano Cavalcanti de Paiva: a cretinice alucinante do antcinema.	53
2.3. Maurício Rittner: o esteticismo romântico.	56
2.4. O ocaso da vanguarda: a guinada de José Lino Grünewald.....	60
CAPÍTULO 3	
Política e polêmica.	68
3.1. Godard, repórter e crítico do seu tempo.	70
3.2. <i>O pequeno soldado</i> : entre o descompromisso e a autocrítica de esquerda.	79
3.3. Entre a recusa total do mundo capitalista e a reformulação do pensamento marxista.	84
3.4. <i>A chinesa</i> : os dilemas de uma esquerda dividida.....	88
3.5. O cinema engajado e seus públicos.	104
CAPÍTULO 4	
Divergências antropofágicas.....	120
4.1. Canibalismo fraterno: Jean-Luc Godard nos escritos de Glauber Rocha.	127
4.1.1. O cinema de autor revisitado.....	129
4.1.2. Instrumentalização antropofágica.	132

4.1.3. As fronteiras da razão.....	136
4.1.4. Em defesa de Godard.	139
4.1.5. Dois guerrilheiros na encruzilhada.....	143
4.1.6. A hora e a vez do Terceiro Mundo.....	152
4.2. Antropofagia marginal: Jean-Luc Godard no projeto de Rogério Sganzerla. ...	155
4.2.1. O cinema americano revisitado.	161
4.2.2. Um cinema materialista.....	164
4.2.3. Godard, o cinema e a vida.....	168
4.3. Modernidades tropicais em disputa.	173
CAPÍTULO 5	
Casos de polícia.....	180
5.1. Godard, o amigo de Goulart.....	185
5.2. <i>A Chinesa</i> : em guarda contra o perigo vermelho.....	189
5.3. <i>Uma mulher casada</i> : em nome da moral e dos bons costumes.	200
5.4. Da política à moral e vice-versa.	207
5.5. Epílogo: <i>Je vous salue, Marie</i> , Nova República, velhos problemas.....	213
CONCLUSÃO.....	219
Referências das fontes primárias	227
Referências bibliográficas.....	240

INTRODUÇÃO

*O futuro historiador do cinema deverá concentrar-se mais na espantosa revolução que está em via de se operar no consumo cinematográfico do que no progresso técnico.*¹

André Bazin, 1948.

O realizador franco-suíço Jean-Luc Godard nasceu em Paris em 1930. Foi desde cedo atraído pela cinefilia e, ao final dos anos 1940, tornou-se um assíduo frequentador do cineclube do *Quartier Latin* e da Cinemateca Francesa. Em 1950 iniciou a carreira como crítico na *Gazette du cinéma* e, dois anos mais tarde, integrou a equipe dos *Cahiers du cinéma*. Na célebre revista, Godard fez parte da geração de “jovens turcos” (juntamente com François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jacques Doniol-Valcroze) responsáveis pela *politique des auteurs*, a qual transformou profundamente a crítica francesa e alcançou vasta repercussão mundial. Godard realizou quatro curtas-metragens (além de um curta em coautoria com Truffaut) entre 1954 e 1959, ano em que filmou seu primeiro longa, *Acossado*. Lançado comercialmente na França em março de 1960, o filme foi rapidamente saudado como um marco na história da linguagem cinematográfica por ter introduzido uma série de inovações técnicas revolucionárias para a época.²

De lá para cá, o cineasta tornou-se um dos artistas mais célebres, comentados e analisados nos mais diferentes campos do saber acadêmico – sobretudo nos estudos de história, teoria e crítica do cinema. Desenvolveu uma carreira múltipla e multiforme que percorre mais de seis décadas e cerca de cento e cinquenta produções audiovisuais em todos os formatos e suportes, e que conta com uma vastíssima fortuna crítica. Possuidor de uma vontade constante de se fazer contemporâneo, seu nome carrega uma verdadeira mitologia do cinema, e o conjunto de sua obra é um importante objeto de estudo para a compreensão das transformações culturais no interior da sociedade ocidental a partir da segunda metade do Século XX.³

¹ BAZIN, André apud BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura*, 1944-1968. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 32.

² MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Tradução Eloísa Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papyrus, 2011. p. 235.

³ BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2010. p. 7-10.

Hoje, aos oitenta e oito anos, Godard mantém ativo seu trabalho de realizador, bem como preserva a postura provocadora e imprevisível que sempre lhe foi habitual. Recentemente, seu longa *Imagem e palavra* concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes. O cineasta não compareceu ao evento, mas participou de uma coletiva de imprensa via *FaceTime*. Durante cerca de quarenta e cinco minutos, foi entrevistado por jornalistas do mundo todo através de um *iPhone* segurado por seu cinegrafista. No ano em que se comemora a efeméride dos cinquenta anos do mitológico maio de 1968, o tema não poderia ficar de fora da entrevista. Afinal, naquele fatídico ano Godard também causara furor em Cannes quando, acompanhado de outros cineastas e atores, interrompeu o festival com um protesto em solidariedade às manifestações que tomavam as ruas francesas.⁴

Godard falou em tom enigmático e provocativo a respeito de suas memórias de 1968 e também sobre *Facebook*, geopolítica e o futuro do cinema; assim como afirmou que continuará fazendo filmes enquanto seu corpo permitir.⁵ Nota-se que o realizador não cessou de surpreender e de afrontar o convencional. A despeito da idade avançada, mostrou-se atento às novas tecnologias e mídias; rompeu com a pompa do festival e impôs a banalidade da telecomunicação virtual contemporânea. Na imprensa, o realizador foi evocado como uma figura mítica, lenda viva da geração contestatória de 1968 e emblema de um estilo vanguardista de se fazer cinema – muitas vezes tido pejorativamente como datado pelo discurso jornalístico. A respeito da inusitada aparição via *FaceTime*, o jornal britânico *The Guardian* afirmou que Godard conferiu ao festival de 2018 “certo fervor revolucionário”, com um “toque do velho *glamour* de 1968”.⁶ Ainda hoje, Godard se faz presente – mesmo que apenas esporadicamente – na mídia. E a imagem difundida do

⁴ Godard e o Festival de Cannes nutrem uma relação de amor e ódio recíprocos. *Imagem e palavra* foi o nono filme do realizador a participar da competição. E, pela nona vez, Godard não foi condecorado com a Palma de Ouro. Ao longo das seis décadas de carreira, a única premiação de Godard em Cannes foi o Prêmio do Júri conferido a *Adeus à linguagem* em 2014 – e dividido com *Mommy*, do quebequense Xavier Dolan. Entretanto, na edição de 2018, o realizador foi homenageado pelo cartaz oficial do festival, que estampava uma imagem de seu clássico de 1965, *Pierrot, le fou*. Segundo o *The Guardian*, alguns críticos opositores de Godard alegaram que tanto a inclusão de *Imagem e palavra* na competição quanto a homenagem no cartaz trataram-se apenas de uma estratégia de *marketing* em consonância com a efeméride dos 50 anos da mitológica edição (interrompida) de 1968. Cf. THORPE, Vanessa. Jean-Luc Godard gives Cannes a touch of the old 1968 glamour. *The Guardian*, London, May 13 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/may/12/jean-luc-godard-defies-his-cannes-critics-video-link#comments>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

⁵ CANNES 2018 : Jean-Luc Godard en conférence de presse à distance via FaceTime. *Culturebox*. 12 mai 2018. Disponível em: <<https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/evenements/festival-de-cannes/cannes-2018-jean-luc-godard-en-conference-de-presse-a-distance-via-facetime-273085>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

⁶ Cf. THORPE, op. cit.

cineasta permanece associada à sua atuação nos rebeldes e efervescentes anos 1960, indissociável de certa memória romântica historicamente construída sobre o período.

No Brasil, foi apenas nas últimas duas décadas que surgiram trabalhos dedicados exclusivamente à obra de Jean-Luc Godard. Antes disso, os leitores brasileiros contavam apenas com as coletâneas de textos e entrevistas franceses de e sobre o cineasta organizadas por Haroldo Marinho Barbosa (em 1968)⁷ e por Luiz Rosenberg Filho (em 1985).⁸ A partir dos anos 2000, a obra godardiana tornou-se objeto de dissertações, nas áreas de comunicação e audiovisual, que abordaram tanto sua produção para o cinema⁹ quanto para a televisão¹⁰; além de uma tese na área de teoria literária.¹¹ A bibliografia brasileira sobre Godard conta ainda com dois catálogos elaborados por ocasião de duas retrospectivas – uma delas, parcial, focada apenas nos filmes do período Dziga Vertov¹²; outra, integral¹³ – realizadas, respectivamente, em 2005 e 2015.

No entanto, anteriormente Godard já aparecia com destaque em pesquisas sobre o cinema brasileiro moderno. A historiadora Maria do Socorro Carvalho, por exemplo, em sua tese sobre os primórdios do cinema moderno na Bahia, evocou Godard como “o grande nome do cinema moderno da década de 1960” e principal referência a toda uma “nova geração de cineastas brasileiros que também queria expressar seus sonhos de liberdade através do cinema”.¹⁴ Mas foi na obra de Ismail Xavier que o realizador franco-suíço recebeu maior destaque. O autor recorreu à figura-chave de Godard como elemento comparativo em análises de filmes de cineastas modernos brasileiros como Glauber

⁷ BARBOSA, Haroldo Marinho. *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

⁸ ROSENBERG FILHO, Luiz. *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Taurus, 1985.

⁹ Alguns exemplos: MACHADO, Tiago Mata. *Godard polifônico: genealogias do cinema moderno*. 2001. 416 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001; MARIA, João Paulo Miranda. *A influência do grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard*. 2010. 103 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010; RIBEIRO, Rodrigo. *O cinema de Godard, a indústria cultural e a crítica da subjetividade capitalista*. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2015.

¹⁰ MORALES, Wagner. *O mundo dos monstros: estudo sobre France/tour/détour/deux/enfants de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville*. 2011. 179 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

¹¹ COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. O livro tem origem na tese de doutorado defendida pelo autor em 2007 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹² ALMEIDA, Jane de (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz Edições, 2005.

¹³ ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (Org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015.

¹⁴ CARVALHO, Maria do Socorro. *Nova onda baiana: cinema na Bahia 1958-1962*. Salvador: EDUFBA, 2003. p. 35-36. No próprio título do trabalho de Carvalho há a associação dos primórdios do cinema moderno na Bahia ao movimento francês da *Nouvelle Vague*, do qual Godard foi integrante.

Rocha (*Barravento*, de 1962, e *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964)¹⁵, Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*, 1968), Júlio Bressane (*O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, ambos de 1969) e Andréa Tonacci (*Bang bang*, de 1970).¹⁶

Para Xavier, os filmes de Godard dos anos 1960 representam um verdadeiro emblema da década. O realizador é tomado enquanto uma figura paradigmática, pois condensaria características que permearam toda uma geração. Assim, Xavier traçou uma analogia entre o percurso seguido pela obra do franco-suíço e as transformações ocorridas no interior do cinema brasileiro naquele momento. Tanto a obra de Godard quanto a de certos autores brasileiros encaminharam-se para uma desconstrução cada vez mais radical da linguagem, cada vez mais associada à alegoria, à colagem de citações e à discussão da própria natureza da imagem cinematográfica.¹⁷ Nessa direção, Xavier também apontou para a centralidade de Godard nos debates travados pela crítica brasileira nos anos 1960. Segundo ele, no Brasil:

foram típicos, ao longo da década [de 1960] os debates em que, na tônica do cinema de autor, godardianos e não godardianos discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação.¹⁸

Ademais, Godard foi mencionado com destaque também por pesquisadores que dedicaram-se à história da censura cinematográfica no Brasil. Os trabalhos do jornalista Inimá Simões¹⁹ e da historiadora Meize Lucena Lucas²⁰ identificaram o realizador como um objeto de atenção especial, que deveria ser rigorosamente avaliado, por parte dos burocratas da Polícia Federal encarregados das ações censórias durante a ditadura militar brasileira.

Foi partindo desse lugar privilegiado que Godard ocupa na bibliografia brasileira produzida *a posteriori* que concebemos esta pesquisa, na qual investigamos a recepção do cineasta no Brasil durante o período que vai de 1961 a 1970.²¹ Para tal, utilizaremos

¹⁵ XAVIER, Ismail. *Sertão-mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 76-77.

¹⁶ Id., *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 165-168; 372; 420 e 430.

¹⁷ Ibid., p. 50-53.

¹⁸ Id., *O cinema brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 15.

¹⁹ Cf. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 1999. p. 98.

²⁰ Cf. LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014. p. 207. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24036/18607>>. Acesso em: 13 agosto 2017. p. 193.

²¹ Em 1970 ainda foram exibidos dois filmes de Godard no Brasil (além do filme coletivo *Paris visto por*, de 1965), *Uma mulher casada* (1964) e *Week-end* (1967). Dentre os filmes posteriores a *Week-end*, foram exibidos no país apenas *Le gai savoir* e *One plus one*, ambos restritos a festivais. Os filmes da fase Dziga

um *corpus* de fontes primárias produzidas por diferentes comunidades de espectadores. Em um primeiro momento (capítulos 1 a 3), nos dedicaremos aos debates estéticos e políticos suscitados na crítica pelos filmes de Godard em três jornais de grande veiculação do período (*Correio da manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo*); em seguida (capítulo 4), analisaremos as apropriações da obra godardiana pelos projetos estético-ideológico de dois dos maiores nomes de nosso cinema moderno, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla; e, por fim (capítulo 5), investigaremos os documentos que compuseram os processos de censura aos filmes do realizador.

Dessa maneira, mapearemos diferentes imagens construídas sobre Godard e sua obra no Brasil do período, tanto por produtores culturais quanto por agentes estatais encarregados da repressão cultural. Evidenciaremos quais foram alguns dos debates travados na crítica entre “godardianos” e “não godardianos” de que nos fala Ismail Xavier; bem como os diálogos que Glauber e Sganzerla estabeleceram em seus escritos com o franco-suíço, e a atenção especial conferida pela censura ditatorial e apontada pela bibliografia especializada no tema.

Recentemente, por ocasião da retrospectiva integral da obra de Godard realizada em quatro capitais brasileiras em 2015, Mateus Araújo Silva e Eugênio Puppo afirmaram que “apurar com precisão a circulação dos seus filmes [de Godard] junto ao público cinéfilo, o debate que eles suscitaram e o diálogo que alguns de nossos melhores cineastas travaram com eles são tarefas que (...) ainda esperam um historiador”.²² Assim, nossa pesquisa oferece uma contribuição original que busca atender a tal demanda contemporânea da historiografia brasileira apontada pelos autores. As três tarefas por eles elencadas constituem – juntamente com a investigação sobre a relação entre a censura brasileira e o cinema godardiano – os objetivos específicos deste trabalho.

A recepção é uma dimensão indispensável dos estudos cinematográficos. Conforme aponta o teórico estadunidense Robert Stam, desde os primórdios da sétima arte praticamente todas as teorias do cinema trouxeram consigo uma teoria do espectador. No entanto, foi apenas nas décadas de 1980 e 1990 que se consolidou, sobretudo nos Estados Unidos, um campo de estudos dedicado exclusivamente à recepção fílmica.

Vertov, de 1969 a 1972, tiveram circulação limitadíssima em todo o mundo. E, entre 1973 e 1979, o cineasta dedicou-se sobretudo a produções para a televisão francesa. Assim, a estreia de um filme de Godard no Brasil só ocorreu novamente em 1981, quando chegou ao país *Sauve qui peut (la vie)*, de 1979.

²² ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio. Introdução. In: ____ (Org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015. p. 13-16. p. 15.

Diversos pesquisadores passaram a destacar o papel ativo e crítico do espectador na construção dos sentidos de um filme. Rompendo com as teorias de forte inclinação psicanalítica predominantes nos anos 1970 – e que entendiam a fruição cinematográfica apenas como um desejo intrapsíquico –, tais autores destacaram a natureza histórica, social e ideologicamente condicionada da espetatorialidade. Dessa forma, os estudiosos da recepção defendem uma história do cinema que não seja “apenas a história dos filmes e dos cineastas, mas também a história dos sucessivos sentidos que os públicos têm atribuído ao cinema”.²³

Um dos principais nomes nesse movimento de deslocamento das preocupações – dos filmes para seus receptores – no interior da teoria do cinema é o da estadunidense Janet Staiger. Em pesquisas desenvolvidas a partir do início dos anos 1990, a autora critica a noção de um espectador “ideal” e a-histórico, propondo um método por ela denominado de “histórico-materialista”, no qual os significados construídos pelos públicos de um filme são entendidos em relação aos seus contextos sociais de origem. Nesse sentido, para Staiger, os estudos de recepção buscam não só a interpretação dos textos produzidos sobre um filme, mas também a compreensão histórica do contexto sociocultural no qual tais textos foram produzidos. Afinal, como ela defende, as estratégias interpretativas que produzem sentidos e significados sobre uma obra de arte são, tal qual as próprias obras de arte, determinadas historicamente.²⁴

No campo da história cultural também houve uma guinada metodológica semelhante a partir da década de 1980. Um exemplo são as proposições do historiador francês Roger Chartier. O autor defende uma história cultural que tome por objetos primordiais o enraizamento e a circulação de obras e de ideias; bem como as maneiras pelas quais estas foram apropriadas, ressignificadas, por diferentes indivíduos ou grupos em diferentes contextos. Para Chartier, a recepção não é uma atividade passiva, oposta à produção, mas sim ativa, crítica e igualmente produtora de sentidos e discursos. E, por conceber o receptor como histórica e socialmente variável, Chartier pressupõe que as

²³ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 257.

²⁴ STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992. p. 58.

obras só adquirem sentido através da diversidade de interpretações construídas por aqueles que as receberam ao longo do tempo.²⁵

No que diz respeito à recepção histórica do cinema brasileiro, destacam-se as pesquisas que, a partir dos anos 1990, investigaram a recepção do Cinema Novo na Europa, realizadas por pesquisadores brasileiros em universidades europeias – na França²⁶, em Portugal²⁷ e na Itália.²⁸ No caminho inverso, da Europa para o Brasil, há a tese, na área dos estudos audiovisuais, desenvolvida por Alessandra Melett Brum, que analisou a recepção do filme *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais, na crítica brasileira.²⁹ E, mais recentemente, também na área de audiovisual, Regina Gomes tem se dedicado à recepção de filmes brasileiros na crítica nacional durante os anos 1970.³⁰

No campo da historiografia propriamente dita, alguns autores que tiveram na análise fílmica o cerne de suas preocupações dedicaram ao menos uma parte de suas pesquisas à recepção das obras analisadas.³¹ E, nas últimas duas décadas, o historiador Alcides Freire Ramos tem investigado a recepção de filmes brasileiros a partir de uma metodologia oriunda da teoria literária alemã, a “estética da recepção” da Escola de

²⁵ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 48-59.

²⁶ Cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004. O livro tem origem na tese de doutorado defendida em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pelo autor em 1999 na Université Sorbonne Nouvelle Paris III.

²⁷ Cf. GOMES, Regina. *O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): uma análise crítica de filmes brasileiros*. Salvador: EDUFBA, 2015. O livro tem origem na tese de doutorado defendida em Ciências da Comunicação pela autora em 2006 na Universidade Nova de Lisboa.

²⁸ Cf. SIEGA, Paula Regina. *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)*. 2010. 517 f. Tese (Doutorado em Língua, Cultura e Sociedade) – Università Ca' Foscari Venezia, Venezia, 2010.

²⁹ BRUM, Alessandra Melett. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. 2009. 248 páginas. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

³⁰ Cf. GOMES, Regina. *Dona flor e seus dois maridos e a recepção histórica da crítica. Significação*, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 231-246, jan.-jun. 2018.

³¹ Antes mesmo de seus estudos dedicados exclusivamente à recepção cinematográfica, Alcides Freire Ramos introduzira sua pesquisa sobre o filme *Os inconfidentes* com um capítulo no qual analisou interpretações formuladas sobre a obra por críticos pertencentes a diferentes contextos intelectuais, a fim de historicizar o ambiente político-ideológico no qual o filme se inseriu a partir dos debates gerados sobre ele. Maurício Cardoso, por sua vez, ao abordar o cinema tricontinental de Glauber Rocha, se debruçou sobre a recepção crítica bastante negativa que o filme *Cabeças cortadas* (produção espanhola de 1970) suscitou na França. Segundo o autor, recuperar o debate sobre a obra foi útil porque permitiu compreender os desencontros entre os críticos europeus e o cineasta a partir de um filme pautado na crítica à civilização europeia, embora produzido na Europa. Cf. RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002. p. 49-54; CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. 2007. 274 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 110-120.

Constança.³² Na esteira dos estudos de Ramos, recentemente o historiador Jailson Dias Carvalho desenvolveu uma tese sobre a recepção brasileira do filme *A chinesa* (1967), centrando sua análise em textos de realizadores vinculados ao Cinema Novo, em especial Glauber Rocha.³³

O trabalho de Carvalho é um exemplo de pesquisa recente com a qual dialogamos diretamente, uma vez que o autor abordou temas e fontes primárias sobre os quais também nos debruçamos. Nossa dissertação, por sua vez, difere-se tanto na abrangência cronológica e documental quanto na orientação teórico-metodológica. Enquanto o autor recorreu a noções advindas do campo da teoria literária, aqui entendemos a recepção a partir de perspectivas próprias à história cultural e aos estudos cinematográficos. E Carvalho optou por analisar a recepção de um único filme de Godard, enquanto nesta pesquisa adotamos um recorte temporal que compreende os dez primeiros anos da difusão dos filmes do cineasta no Brasil, tendo em vista as transformações internas que marcaram tanto a obra godardiana como a cultura brasileira no decorrer de tal período.

Outro conceito fundamental nesta pesquisa é a noção de “transferência cultural” proposta pelo historiador francês Michel Espagne. Para o autor, a passagem de um produto cultural para um contexto receptor estrangeiro resulta sempre na transformação de seu sentido. Espagne denomina tal processo de “dinâmica de resignificação”, por ele entendido como uma “metamorfose”, que transcende as questões das meras trocas culturais. Nessa lógica, o historiador da cultura preocupado com uma perspectiva transnacional deve analisar, para além da circulação de obras entre diferentes países, as múltiplas reinterpretações realizadas sobre tais obras em distintos contextos espaciais.³⁴

As formulações de Espagne nos são importantes na medida em que nossa pesquisa insere-se na perspectiva transnacional por ele evocada. Atualmente, o termo “transnacional” está bastante em voga nos debates travados em diferentes campos do conhecimento – dentre os quais certamente constam o cinema e a história. No entanto, no

³² Cf. RAMOS, Alcides Freire. *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. *Fênix*, Uberlândia, v. 3, ano III, n. 2, abr.-jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

³³ Cf. CARVALHO, Jailson Dias. *Inocentes com as mãos vermelhas e a encenação da derrota da esquerda em La Chinoise (A chinesa, 1967) de Jean-Luc Godard*: um estudo de recepção e diálogos com Glauber Rocha. 2017. 207 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

³⁴ Cf. ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, Paris, 2013. Disponível em: <<https://rsl.revues.org/219>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

Brasil tal noção é ainda pouco ou displicentemente empregada nas pesquisas de tais áreas. Nessa direção, é importante frisar que o cinema moderno é um objeto obrigatoriamente transnacional, uma vez que a revolução nas formas de se pensar e de se fazer o cinema foi um fenômeno de dimensão global.³⁵ É nesse sentido que Ismail Xavier defende que o cinema brasileiro moderno seja entendido a partir de sua inserção em uma “constelação do moderno”, em “sintonia e contemporaneidade” com as filmografias de diferentes regiões do planeta.³⁶ Dessa forma, a análise dos diálogos estabelecidos por cineastas modernos com os públicos de diferentes países é um campo de investigação prolífico e indispensável à historiografia do cinema. Esta pesquisa tem por objeto uma pequena fração dessa constelação global do moderno: as relações estabelecidas pela modernidade godardiana com diferentes públicos brasileiros. Demonstraremos como o realizador franco-suíço teve importância central na conformação de um moderno cinema no Brasil.

Nessa direção, esta pesquisa analisará de que maneira se deu a transferência cultural do cinema godardiano para o Brasil no período circunscrito por nosso recorte cronológico. Nos capítulos a seguir, evidenciaremos diversas apropriações, reinterpretações e ressignificações realizadas sobre o cinema de Godard por diferentes atores sociais brasileiros. Primeiramente, no **Capítulo 1 – Algo de novo entre nós** abordaremos críticos que foram grandes exegetas e defensores da obra do realizador franco-suíço no país. Nos deteremos sobre três autores – José Lino Grünewald, Maurício Gomes Leite e José Carlos Avellar –, que serão analisados individualmente a fim de compreendermos as posições de cada um no debate da época. Ao final do capítulo, demonstramos como esses críticos, por meio do cinema godardiano, desenvolveram uma crítica cinematográfica de vanguarda. Pois, ao mesmo tempo em que visaram a legitimação cultural de um novo conceito de cinema no país, acabaram por promover transformações no interior da própria crítica brasileira.

No **Capítulo 2 – Oposições e dissidência** passaremos ao lado oposto do debate e investigaremos textos de três autores – Antônio Moniz Vianna, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Maurício Rittner – que foram grandes opositores do cinema de Godard no Brasil. Mais uma vez, dedicaremos uma análise individual a cada um deles, a fim de destacar as concepções e os projetos por trás dos distintos graus de recusa ao cineasta. Uma seção

³⁵ DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio, 2014. p. 29.

³⁶ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 15-16.

final do capítulo será dedicada a um dissidente: o godardiano José Lino Grünewald que, em 1970, apresentou uma guinada de posição e atacou duramente filmes realizados por Godard a partir de 1968 (*Le gai savoir* e *One plus one*). Conforme demonstraremos, a mudança de concepção de Grünewald articula-se a um ambiente cultural marcado pela desesperança e pelo fim das utopias vanguardistas – que caracterizou a virada para a década de 1970 no Brasil e no mundo.

No **Capítulo 3 – Política e polêmica** retomaremos os críticos anteriormente analisados, tanto godardianos quanto anti-godardianos, a fim de analisar os debates políticos suscitados pela filmografia de Godard. Demonstraremos como os filmes do cineasta fomentaram discussões e debates caros à cultura política de esquerda do período. Por meio da obra godardiana, foram defendidos projetos de crítica à modernidade capitalista, mas também de autocritica da esquerda e de reformulação do marxismo. Por ocasião de *O pequeno soldado* (1960), houve quem acusasse o cineasta de ser um niilista descompromissado ou até mesmo um reacionário fascista. E, através de *A chinesa*, alguns críticos posicionaram-se no debate travado à época entre “nova esquerda” e “velha esquerda”. O filme também suscitou reflexões sobre a juventude contemporânea, o maio de 1968 francês e a derrota da esquerda. Ao final do capítulo, apresentaremos ainda uma reflexão acerca da abrangência do público do cinema godardiano no Brasil, bem como de sua relação com o engajamento político da juventude.

No **Capítulo 4 – Divergências antropofágicas** identificaremos as apropriações que os críticos-cineastas Glauber Rocha e Rogério Sganzerla realizaram da obra godardiana em seus escritos. Conforme destacaremos, Godard ocupou lugar de destaque nas reflexões de ambos os brasileiros; no entanto, cada qual empreendeu leituras e apropriações bastante distintas, que resultaram em projetos estético-ideológicos que se opuseram nos debates do período. Leremos tais divergências entre Glauber e Sganzerla à luz da noção de antropofagia – herdeira do Oswald de Andrade dos anos 1920 e que, a partir de 1967, voltou ao centro do debate cultural brasileiro.

Por fim, o **Capítulo 5 – Casos de polícia** será dedicado à análise dos processos de censura relativos aos filmes de Godard. Abordaremos mais detidamente os casos dos dois filmes do cineasta que foram interditados no Brasil no fatídico ano de 1968, *Uma mulher casada* e *A chinesa* – sendo que, no caso deste último, houve uma vasta e polêmica repercussão, inserida em uma crise maior do regime militar, que contou com ampla divulgação na imprensa e com diversas manifestações de indignação de artistas e

intelectuais. Nesse capítulo final, utilizaremos uma documentação que escapa ao nosso recorte cronológico, a fim de compreendermos como a “atenção especial” que o serviço censório conferiu a Godard foi construída gradativamente ao longo do tempo. Assim, identificaremos características acerca do funcionamento ideológico do aparato estatal de controle e repressão da cultura com base nas interpretações produzidas sobre os filmes de um realizador marcado pela subversão moral e pela politização de esquerda. As fontes de censura também oferecerão valiosas informações a respeito da circulação dos filmes de Godard no Brasil – a quais circuitos ela foi limitada por imposição das autoridades – e da maneira como eles chegavam ao público brasileiro – de quais cenas eles foram privados pelos cortes dos censores.

Dessa maneira, esta dissertação, partindo da natureza histórica e socialmente determinada da recepção, tem como objetivo geral compreender aspectos da cultura brasileira a partir da análise de diferentes sentidos produzidos sobre a obra de um artista estrangeiro. Por fim, uma última, mas não menos importante, referência metodológica desta pesquisa é o crítico galês Raymond Williams, cujos trabalhos a partir do final dos anos 1950 foram precursores dos chamados *cultural studies*. Para o autor, a “cultura” é entendida em sentido amplo, como um complexo e vasto “sistema de significações” que constitui uma determinada ordem social e por meio do qual esta é reproduzida e vivenciada, “essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social”.³⁷

Nessa perspectiva, a análise histórica de um objeto cultural deve ser realizada em associação direta com os demais aspectos da vida social. É nesse sentido que nesta dissertação optamos por abordar tanto a *recepção* quanto a *interdição* da obra de Jean-Luc Godard no Brasil. Com isso, propomos um estudo de história cultural que leve em conta tanto a produção quanto a repressão da cultura; e que conjugue aspectos artísticos e intelectuais – imprensa, debates estéticos, projetos de críticos e cineastas – a aspectos políticos – as questões de Segurança Nacional próprias do Estado autoritário e de seu aparato de controle e repressão da sociedade.

Assim, ao longo deste trabalho evidenciaremos o papel fundamental desempenhado por Godard no interior do cinema brasileiro moderno – tanto na crítica quanto na filmografia – devido a um contexto sociocultural que favoreceu a recepção de

³⁷ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 12-13. Grifo no original.

seus filmes no país. Tal contexto foi fortemente marcado por três sensibilidades identificadas em nossas análises: uma *sensibilidade modernista*, uma *sensibilidade de esquerda* e uma *sensibilidade jovem*. O cinema godardiano – de vanguarda, politicamente engajado e preocupado com questões próprias à juventude –, ao ser transferido para o Brasil, foi lido à luz de tais sensibilidades ao mesmo tempo em que atuou como um catalisador, fomentando nelas novos projetos e debates. O regime militar – outro polo de interesse desta pesquisa –, por sua vez, era contrário a tais sensibilidades que manifestavam-se na vida cultural brasileira. Afinal, os dois pilares ideológicos da ditadura eram o anticomunismo e a defesa de determinados valores morais e comportamentais – o que explica por que Godard foi um objeto de atenção especial por parte da repressão cultural do período.

CAPÍTULO 1

Algo de novo entre nós.

*Escrever já era fazer cinema, pois, entre escrever e filmar, há apenas uma diferença quantitativa, não qualitativa (...) como crítico, já me considerava cineasta. Hoje, sigo me considerando crítico e, em certo sentido, o sou ainda mais do que antes.*³⁸

Jean-Luc Godard, 1962.

Em outubro de 1961 o jovem crítico Gustavo Dahl publicou no *Suplemento literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* um texto no qual, em tom de manifesto, afirmava: “algo de novo vai pelo cinema brasileiro”.³⁹ Escrito na primeira pessoa do plural, o artigo era propositivo; anunciava e ao mesmo tempo atuava em defesa de um fenômeno em expansão naquele momento – a renovação da produção cinematográfica nacional. O seu ponto de partida era uma breve nota que havia sido recentemente publicada por Pedro Lima – veterano da crítica que, já na década de 1930, consagrara-se como primeiro crítico diário de cinema do país⁴⁰ –, na qual atacara o fenômeno por ele denominado de “*Nouvelle Vague* nacional”.

Segundo Dahl, o ataque de Lima era representativo da “incompetência e mediocridade constantes da crítica brasileira”, caracterizada também pelo seu “provincianismo”. Ou seja, o texto visava abrir caminhos, desqualificava uma crítica que o autor identificava como conservadora para dar espaço a uma nova geração de críticos cuja produção era ela mesma um atestado das novidades em curso no interior do cinema brasileiro. Segundo o autor, nessa nova geração, o “nós” em nome do qual ele falava, se

³⁸ GODARD, Jean-Luc. Entretien. *Cahiers du cinéma*, n. 138, Paris, p. 20-39, déc. 1962. Tradução nossa. No original em francês: « Écrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative (...) en tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant ».

³⁹ DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1961. Suplemento literário, p. 5. Naquele momento, Gustavo Dahl tinha apenas 23 anos e residia na Itália, para onde fora no ano anterior estudar cinema no *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Desde 1958, escrevia para o *Suplemento literário* a convite do veterano da crítica Paulo Emílio Salles Gomes, com quem tomara contato no Cineclub de Dom Vidal, do qual era presidente à época. No Brasil, Dahl já havia se aproximado de Jean-Claude Bernardet, outro expoente da crítica no período. Na Itália, aproximou-se de Paulo César Saraceni e, mesmo à distância, empenhou-se na defesa do nascente Cinema Novo em textos publicados no *Estado de S. Paulo*. Cf. ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: teoria e prática*. 2016. 179 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 24.

⁴⁰ GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. *Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

inseririam também Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Jean-Claude Bernardet. Dahl apresentou argumentos inflamados, próprios aos manifestos de vanguarda, e prenunciou: “se nossa juventude vos incomoda, em verdade, em verdade eu vos digo, preparai-vos para muito mais”.

O tema da “novidade” já era presente no debate a respeito do cinema brasileiro ao menos desde 1955, quando Nelson Pereira dos Santos apresentou *Rio, 40 graus*. O filme chamou a atenção por dois elementos em especial: um método de produção realmente inovador, distante dos esquemas industriais e até mesmo alternativos imaginados à época, e um olhar para uma realidade nacional até então desconhecida do cinema brasileiro, para uma imagem do popular e da favela.⁴¹ Nesse sentido, o filme foi uma grande inspiração para os jovens cinéfilos de diferentes regiões do Brasil que, nos anos seguintes, iniciariam na crítica e na realização e se organizariam em torno de um projeto de uma nova cinematografia nacional.

Foi no segundo semestre de 1960 que Glauber Rocha iniciou uma série de artigos no *Suplemento dominical* do *Jornal do Brasil* em que proclamava o nascimento de um novo cinema no Brasil, fenômeno que, segundo o autor, poderia ser constatado a partir de dois documentários em curta-metragem: *Arraial do cabo* (Paulo César Saraceni, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Naquele momento, Glauber introduzia seu projeto de um novo cinema, bem como seu *leitmotiv* inicial “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Em outubro daquele ano *Aruanda* alcançou reconhecimento em círculos mais amplos após ser exibido na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica e o nascente Cinema Novo passou a ser objeto de vívido debate na grande imprensa.

O texto de Gustavo Dahl é emblemático dessa conjuntura histórica de início dos anos 1960, na qual a ideia de inovação cinematográfica alcança cada vez mais evidência no debate cultural brasileiro. Dez dias após a publicação do texto, em 17 de outubro de 1961, a VI Bienal de São Paulo trouxe em sua programação uma semana de homenagem ao documentário brasileiro, organizada por Jean-Claude Bernardet, na qual foram exibidos *Arraial do cabo* e *Aruanda*, além de *Couro de gato* (1960), de Joaquim Pedro de Andrade. Segundo Fernão Ramos foi naquele momento que tais filmes encontraram “ambiência para expandir todas as suas potencialidades”, o que permitiu ao Cinema Novo impor-se enquanto “uma realidade cada vez mais palpável”.⁴² Mais tarde, na *Revisão*

⁴¹ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: ____ (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 301-397. p. 305-306.

⁴² Ibid., p. 323.

crítica do cinema brasileiro de 1963, o próprio Glauber Rocha evocou tal semana como um marco inaugural do “novo cinema brasileiro”, de importância comparável à da Semana de Arte Moderna de 1922.⁴³

Era esse o cenário no meio cinematográfico brasileiro quando a obra de Jean-Luc Godard chegou ao Brasil, em abril de 1961, com a estreia de *Acossado*, primeiro longa-metragem do cineasta. E, meses mais tarde, em dezembro, também na VI Bienal, foram exibidos dois curtas-metragens (*Charlotte et son Jules*, de 1959, e *Tous les garçons s'appellent Patrick*, de 1957) realizados por Godard antes de seu primeiro longa, conforme anunciado pelo *Estado de São Paulo*.⁴⁴ Ou seja, o mesmo evento que representou um marco na efetivação do Cinema Novo possibilitou ao público-crítica de São Paulo o contato com obras iniciais da carreira de Godard.

Acossado tivera seu lançamento comercial na França em março do ano anterior. O filme obteve surpreendente êxito nas bilheterias parisienses e uma acolhida favorável na crítica, e foi rapidamente saudado como uma radical inovação na linguagem cinematográfica. Antes mesmo de estreiar comercialmente, em fevereiro de 1960, o filme já havia conquistado um importante prêmio francês, o *Prêmio Jean Vigo*. Durante esse intervalo de mais de um ano que separa a primeira exibição pública do filme e sua chegada ao Brasil, *Acossado* alcançara uma notória repercussão global, sendo recebido como um “acontecimento” em diversos países.⁴⁵

No Brasil não foi diferente. Quando *Acossado* chegou ao país, foi apresentado na imprensa como mais uma obra da *Nouvelle Vague*, movimento que desde o segundo semestre de 1959 dividia opiniões em nossa crítica a respeito de seu caráter de “novidade”.⁴⁶ Aqui, cabe lembrarmos que o veterano Pedro Lima, conforme transcrito por Gustavo Dahl, em seu ataque ao nascente Cinema Novo rotulava pejorativamente o movimento de “*Nouvelle Vague* nacional”. Um ano antes, em 1960, a crítica brasileira fora fortemente impactada por *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais, filme que foi recebido no Brasil como legítimo representante da *Nouvelle Vague*, mesmo que seu realizador nunca tenha sido diretamente ligado ao movimento, tampouco aos *Cahiers du*

⁴³ ROCHA, Glauber apud ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores* (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004. p. 90.

⁴⁴ DOIS ciclos de filmes franceses hoje na Bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 12, 6 dez. 1961.

⁴⁵ MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Tradução Eloísa Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papyrus, 2011. p. 239-240.

⁴⁶ BRUM, Alessandra Melett. 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. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862013000100011&script=sci_abstract&tlng=es>. Acesso em: 22 maio 2017.

cinéma.⁴⁷ Nota-se que na imprensa e na crítica brasileiras do período o termo “*Nouvelle Vague*” era displicentemente evocado para rotular toda e qualquer inovação cinematográfica, fosse ela originária da França ou do próprio Brasil.

Dessa maneira, nos dois primeiros capítulos desta dissertação, buscaremos compreender como as radicais inovações cinematográficas realizadas por Godard do outro lado do Atlântico foram recebidas por uma crítica brasileira igualmente inserida em um debate a respeito da ideia de inovação – fosse para posicionar-se favorável ou contrariamente a ela. Assim, passaremos à análise da recepção de *Acossado* no Brasil, pois no debate suscitado pelo filme já estão presentes algumas características que percorrerão não só este primeiro capítulo como toda a dissertação.

1.1. Ponto de partida: a recepção de *Acossado* no Brasil.

A primeira crítica a *Acossado* levantada durante nossa pesquisa documental foi publicada no *Correio da manhã* de 4 de maio de 1961 e escrita por Antônio Moniz Vianna, crítico diário do jornal e àquela altura um dos maiores nomes da crítica cinematográfica brasileira. Vianna inicia o texto apresentando o cineasta: jovem, egresso dos *Cahiers* e integrante central da *Nouvelle Vague*, da qual o crítico já vinha se mostrando um forte opositor. No entanto, segundo ele, Godard superava em muito os colegas de movimento: *Acossado* não padecia do “simplismo neo-realista” de *Os incompreendidos*, de Truffaut, dos “mal assimilados e mal camuflados bergmanismos” de *Os primos*, de Chabrol, nem da “neurose de Resnais”. Por tais razões, Vianna julgou o filme uma “surpresa” e uma “obra digna de consideração”.⁴⁸

No entanto, apesar dos comentários elogiosos, que apontavam qualidades sobretudo na montagem e na atuação de Jean-Paul Belmondo no papel do protagonista Michel, o artigo de Vianna relativizava a ideia de novidade que vinha associada a *Acossado*. Para o crítico, longe de ser uma completa inovação, o filme possuía “certa originalidade que consiste em utilizar uma fórmula clássica e transformá-la numa obra pessoal”. O autor concluía por invalidar a própria possibilidade de revolução no interior

⁴⁷ BRUM, Alessandra Melett. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. p. 11-12.

⁴⁸ MONIZ VIANNA, Antônio. *Acossado (À bout de souffle)*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4 maio 1961, 2º Caderno, p. 3.

da arte cinematográfica: “aos adeptos da ideia de que o cinema pode começar do nada, diríamos, aqui, que ele se faz das modernizações das tradições”.

Ou seja, mesmo que a avaliação de *Acossado* seja no geral positiva, Moniz Vianna demonstra seu forte apego às ideias de “fórmula clássica” e de “tradições”. O crítico explicita sua recusa a um cinema que se pretenda radicalmente inovador e que argumente “começar do nada”; e, nesse sentido, opõe-se ao movimento anteriormente descrito, de exaltação da novidade cinematográfica. Uma posição diametralmente oposta à de Vianna foi assumida nos textos de outros dois críticos: José Lino Grünewald e Maurício Gomes Leite. Nestes, o primeiro longa de Godard foi exaltado pelo seu caráter de novidade e apresentado enquanto uma revolução cinematográfica.

Grünewald escreveu sobre *Acossado* para o *Jornal de Letras*, publicação carioca de circulação modesta, em um texto intitulado “*Acossado* – um filme de vanguarda” e publicado em agosto de 1961. A diferença radical de concepção explicita-se já no título do artigo, que define o primeiro longa de Godard como uma obra de vanguarda, ou seja, que revoluciona as convenções artísticas e, ao mesmo tempo, ambiciona a transformação do mundo.⁴⁹

Para Grünewald, *Acossado* era “um filme de inventor, um filme que formula novos esquemas de relações entre os elementos cinematográficos”, e que inseria-se no contexto do cinema francês daquele momento como “a realização mais importante depois de *Hiroshima, meu amor*”⁵⁰ – que, no ano anterior, ele já exaltara como um “filme-revolução”.⁵¹ Se para Moniz Vianna o cinema não era suscetível a revoluções e as inovações não passavam de “modernizações das tradições”, para Grünewald era perceptível o início de uma nova era na sétima arte e os filmes de Godard e de Resnais eram perfeitos exemplares das profundas transformações em curso.

Mas o que conferia, aos olhos desse crítico, tal lugar privilegiado na história da linguagem cinematográfica a esses dois filmes? Grünewald defendia que tanto em *Acossado* quanto em *Hiroshima* não havia necessidade de “dedução discursiva de uma história” para a compreensão do sentido da obra, pois tais filmes aboliram o “vínculo narrativo-literário” do cinema, romperam com a “lógica habitual de construção dramática

⁴⁹ FABBRINI, Ricardo. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183, 2013.

⁵⁰ GRÜNEWALD, José Lino. *Acossado* – um filme de vanguarda. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 71-75.

⁵¹ BRUM, Alessandra Melett. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. p. 81.

herdada do romance ou do teatro”. Ou seja, a principal inovação introduzida pelo filme de Godard (e também pelo de Resnais) era seu caráter não-narrativo, seu descompromisso com a necessidade de narrar uma história que seguisse, linear e objetivamente, uma lógica de desenvolvimento dramático.

Maurício Gomes Leite escreveu sobre *Acossado* apenas um ano mais tarde, em junho de 1962, por ocasião da reexibição do filme no Rio de Janeiro. Em seu texto, Gomes Leite caracterizou *Acossado* como um filme “revolucionário”, que estendia “a revolução trazida por *Hiroshima, meu amor*” e colocava-se “à margem das regras até então estabelecidas pelo cinema, até mesmo o cinema mais avançado e inconformista”.⁵² Ou seja, tal qual em Grünwald, os longas de Godard e de Resnais são entendidos enquanto grandes novidades, grandes revoluções na linguagem cinematográfica. Gomes Leite também afirmou que *Acossado* era um filme “capaz de abrir novos caminhos” para a sétima arte – o que aproxima-se da noção de “vanguarda” empregada por Grünwald.

Outra posição em relação a *Acossado* foi defendida por Jean-Claude Bernardet, em texto publicado no *Suplemento Literário* do *Estado de São Paulo* em junho de 1961. O crítico teceu vários comentários elogiosos ao filme que, do ponto de vista formal, julgou uma “obra jovem”.⁵³ Em sua análise, Bernardet destacou a presença de elementos inovadores como a ausência de enredo, a alternância de ritmos na montagem e, principalmente, uma moderna concepção de personagem, destituída de psicologização e de dramatização, sem pretensão alguma de intimismo.

No entanto, no parágrafo conclusivo do texto, o autor ponderou sua avaliação positiva. Se em termos formais *Acossado* era “realmente um filme novo”, do ponto de vista ideológico ele expressava uma “moral ultrapassada”, “de velhos e para velhos”, “negativa”, “inútil”, “nada mais que lugar comum”. Tal moral, afirma Bernardet, estaria representada em algumas frases, “tediosas e vãs”, de “beleza vazia e ofuscante”, presentes no filme como “viver perigosamente até o fim” e “tornar-se imortal e morrer”.

As frases citadas por Bernardet apontam para a existência em *Acossado* de um discurso de teor fatalista, em certo sentido niilista, permeado de individualismo hedonista. Segundo o autor, tais frases acabavam por transformar o protagonista Michel em um “herói romântico”, invalidando o principal mérito do filme, a construção de uma personagem destituída de heroísmo e de dramatização. Bernardet afirma ainda que, por

⁵² GOMES LEITE, Maurício. Michel Poiccard. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 9 jun. 1962.

⁵³ BERNARDET, Jean-Claude. Um filme romântico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 de jun. 1961. Suplemento literário, p. 5.

aderir a essa moral negativa, *Acossado* vinculou-se à tradição de *Quai des brumes*, filme francês de 1928 dirigido por Marcel Carné. Ou seja, para o crítico, Godard sabotara as inovações formais de seu próprio filme pela adesão a um discurso ultrapassado, que o fazia repetir um clássico de mais de trinta anos.

No texto de Bernardet, assim como no de Moniz Vianna, há a relativização do caráter da novidade de *Acossado*. Mas os dois críticos não seguem a mesma lógica de raciocínio. Diferentemente de Vianna, Bernardet não se mostra um defensor do clássico em detrimento do moderno. Inclusive, o crítico era um dos principais expoentes da nova geração comprometida com uma nova cinematografia brasileira, conforme apontado pelo já citado texto de Gustavo Dahl. Nesse sentido, é interessante analisarmos sua interpretação em contraponto àquela defendida por Grünewald e Gomes Leite, os defensores da revolução godardiana.

O tom pessimista de *Acossado* também esteve presente nas análises de Grünewald e de Gomes Leite. No entanto, tais críticos não o julgaram retrógrado e conservador como Bernardet. Muito pelo contrário. José Lino Grünewald, por exemplo, mencionou uma das frases criticadas por Bernardet – “viver perigosamente até o fim” – na conclusão de seu artigo para argumentar que o filme de Godard promovia “uma guerra desordenada à ordem social”. O que em Bernardet foi visto como moral negativa e lugar comum, para Grünewald representava subversão à ordem estabelecida.

Já Gomes Leite comentou a caracterização niilista e anárquica do protagonista Michel, bem como o tom fatalista da narrativa de *Acossado*, na qual a presença da “morte” era um dado central. No entanto, para esse crítico, tais elementos apareciam no filme apenas como um “modelo” – tomado dos filmes hollywoodianos do gênero *gangster* eternizados por Humphrey Bogart – a ser constantemente desconstruído, reinventado, posto em chave crítica ou paródica. Ou seja, na leitura de Gomes Leite, o que deveria ser ressaltado em *Acossado* era o trabalho de experimentação narrativa e formal, de desconstrução de um modelo consagrado pelo cinema clássico. E, na conclusão do texto, o crítico afirmou que a “aventura estética” de Godard correspondia a “uma aventura também ética”. A revolta, o “vendaval”, do filme contra o cinema clássico implicava um discurso “também revoltado contra as grandes ordens e a estagnação”.

Ao contrapormos as interpretações de Grünewald e Gomes Leite a de Bernardet, fica clara uma concepção distinta que norteia o fazer crítico e que diz respeito sobretudo ao lugar concedido à “forma” na análise. Para os dois defensores de *Acossado*, a experimentação formal, a desconstrução dos paradigmas do cinema clássico, é

revolucionária *per se*. Bernardet reconhece e elogia as inovações formais, mas elas não são o suficiente para que o filme possa ser considerado “novo”, muito menos “revolucionário”. Para esse autor, a experimentação formal não bastava se o filme optava moral e ideologicamente por um discurso individualista e pessimista. Nesse sentido, para Bernardet, o cinema verdadeiramente novo seria aquele que conciliasse forma inovadora com um discurso explicitamente engajado, que apontasse para o futuro, para a transformação da sociedade, e não que reiterasse o aspecto negativo e fatalista da vida.

Dessa maneira, ao final de seu texto, após invalidar o estatuto de inovação de *Acossado*, Bernardet esboçou uma previsão em relação ao futuro da carreira de Godard: “a partir daí [*sic*], o academismo está eminente”. Analisando em retrospecto, distanciados historicamente mais de cinco décadas, podemos afirmar que Bernardet não poderia estar mais errado. Após *Acossado*, Godard nunca interrompeu o exercício da experimentação formal, desenvolveu uma obra que reinterpretou a si mesma a cada filme⁵⁴ e que distanciou-se cada vez mais do academismo erroneamente previsto. E, a partir de 1966, seu cinema abordará explicitamente temas políticos; e na virada para a década de 1970 assumirá uma radical feição militante. Como Jean-Claude Bernardet, após a premonição pouco acertada, não dedicou textos posteriores a Godard, não podemos saber de que maneira ele avaliou os filmes políticos e militantes do cineasta.

O que nos interessa nessa análise da recepção de *Acossado* é ressaltar como o cinema de Jean-Luc Godard, desde sua chegada ao Brasil, suscitou interpretações distintas e avaliações divergentes por parte de nossa crítica. Pôde-se também evidenciar como o embate de posições se deu em torno do caráter de novidade da obra, fosse para exaltá-lo – como o fizeram Grünwald e Gomes Leite – ou para relativizá-lo – como Moniz Vianna e Bernardet.

A seguir, nos dedicaremos à análise das leituras empreendidas por críticos que foram grandes defensores do cinema godardiano no Brasil. Além dos já abordados José Lino Grünwald e Maurício Gomes Leite, se somará ao debate José Carlos Avellar. Primeiramente, dedicaremos um tópico à análise individual de cada um dos autores, a fim de evidenciar a posição particular assumida por cada um no debate do período. Por fim, apresentaremos uma síntese na qual identificaremos os elementos em comum às três análises e evidenciaremos de que maneira tais críticos propuseram uma nova maneira de se pensar e de se fazer o cinema no Brasil.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés cités par JLG*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015. p. 11-12.

1.2. José Lino Grünewald: o cinema concreto e a revolução pelas formas.

José Lino Grünewald nasceu no Rio de Janeiro em 1931. Graduou-se em direito, mas nunca exerceu a profissão, dedicando-se a uma carreira intelectual na qual conciliou a poesia, a tradução, o jornalismo e a crítica de cinema. A partir de 1956, tornou-se colaborador do *Suplemento dominical* do *Jornal do Brasil*, no qual publicava poemas e comentários sobre cinema e literatura. Preocupado com os fundamentos teóricos da linguagem cinematográfica, Grünewald traduziu e apresentou aos leitores do jornal textos clássicos de autores como Eisenstein, Pudovkin e Bela Balazs. Como poeta, integrou o grupo concretista de São Paulo – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, do qual foi um dos principais teóricos e defensores nos debates travados à época.⁵⁵

Seu fazer crítico conciliava análises pautadas na história da linguagem cinematográfica, a partir de um intenso diálogo com a filosofia, com ideias defendidas pelo concretismo que, no debate daquele momento, eram tidas como “vanguardistas” ou “formalistas”.⁵⁶ Grünewald pautava-se num critério vanguardista de avaliação dos filmes, preocupando-se em estabelecer quais obras, por meio da experimentação formal, representavam inovações no desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Dividia os realizadores entre “inventores”, “mestres” e “diluidores” – seguindo o esquema proposto pelo poeta estadunidense Ezra Pound, um dos autores fundamentais do *paideuma* concretista.

Em um texto de 1964 a respeito de *Viver a vida* (1962) – publicado na *Invenção* – *Revista de arte de vanguarda*, editada pelos concretistas paulistas⁵⁷ –, Grünewald traçou uma comparação direta entre Godard e a poesia concreta. Para ele, Godard realizava um “cinema concreto”, definido como “aquele que se refere a si próprio, que inaugura uma experiência em vez de traduzir experiências. Seria como a poesia concreta – uma analogia

⁵⁵ Informações obtidas através de consulta ao acervo do *Jornal do Brasil* e na *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Cf. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3. ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2012. p. 354-355.

⁵⁶ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 80.

⁵⁷ *Invenção* foi a segunda publicação oficial dos concretistas paulistas e circulou em cinco números, entre 1962 e 1967. Na revista, eram publicados sobretudo poemas. Não apenas poemas concretos, mas toda poesia que fosse tida pelos editores como de “invenção”, à luz da classificação proposta por Ezra Pound. No que diz respeito às demais artes, a revista privilegiou o diálogo com a música. A única matéria sobre cinema publicada nos cinco números de *Invenção* foi a análise de José Lino Grünewald sobre *Viver a vida*. Cf. AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 90-91.

flagrante e fácil”. Tanto em Godard quanto no concretismo, “o signo e o objeto se confundem”.⁵⁸ Ou seja, na ótica de Grünewald, a inovação godardiana no cinema era análoga àquela introduzida pelo concretismo na poesia: um poema que comunicava sua própria estrutura, que se projetava como “objeto em si e por si mesmo”, sem referência a nenhum dado exterior à sua forma, como proposto pelo “Plano-piloto para a poesia concreta”, de 1956.⁵⁹

Fica evidente como a leitura que Grünewald realiza do cinema de Godard está diretamente associada às suas convicções enquanto poeta, e teórico, do concretismo. E, nesse sentido, a obra do cineasta ocupou lugar privilegiadíssimo no pensamento desse autor ao longo de todo os anos 1960 – ao menos os filmes que Godard realizou até 1967, de *Acochado* a *Week-end*. Para Grünewald, Godard era não só “o cineasta mais inventivo” da década⁶⁰, como também “o maior inventor do cinema moderno”⁶¹, capaz de “inventar a cada filme, a cada sequência, por vezes numa sucessão de *shots*”.⁶² A invenção godardiana era apresentada a partir de duas grandes inovações em relação ao cinema tradicional, cada uma delas explicada a partir de uma teoria filosófica distinta.

A primeira das inovações, que poderíamos chamar de fenomenológica, foi descrita a partir das ideias do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, sobretudo aquelas expressas no texto “O cinema e a nova psicologia”, apresentado numa conferência no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* de Paris em 1945.⁶³ No texto, o filósofo defende uma “nova psicologia”, na qual a compreensão humana não é restrita à inteligência, mas também ligada ao comportamento, à maneira como o corpo e seus gestos se posicionam em relação ao mundo. Dessa forma, a realidade, antes de ser apreendida pela inteligência, seria percebida pelos cinco sentidos. E, para o filósofo, as noções da “nova psicologia” estendiam-se à apreensão de um filme pelo seu espectador: “é pela

⁵⁸ GRÜNEWALD, José Lino. Viver a vida: síntese telegráfica de uma obra radical. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 141-144.

⁵⁹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 44.

⁶⁰ GRÜNEWALD, José Lino. O Desprezo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1969. 2º Caderno, p. 3.

⁶¹ Id., Godard contra os bonzos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

⁶² Id., A última fase de Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 set. 1966. 4º Caderno, p. 3.

⁶³ Maurice Merleau-Ponty faleceu no dia 4 de maio de 1961 e, no dia 13 daquele mês, o *Jornal do Brasil* dedicou-lhe uma página inteira do *Suplemento dominical* em sua homenagem, na qual constava um texto de Grünewald sobre as ideias do filósofo, além de uma versão em português, traduzida pelo próprio Grünewald, de “O cinema e a nova psicologia”. Cf. Id., Merleau-Ponty: cinema e comportamento. *Jornal do Brasil*, 13 maio 1961. Suplemento dominical, p. 3.

percepção que nós podemos compreender a significação do cinema: o filme não se pensa, ele se percebe”.⁶⁴

Para Grünewald, Godard possuía uma “atitude fenomenológica”⁶⁵ e seus filmes atuavam enquanto comprovação da tese defendida por Merleau-Ponty. Segundo o crítico, por meio de uma série de inovações formais (tratamento diferenciado da *mise-en-scène*, personagens destituídos de dramatização, ausência de desenvolvimento de uma trama, fusão entre ficção e documentário), no cinema godardiano o comportamento era “captado em flagrante” e, dessa maneira, a apreensão se dava sensorialmente, e não mais a partir da “racionalização pré-concebida” e da “estratificação do pensamento” características do cinema clássico.⁶⁶ Assim, na leitura de Grünewald, Godard era “o cineasta essencial do comportamento, do estar, do respirar fenomenológico”, em oposição aos cineastas clássicos “das pré-definições, do ser, da estratificação dos conceitos, que isolam o cinema do espectador”.⁶⁷

A segunda inovação godardiana apontada pelo crítico pode ser denominada anti-aurática, e foi analisada à luz das reflexões do filósofo alemão Walter Benjamin no célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em meados da década de 1930.⁶⁸ No texto, Benjamin apontou uma transformação radical na maneira de percepção da arte pelo público, própria à modernidade e decorrente do advento da reprodutibilidade técnica das formas, da qual o cinema era o “agente mais poderoso”.⁶⁹ Sob esse novo regime de produção, e consequentemente de recepção, a arte pôde abolir sua “aura”, seu caráter de culto, ligado à magia e à religião, e seu valor de “eternidade”.

⁶⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. Le cinéma et la nouvelle psychologie. In: _____. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996. p. 61-75. p. 74. Tradução nossa. No original em francês: « c’est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit ».

⁶⁵ GRÜNEWALD, José Lino. Godard & Guerra. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1966. 2º Caderno, p. 1.

⁶⁶ Id., Um filme é um filme” *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 17 nov. 1962.

⁶⁷ Id., Viver a vida: síntese telegráfica de uma obra radical. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras. p. 141-144.

⁶⁸ A primeira versão do célebre ensaio de Walter Benjamin foi publicada em alemão em 1936 e permaneceu inédita no Brasil até 1985, quando foi traduzida por Sérgio Paulo Rouanet. No entanto, o público brasileiro tomou contato com o texto em sua segunda versão (escrita ainda em 1936, mas publicada postumamente em alemão apenas em 1955), que foi traduzida justamente por José Lino Grünewald e incluída numa coletânea de textos teóricos sobre cinema que o autor organizou em 1969. Mais tarde, a mesma versão traduzida por Grünewald foi publicada pela editora Abril na coleção “Os pensadores”. Cf. GRÜNEWALD, José Lino (Org.). *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969; BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. p. 165. Nota do tradutor.

⁶⁹ Ibid., p. 169-172.

A arte, em tempos de reprodutibilidade técnica, afastava-se do “ritual” para integrar-se à sociedade, à política – aos movimentos de massas característicos de nossa era.

E, de acordo com Grünewald, no cinema de Godard “o próprio conceito de arte era buleversado no que Walter Benjamin chamara de aura da coisa”.⁷⁰ Ou seja, o cineasta posicionava-se contra uma “arte do espetáculo que revive o passado”, monumentalizante, e que pretendia-se eterna. Godard afinado com o “progresso técnico”, no lugar da “perenidade”, impôs a “perecibilidade”, pois “ninguém faz um filme como se faz uma estátua”.⁷¹ O espetáculo, o cinema clássico, forneceriam ao espectador a velha recepção aurática, ritualizada, pautada na diversão e no entretenimento; já os filmes de Godard não eram feitos para divertir, mas para pensar.⁷²

Na ótica de Grünewald, ambas as inovações godardianas tinham como consequência aproximar o cinema da vida, da experiência do vivido em toda sua “pureza natural”⁷³, tamanha a “naturalidade” com a qual eram construídos os filmes, que davam a ideia de “prolongamento do cotidiano”.⁷⁴ O crítico chegou a cunhar um neologismo para caracterizar a obra do cineasta: “cinevida”, entendida como “a dialética radial onde cinema e vida se misturam, transmutam-se mutuamente”⁷⁵, e a experiência cinematográfica (tanto a de filmar, quanto a de assistir a um filme) equivale à experiência de viver⁷⁶. Dessa forma, para Grünewald, o cinema de Godard atingira aquele que era o objetivo último do projeto das vanguardas artísticas do início do Século XX: aproximar a experiência estética da vida cotidiana, reintegrá-la à “práxis vital”⁷⁷ – e que também consistia em um dos objetivos almejados pela utopia concretista.⁷⁸

⁷⁰ GRÜNEWALD, José Lino. Godard contra os bonzos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

⁷¹ Id., Godard & Guerra. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1966. 2º Caderno, p.1. Como exemplo de espetáculo monumentalizante, ao qual o cinema de vanguarda de Godard se opõe, o autor cita o clássico hollywoodiano *E o vento levou* (Victor Fleming, 1939).

⁷² Id., Mais 2 ou 3 coisas sobre Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3. Aqui é importante atentar para a escolha da escultura enquanto contraponto ao filme e à sua perecibilidade, uma vez que tal arte foi também escolhida por Benjamin no referido ensaio como representação máxima dos valores de eternidade e de unicidade característicos da arte aurática. Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 175.

⁷³ GRÜNEWALD, José Lino. Um filme é um filme. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 17 nov. 1962.

⁷⁴ Id., Mais 2 ou 3 coisas sobre Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

⁷⁵ Id., Viver a vida: síntese telegráfica de uma obra radical. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 141-144.

⁷⁶ Id., A última fase de Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 set. 1966. 4º Caderno, p. 3.

⁷⁷ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 179.

⁷⁸ Os concretistas ambicionavam aproximar arte e vida na medida em que propunham uma poesia “para ser inserida no espaço imediato, direto e simples da comunicação visual”, aquele que, para eles, caracterizava o presente momento histórico (a sociedade urbano-industrial). Cf. SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e

Nota-se que ambas as inovações apontadas por Grünewald dizem respeito à percepção do filme pelo espectador. Ao romper com um cinema que “guia” o espectador, bem como abolir a recepção aurática e ritualística do espetáculo, Godard realiza um cinema que visa a participação ativa e crítica do público. Um cinema que não é mais feito para oferecer respostas prontas (racionalização pré-concebida) tampouco para divertir (espetáculo), mas para instigar o pensamento autônomo e a reflexão.⁷⁹ Nessa lógica, o cinema não é mais arte do entretenimento e da distração, mas experiência intelectual, e a fruição clássica e catártica do espectador é recusada.

Outro elemento fundamental da leitura que Grünewald faz de Godard é a caracterização do cineasta enquanto “revolucionário”. Tal formulação deve ser detidamente analisada, tendo em vista o contexto brasileiro da época. No Brasil da década de 1960, a revolução foi um “tema candente”, “um dado do imaginário social do período”, profundamente presente no debate político e cultural. Conforme aponta o sociólogo Marcelo Ridenti:

A ideia de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcou profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 1968. Enquanto alguns, por exemplo, inspirados na Revolução Cubana, restringiam-se a propostas de mudança nas estruturas econômicas, outros faziam a antropofagia do Maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura e de outras experiências internacionais, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo nos anos 1960, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos.⁸⁰

No Brasil, a partir da segunda metade dos anos 1950, em todos os campos da criação artística, eclodiram movimentos que se reivindicaram “revolucionários”. No campo da poesia, por exemplo, havia a crença no “mito do alcance revolucionário da palavra poética” – compartilhado por movimentos ditos de vanguarda, como o concretismo, mas também por outros grupos adeptos de concepções bastante distintas.⁸¹ Pode-se afirmar que no concretista Grünewald essa concepção estendia-se a uma crença no mito do alcance revolucionário da imagem cinematográfica, a partir do qual a obra

participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 26, p. 120-140, mar. 1990.

⁷⁹ GRÜNEWALD, José Lino. Mais 2 ou 3 coisas sobre Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

⁸⁰ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 77.

⁸¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 21.

godardiana foi lida. Cabe-nos aqui investigar de que se tratava exatamente a “revolução” evocada pelo crítico.

Em seu texto sobre *Acossado*, abordado na primeira parte deste capítulo, Grünewald já descrevia o longa de estreia de Godard como “uma guerra desordenada à ordem social”. Ou seja, na visão do crítico, Godard era crítico em relação ao *status quo* e, por isso, ensejava a transformação da sociedade – uma revolução. Tal revolução, por sua vez, era entendida em termos de ruptura comportamental e, sobretudo, moral; associada a uma dimensão individual, e não coletiva. Isso fica evidente na análise que Grünewald realizou de *Pierrot, le fou* (1965). O filme foi descrito como uma “cusparada no mundo bem-comportado” e “uma revolta exasperante do indivíduo contra o gratuito racionalizado, codificado, legislado”.⁸²

Outra característica fundamental da revolução godardiana, conforme apresentada por Grünewald, é seu caráter formalista. O autor não lê o engajamento godardiano como consequência de um posicionamento político explícito, mas sim de sua relação com a forma fílmica; não se trata de um engajamento em nível do conteúdo das obras, uma vez que o cinema concreto de Godard comunica sua própria estrutura formal. As “morais preestabelecidas” são questionadas pois Godard abdica do “compromisso com ideias formais”.⁸³ Nesse sentido, mesmo quando analisou os filmes da segunda fase do cineasta, nos quais havia temas explicitamente políticos, Grünewald enfatizou questões formais. O crítico denominava tal fase como “revolução cultural” e abordou-a ressaltando as inovações formais introduzidas, como a incorporação do *happening* e da entrevista em obras de ficção, por exemplo.⁸⁴

Pois, para Grünewald, a obra de Godard poderia “ser debatida esteticamente, mas não coordenada politicamente”⁸⁵, uma vez que era pautada na “liberdade total”, sem “fronteiras éticas, ideológicas ou mesmo formais”.⁸⁶ O crítico caracterizou esse método de trabalho como “o método do inventor, o método verdadeiramente revolucionário, de mudar as coisas através de uma atuação sobre a linguagem e não aquele método de meramente se filiar a abstrações fossilizadas”.⁸⁷ Ou seja, o cinema godardiano, conforme lido por Grünewald, não promovia a transformação social por vincular-se a um projeto

⁸² GRÜNEWALD, José Lino. A última fase de Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 set. 1966. 4º Caderno, p. 3.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Id., O Desprezo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1969. 2º caderno, p. 3.

⁸⁵ Id., A última fase de Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 18 set. 1966. 4º Caderno, p. 3.

⁸⁶ Id., Godard & Guerra. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1966. 2º Caderno, p. 1.

⁸⁷ Id., Godard: Uma mulher casada. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1970. Caderno Anexo, p. 5.

político-ideológico específico, pois isso seria arcaico e dogmático, mas por meio da atuação inovadora na linguagem. O crítico sintetiza: Godard “através da linguagem procura atuar, não apenas sobre o cinema, mas também sobre a sociedade e a civilização”.⁸⁸

Nessa concepção de Grünewald, o principal elemento da “atuação pela linguagem” era o caráter metalinguístico do cinema de Godard. Segundo o crítico, toda a obra do cineasta tinha como “obsessão” uma “imensa meditação a respeito do cinema”.⁸⁹ E tal característica do cinema godardiano era tida pelo crítico como um indicativo de “progresso técnico”.⁹⁰ Para Grünewald, a atuação sobre a realidade, e a consequente criação de uma nova sociedade, “brotava” com o “domínio técnico”.⁹¹ Temos aqui uma concepção evolutiva, tanto da sociedade quanto das formas artísticas, na qual o progresso social está subjugado ao progresso técnico, formal. O próprio crítico sintetizou tal visão em um texto de 1962 sobre *Uma mulher é uma mulher* (1961):

Godard já representa, intuitivamente, o renascimento do homem numa outra civilização, onde a sua pureza constitui a resultante dessa essência do anarquismo: o desconhecimento pacífico da existência de qualquer hierarquia vertical de valores.⁹²

O trecho é bastante elucidativo da concepção de Grünewald. Há menção ao anarquismo, tomado enquanto ideal de liberdade plena e ausência de valores morais. Nota-se aqui uma noção de revolução vinculada exclusivamente à ideia de liberdade, sem passar pelo terreno da necessidade. Porém, mais importante é ressaltar como, para o crítico, a revolução nas formas artísticas antecedia a revolução social. Da liberdade total que Godard aplicava à sintaxe cinematográfica decorreria naturalmente, intuitivamente, uma nova e utópica civilização pautada na liberdade igualmente total. A revolução introduzida na linguagem, na técnica, anteciparia e renunciaria a transformação da sociedade.

Conforme já afirmamos, as noções desenvolvidas por Grünewald a partir da obra de Godard dialogam com certos elementos do projeto poético do concretismo. Por exemplo: a leitura evolutiva que o crítico faz da história da linguagem cinematográfica articula-se com a maneira que a história da poesia ocidental foi reorganizada pelos concretistas. O concretismo tinha no evolucionismo, na ideia de um desenvolvimento

⁸⁸ GRÜNEWALD, José Lino. Godard: Uma mulher casada. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1970. Caderno Anexo, p. 5.

⁸⁹ Id., Godard & Guerra. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1966. 2º Caderno, p. 1.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Id., Godard contra os bonzos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

⁹² Id., Um filme é um filme. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 17 nov. 1962.

permanente dos materiais técnicos, um de seus principais critérios vanguardistas.⁹³ Assim como, a revolução godardiana conforme caracterizada por Grünwald aproxima-se daquilo que Iumna Simon identificou em sua análise do concretismo enquanto uma “fantasia tecnicista”, uma crença utópica e idealizada em um “mundo paralelo das formas”.⁹⁴

Nesse sentido, constatamos como a leitura que Grünwald fez do cinema godardiano, ao mesmo tempo uma exegese e uma apologia, é exemplar de todo um ideário caro àquele momento histórico. No caso, uma crença – compartilhada não apenas pelo concretismo, mas por diversos artistas e movimentos em todos os campos da produção cultural – no nascimento de uma nova e redentora realidade social por meio de uma revolução nas formas artísticas.

1.3. Maurício Gomes Leite: o autor e a consciência de existir.

Maurício Gomes Leite nasceu em Montes Claros, Minas Gerais, em 1936 e, na década de 1950, transferiu-se para Belo Horizonte para trabalhar como jornalista. Na capital mineira participou da efervescência cineclubista em torno do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e atuou como crítico em jornais como *O Estado de Minas* e o *Diário da tarde*. Integrou também a equipe da célebre *Revista de cinema* – considerada à época a mais importante publicação sobre cinema no Brasil⁹⁵ –, na qual assinava uma coluna diretamente inspirada no *Petit journal intime* dos *Cahiers du cinéma*. Nos anos 1960 estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde escreveu para o *Jornal do Brasil* e o *Correio da manhã* (no qual ocupou também cargo de editor do caderno internacional).⁹⁶ Foi também produtor e diretor do documentário em média-metragem *O velho e o novo*⁹⁷

⁹³ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 44.

⁹⁴ SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 26, p. 134, mar. 1990.

⁹⁵ Foi Paulo Emílio Salles Gomes quem, na década de 1950, afirmou que a *Revista de cinema* era a mais importante publicação da crítica cinematográfica no Brasil. Cf. SIQUEIRA, Daniela Giovana. Sob o signo do provisório: um diretor entre três cidades. *Anik*, Lisboa, v. 4, n. 2, p. 133-152, 2017. Disponível em: <doi:10.14.591/aniki.v4n1.272>. Acesso em: 22 jun. 2017.

⁹⁶ TINOCO, Antônio Luiz. Maurício Gomes Leite. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3. ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2012. p. 404-405.

⁹⁷ *O velho e o novo* é um documentário sobre a trajetória do intelectual austríaco naturalizado brasileiro Otto Maria Carpeaux. Contou com a participação de Carlos Heitor Cony, no roteiro, de Sérgio Augusto, como assistente de direção, e de José Carlos Avellar na fotografia.

(1966) e do longa-metragem de ficção *A vida provisória*⁹⁸ (1968), além de ter escrito o roteiro de *Cinema Novo* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade.

O crítico é lembrado pelos seus contemporâneos como um ávido leitor dos *Cahiers du cinéma* e um grande admirador da *Nouvelle Vague* e, sobretudo, de Godard.⁹⁹ Nos textos aqui analisados, podemos verificar como Gomes Leite leu a obra de Godard à luz da *politique des auteurs* da revista francesa. No texto de 1962 sobre *Acossado* já abordado na introdução deste capítulo, o crítico descreveu a obra como um “filme-biografia de um autor”, constituído por “recortes de um diretor sobre a sua existência”.¹⁰⁰ Na mesma direção, em 1965, afirmou que “o homem Godard, antes do artista, filma e revela a vida”¹⁰¹; e, em 1968, defendeu que a obra do cineasta permitia, a cada filme, a identificação do “autor” e de sua posição.¹⁰² Ou seja, Gomes Leite entendia a obra de Godard em termos biográficos, enquanto um posicionamento pessoal do cineasta, vinculado a elementos de sua vivência e trajetória individual.

A imensa admiração que Gomes Leite nutria por Godard também fica evidente nas críticas aqui exploradas. Em um texto de 1966 sobre *Alphaville* (1965), o crítico foi explícito: “Godard é tudo o que o cinema desejou se tornar desde Lumière, Griffith, Jean Vigo e Orson Welles”.¹⁰³ Para Gomes Leite, apenas com Godard a sétima arte se fez “realmente, cinema, e não literatura”.¹⁰⁴ Nessa leitura, Godard representa não só uma nova fase na história do cinema, mas o apogeu do desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Pois Godard, na visão do crítico, foi capaz de redimensionar e ressignificar o cinema, tornando-o idêntico à vida; foi o “inventor de uma nova linguagem” situada “ao nível ondulatório da vida”.¹⁰⁵

⁹⁸ Maurício Gomes Leite faleceu em Paris – para onde se transferira na década de 1970 – em novembro de 1993. Na ocasião, os amigos Carlos Heitor Cony e Sérgio Augusto escreveram textos em sua homenagem na *Folha de S. Paulo*. A respeito de *A vida provisória*, Cony afirmou que o filme era uma combinação de Godard e Francesco Rosi. Vale lembrar que o próprio Cony atuou no longa. Já Sérgio Augusto descreveu *A vida provisória* como “um filme político, quase autobiográfico, muito influenciado pelo Glauber Rocha de *Terra em transe* e pelo Godard de *O pequeno soldado*”. Cf. CONY, Carlos Heitor. *A vida provisória*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 1, 13 nov. 1993; AUGUSTO, Sérgio. Gomes Leite avançou demais para a sua época. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1993. Ilustrada, p. 6.

⁹⁹ Nos textos anteriormente referidos, Cony denominou Gomes Leite “um exegeta da Nouvelle Vague” e um “admirador de Godard”; enquanto Augusto o descreveu como um crítico “influenciadíssimo pelos *Cahiers*”, possuidor de uma “irrestrita paixão por Godard” e “o mais mineiro discípulo de André Bazin”.

¹⁰⁰ GOMES LEITE, Maurício. Michel Poiccard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 9 jun. 1962.

¹⁰¹ Id., O prêmio do rebelde Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1965. Caderno B, p. 3.

¹⁰² Id., Duas ou três coisas que sei dela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 15, 14 mar. 1968.

¹⁰³ Id., *Alphaville* I – Fragmento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

¹⁰⁴ Id., *Alphaville* III – O verbo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

¹⁰⁵ Id., *Alphaville* II – Luzes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

Conforme lido pelo crítico, Godard era “o artista da consciência de existir”, e toda sua obra era responsável por “promover a identidade entre a arte e a vida”¹⁰⁶, por igualar a experiência de filmar à experiência de viver. Temos aqui uma concepção bastante próxima daquela defendida por José Lino Grünewald, mas desenvolvida a partir de um percurso argumentativo distinto. Enquanto Grünewald recorreu a teorias filosóficas e ao léxico vanguardista, Gomes Leite entendeu a “identidade entre arte e vida” a partir da noção de “autoria”, do cinema enquanto expressão de questões próprias à vivência do cineasta.

Há ainda outros elementos em comum às análises de Gomes Leite e de Grünewald. Por exemplo, a identidade entre forma e conteúdo e a discussão acerca do próprio cinema. A respeito de *Alphaville*, o crítico mineiro afirmou que o filme “consegue retirar de todos os dados de sua história o seu estilo narrativo”, “a matéria interna da obra alimenta a sua matéria externa”.¹⁰⁷ Gomes Leite defendeu também que *Alphaville* era, ao mesmo tempo, uma “aventura” e um “raciocínio” a respeito da própria aventura. Ou seja, o crítico identificou na obra uma dimensão metalinguística, uma discussão a respeito daquilo que era encenado (a “aventura”), uma reflexão sobre o próprio filme. Por fim, o autor também comentou de passagem a inovação godardiana na relação com o espectador. Para ele, o cinema de Godard expunha contradições e levantava questionamentos, mas não oferecia respostas prontas, comunicando-se com o público através de estímulos à reflexão.¹⁰⁸

Para Gomes Leite, ao igualar cinema e vida, os filmes de Godard suscitavam, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre o próprio cinema e o ofício do cineasta, e uma discussão a respeito dos problemas da vida e da sociedade. Assim, o realizador faria surgir “um novo pensamento cinematográfico”, que seria também “um raciocínio sobre os problemas fundamentais do homem, na sua condição individual ou coletiva”.¹⁰⁹ Gomes Leite era enfático ao caracterizar a relação estabelecida entre o cinema godardiano e a realidade. Para ele, o cineasta era capaz de oferecer a exata representação da realidade contemporânea e da maneira como ela era vivida, em todos seus aspectos positivos e negativos: “Jean-Luc Godard, artista que respira o seu tempo e tem a coragem de ver o

¹⁰⁶ GOMES LEITE, Maurício. *Alphaville III – O verbo*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

¹⁰⁷ Id., *Alphaville II – Luzes*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

¹⁰⁸ Id., *Alphaville I – Fragmento*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

¹⁰⁹ Id., *Alphaville III – O verbo*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

cinema como reflexo imediato do que há de bom e mau, de trágico e grotesco, de útil e inútil na vida e como ela é vivida”.¹¹⁰

A maneira como a realidade contemporânea, seus problemas políticos e morais, era representada nos filmes de Godard também foi abordada por Gomes Leite em suas análises. No entanto, tais características da leitura que o crítico fez da obra do cineasta serão retomadas no capítulo 3. Por ora, concluímos com uma fala do crítico, na qual o próprio sintetizou as razões de sua admiração irrestrita por Godard, que englobava tanto a obra quanto a atuação política – pessoal – do cineasta. Em maio de 1968, por ocasião do lançamento de seu longa *A vida provisória*, Maurício Gomes Leite concedeu uma entrevista a Miriam Alencar. Em dado momento, a entrevistadora o questionou: “Por que você gosta tanto de Jean-Luc Godard”? Abaixo, segue a resposta:

Porque, com *Acossado*, Godard foi o cineasta que realizou a mais importante revolução do cinema moderno; porque Godard, como crítico, foi o que revelou maior independência na análise do cinema. Como cineasta foi o que revelou maior independência na análise da vida. Porque Godard fez até agora 15 obras primas. Porque Godard apesar de ser francês (ou suíço) foi o que atingiu a linguagem mais universal do cinema moderno. Porque Godard, como acaba de demonstrar na recente luta dos estudantes franceses nas ruas de Paris (foi preso junto com os estudantes e espancado pela polícia), é o artista da atualidade mais presente na discussão dos assuntos políticos.¹¹¹

1.4. José Carlos Avellar: o artista moderno e sua luta.

José Carlos Avellar nasceu no Rio de Janeiro em 1936. Antes mesmo de graduar-se em jornalismo, trabalhou na imprensa como fotógrafo e diagramador. Em 1962 passou a escrever críticas para o *Jornal do Brasil*, no qual trabalhará por mais de duas décadas. Além do exercício da crítica, atuou como fotógrafo em diversos filmes brasileiros. Teve também uma experiência como diretor, com o curta *Treiler* de 1965, além de incursões como codiretor, produtor e montador de filmes. Ao longo das quase seis décadas de carreira (Avellar faleceu em 2016) ocupou diversos cargos como gestor, curador e jurado em instituições ligadas ao cinema, e foi autor de importantes livros sobre história e teoria do cinema, especialmente brasileiro e latino-americano.¹¹²

¹¹⁰ GOMES LEITE, Maurício. As estruturas de Atlantic City. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1967. Caderno B, p. 8.

¹¹¹ Id., apud ALENCAR, Miriam. Quando os fantasmas ganham uma vida, provisória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19. maio 1968. Caderno B, p. 7.

¹¹² CRÍTICO de cinema José Carlos Avellar morre aos 79 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 mar. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1751449-critico-de-cinema-jose-carlos-avellar-morre-aos-79-anos.shtml>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

Conforme declarado pelo próprio Avellar, em depoimento a Margarida Adamatti, desde o início de seu trabalho como crítico ele já havia definido sua preferência pelo cinema brasileiro. Em seus anos de formação, foi fundamental o diálogo com realizadores brasileiros – especialmente Nelson Pereira dos Santos, com quem Avellar dividiu as redações do *Diário carioca* e do *Jornal do Brasil*.¹¹³ Mais tarde, o crítico se aproximou dos realizadores do Cinema Novo, dos quais ele é lembrado como um “companheiro de estrada”.¹¹⁴

No entanto, essa atenção especial à produção nacional não excluiu o interesse do crítico por filmes estrangeiros. Conforme demonstraremos, Godard ocupou lugar de destaque no entendimento que Avellar teve do cinema moderno. O cinema modernizava-se no Brasil e no mundo, e, nos textos aqui analisados, é possível identificar um crítico empenhado não só na compreensão do fenômeno, que ele busca caracterizar para seus leitores, mas também em sua defesa. Se a preocupação central de Avellar foi com a produção nacional, aqui demonstraremos como um cineasta estrangeiro serviu aos seus propósitos de legitimação de uma nova maneira de se pensar o cinema.

Em um texto de 1968 intitulado “Um cinema em construção”¹¹⁵ Avellar defendeu que o cinema vivia um “momento de revolução” em nível global, e do qual Godard teria sido um dos precursores. No texto, Avellar afirmou que Godard era, ao lado do cinema direto de Jean Rouch, um dos pontos de partida para o cinema moderno. Segundo o crítico, foi a partir de dados fornecidos por estes dois realizadores que o cinema pôde abolir, progressivamente, a necessidade de contar uma história.¹¹⁶ Ou seja, para Avellar, a principal característica do processo de modernização fílmica em curso àquele momento era a realização de um cinema cada vez menos narrativo.

Na leitura do crítico, o filme de Godard *Viver a vida* (1962) era um dos marcos na consolidação do estilo não narrativo – logo, do estilo moderno. Em um texto de 1964, Avellar elogiou a obra por sua “marcada característica antiliterária”. Segundo o crítico, no filme “não há uma história a ser contada”, tampouco “uma continuidade dramática”.

¹¹³ ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica de cinema no jornal Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta*. 2015. 437 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 171.

¹¹⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. Adeus ao amigo Avellar (1936-2016). Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/adeus-ao-amigo-avellar-1936-2016/>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

¹¹⁵ Título tomado de empréstimo do filme de Godard *A chinesa*, em cuja tela de abertura aparecem os dizeres *un film en train de se faire*, que pode ser traduzido livremente como “um filme em construção”.

¹¹⁶ AVELLAR, José Carlos. Um cinema em construção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1968. Caderno B, p. 8.

Assim, ao abandonar a “construção narrativa literária-dramática”, *Viver a vida* valorizou a imagem e comunicou-se com o público de “modo puramente cinematográfico”.¹¹⁷ Dessa forma, Avellar, por meio do cinema godardiano, aponta para uma nova concepção de cinema, na qual o sentido de uma obra não reside mais no desenvolvimento dramático de uma trama, mas sim na própria imagem cinematográfica; em outras palavras, em sua forma.

A estratégia interpretativa utilizada por Avellar para definir o cinema moderno – e, mais especificamente, o cinema godardiano – foi a comparação com o modernismo em outras artes. Por exemplo, em um texto de janeiro de 1967 o crítico afirma que “o cinema vai a Picasso, através dos filmes de Jean-Luc Godard, para começar a ser uma arte verdadeiramente moderna”. Aqui, Godard ocupa sozinho o lugar de pioneiro da modernidade cinematográfica – diferentemente do texto de 1968, em que há menção a Jean Rouch.

Para Avellar, “o caminho de ida a Picasso começou com a recusa de uma linguagem dramática”. Mais uma vez, a característica que justificava a “modernidade” introduzida por Godard no cinema era a ruptura com a lógica narrativa do desenvolvimento dramático, ou seja, a transferência do sentido da obra para sua forma. Assim, Avellar comparou: em Godard, tal qual na *Guernica* de Picasso, “o sentido identifica-se à forma”. E, por meio dessa chave de leitura, o crítico descreveu os filmes de Godard exibidos no Brasil até àquele momento:

Acossado (À bout de souffle) tem a estrutura estilizada de um quadro cubista, tem o próprio nervosismo de seu personagem central, Michel Poiccard. *Uma mulher é uma mulher (Une femme est une femme)* traz a inquietude de Karina transmitida no ritmo da movimentação da câmera. *Viver a vida (Vivre sa vie)* tem na divisão em quadros, na interrupção brusca e constante da ação (até mesmo da música de Michel Legrand), o próprio modo de existir de Nana. [...] Mesmo em *Alphaville*, onde a presença do “contorno ou do sentido literário” é mais reconhecível o verdadeiro sentido está na forma de expressão, no tom da fotografia, na condução de atores, na montagem.¹¹⁸

Em outros dois textos, Avellar associou Godard ao modernismo literário, mais especificamente ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade. O crítico iniciou um texto de junho de 1967, a respeito de *O pequeno soldado* (1960), com a transcrição do poema “Cota zero”: “Stop./A vida parou/ou foi o automóvel?”. Segundo o autor, o filme de Godard, tal qual o poema de Drummond, “reflete a preocupação da arte atual (seja o cinema, a poesia, a pintura, o teatro) em revolucionar os meios de expressão, em descobrir

¹¹⁷ AVELLAR, José Carlos. *Viver a vida*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 set. 1964. Caderno B, p. 11.

¹¹⁸ Id., *O cinema na idade de Picasso*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1967. Caderno B, p. 2.

uma nova linguagem”.¹¹⁹ O argumento se repete em um texto de fevereiro de 1968, cujo título, “Lutar com palavras”, é extraído do poema de Drummond “O lutador”. Tratando mais uma vez de *O pequeno soldado*, Avellar encerrou o texto definindo o filme como “uma luta que Drummond definiu com precisão nestes versos: ‘Lutar com palavras é a luta mais vã. Entanto lutamos mal rompe a manhã’”.¹²⁰

O método comparativo, conforme praticado pelo crítico, não visa explicar o cinema por meio de linguagens que lhe são alheias. Pelo contrário, a modernização encabeçada por Godard teria alçado o cinema a um novo estatuto justamente porque conferiu-lhe autonomia. A grande revolução godardiana fora responsável por libertar o cinema de uma linguagem que lhe era alheia para torná-lo, enfim, “puramente cinematográfico”. Fica evidente o grau de importância conferido por Avellar a Godard, que, para além da primazia na modernidade cinematográfica, é tido como o responsável por inscrever o cinema em uma história mais ampla das formas artísticas, por acertar o passo da sétima arte com a modernização que, em outras áreas, já se desenvolvia ao menos desde a primeira década do Século XX.

A comparação entre Godard e Drummond é ainda mais elucidativa do pensamento desenvolvido por Avellar. Primeiramente, pode ser entendida como uma estratégia de aproximação com o leitor, pois evoca uma referência conhecida do público brasileiro, um poeta de renome consolidado há algumas décadas e ainda em atividade. Em segundo lugar, por meio dessa alusão a Drummond, Avellar evoca a tradição do modernismo artístico brasileiro, àquele momento um tema extremamente vivo no debate cultural do país. Conforme aponta Marcelo Ridenti, na década de 1960 o Brasil vivia um “surto modernista temporão” que reatualizava elementos originários dos anos 1920.¹²¹

Tal “surto” era decorrente de uma atmosfera modernista que, desde os anos 1940, difundia-se na cultura brasileira, inclusive por meios institucionais e pelo próprio Estado. Esse processo passa pela Belo Horizonte de Juscelino Kubitschek – na primeira metade da década de 1940 –, por instituições paulistanas – como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), de 1947, o Museu de Arte Moderna (MAM), de 1948, e a Bienal, de 1951, – e

¹¹⁹ AVELLAR, José Carlos. Duas ou três coisas sobre Godard. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1967. Caderno B, p. 2.

¹²⁰ Id., Lutar com palavras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1968. Caderno B, p. 8. Para o poema completo, Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 89-91.

¹²¹ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 78.

culmina na inauguração de Brasília em 1960.¹²² Naquele período, a perspectiva cultural modernista parecia impor-se como a mais adequada à nova fase do desenvolvimento brasileiro, que incorporava cada vez mais a industrialização e aparentava, enfim, tornar-se uma nação moderna. Foi nesse cenário de “respaldo social e institucional aos critérios modernistas”¹²³ que, em todos os campos da criação artística brasileira, surgiram grupos ou movimentos que reivindicaram a herança modernista das mais distintas maneiras. O próprio cinema brasileiro moderno que se desenvolvia naquele momento buscou sua legitimação no diálogo com tal tradição.¹²⁴

Assim, por meio de suas reiteradas referências à arte moderna, Avellar leu a obra de Godard à luz de preocupações próprias à cultura brasileira daquele momento. O crítico apropriou-se de um cineasta estrangeiro, por ele tão exaltado, em um debate especificamente nacional. Nesse sentido, cabe aqui um contraponto entre as posições de Avellar e de José Lino Grünwald. Este trazia Godard para o contexto brasileiro comparando-o ao concretismo, enquanto Avellar remeteu a um poeta de uma geração anterior do modernismo literário, que encarava o experimentalismo formal de maneira bastante distinta da ortodoxia formalista dos concretistas. Portanto, evidencia-se como a obra godardiana foi apropriada de modos distintos por autores adeptos de diferentes concepções no debate brasileiro da época.

É necessário também analisarmos a metáfora da “luta com palavras”, extraída da poesia de Drummond, que Avellar usou para caracterizar não só o cinema de Godard, mas a arte moderna em geral. Segundo o crítico, o objetivo de todo artista moderno seria “lutar pela descoberta de um estilo de comunicação capaz de apresentar e discutir o mundo de hoje”. Tal luta, por sua vez, era caracterizada, ao mesmo tempo, como “uma batalha interminável entre os artistas e seus próprios meios de expressão” e como uma “discussão da responsabilidade de cada artista na escolha do meio exato de apresentar a verdade”.¹²⁵

Ou seja, para Avellar, a atuação sobre o mundo não se daria apenas por meio da “atuação na linguagem” – como era o caso em José Lino Grünwald. O próprio autor fazia questão de desvincular o cinema de Godard de uma mera “preocupação

¹²² AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 63.

¹²³ Ibid., p. 81.

¹²⁴ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 23.

¹²⁵ AVELLAR, José Carlos. Lutar com palavras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1968. Caderno B, p. 8.

formalista”.¹²⁶ Nesse sentido, para Avellar, o potencial de intervenção do cinema moderno não seria alcançado apenas por meio da desconstrução das formas consagradas e da discussão sobre a própria linguagem; a politização, o posicionamento ético do cineasta, era imprescindível.

Essa postura ética, para Avellar, vinculava-se a uma responsabilidade pessoal de cada cineasta. Pois, para o crítico, o próprio cinema moderno era entendido enquanto uma “linguagem pessoal” através da qual o cineasta poderia “se expressar livremente” e, com isso, alcançar a “verdade”. Tal ênfase do crítico à ideia de uma livre expressão individual do cineasta nos remete inevitavelmente à *politique des auteurs* dos jovens turcos dos *Cahiers du cinéma*. No entanto, nos textos aqui analisados, o termo “autor” sequer foi empregado por Avellar, e pode-se depreender uma concepção que guarda muitas particularidades em relação à *politique*. Conforme apontou Margarida Adamatti, Avellar, em comparação a outros críticos de sua geração, não era muito próximo da teoria dos *Cahiers*. O próprio crítico descrevia sua relação com a revista como ambígua, ao mesmo tempo de proximidade e de distanciamento, marcada por uma série de ressalvas, sobretudo à “fase amarela”.¹²⁷

Conforme nos ensina Jean-Claude Bernardet, a teoria do autor foi, acima de tudo, uma apologia ao “sujeito” que se expressa em um filme.¹²⁸ Tal expressão subjetiva foi identificada no interior da indústria hollywoodiana, dominada pelos produtores e pelas leis do mercado, ou seja, em terreno a princípio adverso.¹²⁹ No caso de Avellar, a livre expressão pessoal do cineasta só seria possível em filmes produzidos “à margem ou mesmo contra a indústria”. Na leitura desse crítico, o cinema moderno era uma revolução não só com as formas tradicionais de expressão, mas também de produção e de mercado, e a plena liberdade do cineasta deveria se dar tanto no plano estético quanto no plano econômico.¹³⁰ Ou seja, em Avellar a livre expressão individual do cineasta está vinculada a uma recusa à indústria inexistente na teoria francesa.

Dessa forma, podemos compreender a dimensão política que Avellar atribuía ao cinema moderno e, mais especificamente, a Godard. A “luta com palavras” – nesse caso,

¹²⁶ AVELLAR, José Carlos. Made in USA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1968. Caderno B, p. 2.

¹²⁷ ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica de cinema no jornal Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta*. 2015. 437 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 172.

¹²⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores* – França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994. p. 22.

¹²⁹ Ibid., p. 25-26.

¹³⁰ AVELLAR, José Carlos. Um cinema em construção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1968. Caderno B, p. 8.

com imagens – combatia inimigos bem definidos: a indústria e o mercado. Nessa lógica, a “responsabilidade” de cada artista era decorrente da recusa não só à linguagem do cinema clássico de Hollywood, mas também ao seu mecanismo mercadológico de produção industrial.

Nesse sentido, o crítico traçava uma distinção clara entre o cinema moderno – da liberdade de expressão e capaz de apresentar a verdade – e o cinema industrial – da linguagem simplificada e mentirosa, responsável por ocultar a realidade. Tal distinção abarcava ainda diferenças na relação que cada um desses cinemas estabelecia com o espectador. O cinema clássico e industrial visava apenas a “diversão em massa” e, por isso, era simplificador e mentiroso. Já o cinema moderno propunha um “estonteante desafio para a plateia”, fomentando no espectador “uma posição crítica diante das questões levantadas”.¹³¹

Tal pensamento é bastante próximo daquilo que cinemanovistas, como Gustavo Dahl e Glauber Rocha, defenderam em textos do início da década de 1960. Dahl, no já referido texto “Algo de novo entre nós” de 1961, evocou a teoria francesa, citou Truffaut e Godard, mas operou uma inflexão significativa. Para ele, “cinema de autor” era sinônimo de liberdade e de apreensão da realidade, logo, oposto à distração fácil do cinema industrial e espetacular. E defendia Dahl: o cinema de autor era livre pois libertava-se, sobretudo, “da pressão econômica” e da “organização industrial”.¹³²

Um argumento próximo foi defendido por Glauber na introdução à *Revisão crítica do cinema brasileiro* de 1963. Ele também mencionou Truffaut e Godard, e elegeu o cinema de autor como “método”; no entanto, o apresentou a partir de uma ótica bastante particular. Para Glauber, a opção pelo cinema de autor tinha uma implicação política revolucionária, de crítica e destruição da “cultura da superestrutura capitalista”. Assim, em oposição ao cinema industrial, que era “reacionário” e defensor de “ideias evasivas do capitalismo reformista”, o cinema de autor apresentava uma “visão livre, anticonformista, rebelde e insolente” da realidade.¹³³

As argumentações percorrem caminhos distintos. Avellar é o único dentre os três autores que não se refere diretamente à *politique* ou à noção de “autoria”. Mas, fica evidente a proximidade entre a sua leitura e o projeto defendido por Glauber Rocha e

¹³¹ AVELLAR, José Carlos. One plus one. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 25, 30 mar. 1969.

¹³² DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1961. Suplemento literário, p. 5.

¹³³ ROCHA, Glauber. Introdução. In: _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 31-40. p. 36-37.

Gustavo Dahl. Para os três autores, o cinema moderno era um instrumento de politização. Nesse sentido, pode-se afirmar que Avellar compartilhava das “preocupações modernistas” que, de acordo com Ismail Xavier, embasavam a crítica radical do Cinema Novo à indústria e a Hollywood. Conforme analisado por Xavier, nos anos 1960, a matriz modernista de articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética foi retrabalhada pelo cinema brasileiro moderno. Assim, a modernização cinematográfica no Brasil assumiu uma feição particular, de “alavanca do nacionalismo cultural e do cinema político”, sem abandonar sua “consonância com uma cinefilia internacionalizante”.¹³⁴

A compreensão que Avellar tinha do cinema moderno encaixa-se perfeitamente nessa conjugação entre politização e cinefilia internacionalizante de que fala Ismail Xavier. Nos textos aqui abordados, não se pode argumentar uma preocupação nacionalista por parte do crítico. Porém, conforme demonstrado, através da análise e da exaltação de um cineasta estrangeiro, Avellar desenvolveu um argumento que, no debate cultural da época, somava-se aos esforços do Cinema Novo em empreender um cinema nacional que fosse adepto da pesquisa formal, politizado e avesso à indústria.

1.5. A invenção de um olhar.

É comum encontrarmos na bibliografia sobre o tema a afirmação de que a década de 1960 foi um momento de “renovação nos quadros da crítica especializada em cinema no Brasil”.¹³⁵ O texto escrito por Gustavo Dahl em 1961, com o qual abrimos o presente capítulo, já introduzia essa questão. Naquela ocasião, Dahl apontava para a emergência de uma nova geração de críticos empenhados em transformações no interior de nosso cinema que precisavam, no entanto, se confrontar com uma geração de críticos já consolidados no debate e relutantes às mudanças em curso.

Jean-Claude Bernardet, em um texto de 1963 intitulado “Modificação na crítica”, retoma tais questões indicadas no texto de Dahl. O autor afirma que antes mesmo da emergência do Cinema Novo já se fazia perceptível, e previsível, uma renovação na crítica cinematográfica brasileira. Bernardet menciona apenas um nome: o de Glauber Rocha, tido por ele como uma “figura de vanguarda” que despontou a princípio

¹³⁴ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 23-24.

¹³⁵ BRUM, Alessandra Melett. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. p. 45.

“totalmente isolada”.¹³⁶ Três décadas mais tarde, Bernardet, já um renomado pesquisador e professor universitário, apontou a inovação introduzida na crítica brasileira quando, no início da década de 1960, Glauber Rocha e Gustavo Dahl reformularam a noção francesa de cinema de autor à luz de questões próprias à intelectualidade brasileira de esquerda daquele momento.¹³⁷

Pelas análises aqui realizadas, pode-se dizer que José Lino Grünewald, Maurício Gomes Leite e José Carlos Avellar também fizeram parte desse movimento de renovação da crítica, e do cinema, no Brasil. E não apenas porque eram jovens críticos que haviam iniciado suas carreiras no final da década de 1950. Mas porque nas leituras que empreenderam sobre a obra de Jean-Luc Godard é possível identificar um projeto de legitimação cultural de um cineasta no qual está implicada a legitimação cultural de um novo conceito de cinema.

É importante lembrar que os textos aqui analisados foram publicados em veículos da grande imprensa, de circulação nacional e importância central no debate cultural do período (com exceção de dois textos de José Lino Grünewald, um deles publicado no *Jornal de letras* e outro na *Invenção*), e não em revistas especializadas – que representavam um mercado bastante reduzido no Brasil à época. Tal característica, por sua vez, não impediu que os textos apresentassem um debate teórico sofisticado, permeado de um alto grau de erudição fílmica e de diálogos com outras artes e, sobretudo no caso de José Lino Grünewald, com a filosofia.

Dessa maneira, pode-se dizer que tais textos tinham como preocupação a formação de um público cinéfilo mais amplo. Os três críticos aqui abordados propuseram verdadeiros manuais para guiar o leitor na apreciação não só do cinema de Godard, mas do novo conceito de cinema que eles viam surgir e defendiam. Os textos inclusive transcendiam a questão fílmica. Mais do que análises minuciosas de cada filme, os autores preocuparam-se em apresentar definições gerais da obra godardiana, nas quais havia sempre destaque para as inovações introduzidas no interior da linguagem cinematográfica.

Há uma relação dialética estabelecida entre os críticos e os filmes de Godard, objetos das análises. Ao mesmo tempo em que os autores legitimam a obra godardiana

¹³⁶ BERNARDET, Jean-Claude. Modificação na crítica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jan. 1963. Suplemento literário, p. 5.

¹³⁷ Id., *O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994. p. 139.

perante o público brasileiro, são os filmes do cineasta que permitem as reflexões que norteiam os projetos de vanguarda dos próprios críticos. O cinema de Godard é experimental e, por isso, exige a configuração de um novo fazer crítico, no qual o próprio conceito de cinema precisa ser repensado. Nesse sentido, Grünewald, Gomes Leite e Avellar são exemplares da conformação de uma nova crítica de cinema que teve lugar no Brasil dos anos 1960 e para a qual o cinema de Godard foi de extrema importância. Tal movimento representou a conjugação entre uma cinefilia já existente – e em expansão ao menos desde os anos 1940 – com a passagem para uma linguagem crítica que tinha no cinema experimental seu modelo. Por outro lado, esses críticos inventaram um lugar privilegiado para Godard na cultura cinematográfica brasileira. Assim, pode-se dizer que o destaque que a bibliografia acadêmica, produzida *a posteriori* e citada em nossa introdução, conferiu a Godard tem suas raízes nesse projeto dos críticos godardianos dos anos 1960.

Mas de que se tratava exatamente esse novo conceito de cinema que, por meio da obra de Godard, foi defendido pelos críticos brasileiros? Para responder a tal questão, é necessário identificarmos os elementos em comum às análises dos três autores. Um primeiro elemento diz respeito à autonomia do cinema em relação às demais artes, especialmente a literatura. Os três críticos ressaltaram que com os filmes de Godard o cinema pôde se libertar de seu vínculo com uma linguagem que lhe era alheia, a linguagem narrativa e dramática própria da literatura, para enfim alcançar o estatuto de uma linguagem artística autônoma.

Nessa interpretação, há implícito um entendimento particular da história da linguagem cinematográfica. Para tais autores, é como se o cinema, existente já desde a última década do Século XIX, tivesse, por meio da modernidade introduzida por Godard, enfim alcançado as potencialidades de sua própria linguagem; em outras palavras, tivesse enfim se tornado cinema. Maurício Gomes Leite sintetizou tal noção: com Godard a sétima arte enfim se transformou naquilo “que o cinema desejou se tornar desde Lumière, Griffith, Jean Vigo e Orson Welles”, se fez, “realmente, cinema, e não literatura”. Em Avellar essa ideia pode ser identificada na afirmação de que com Godard o cinema pôde enfim se comunicar “de modo puramente cinematográfico”. Em José Lino Grünewald essa ideia está fortemente expressa em seu recurso às teorias de Merleau-Ponty e de Benjamin. Afinal, o crítico viu na obra de Godard a comprovação de teses formuladas há duas ou três décadas (o texto de Benjamin data de 1936, o de Merleau-Ponty de 1945).

Ou seja, é como se apenas com Godard o cinema tivesse finalmente se dotado de características que já lhe eram atribuídas anteriormente.

Uma segunda característica fundamental nas análises dos três autores é a identidade entre forma e conteúdo presente nos filmes de Godard, que pode ser entendida como decorrência da autonomia em relação à literatura. Pois, segundo os críticos, o cineasta desvinculou o sentido do filme da história narrada, transferindo-o para a própria forma cinematográfica, para a maneira como imagem e som eram articulados. Dentre os três críticos godardianos, Gomes Leite foi o que menos ressaltou tal elemento, referindo-se a ele apenas uma vez a fim de descrever *Alphaville*. Já Grünewald destacou tal característica pois identificou nela o elo entre o cinema de Godard e a poesia concreta. Segundo o autor, tanto em Godard quanto no concretismo a obra comunicava a sua própria estrutura, logo, sua própria organização formal. Para Avellar, era por meio da identidade forma/conteúdo que o cinema de Godard fazia-se uma arte verdadeiramente moderna, comparável, por exemplo, à *Guernica* de Picasso.

É nesse sentido que os autores preocuparam-se tanto em apontar as inovações formais introduzidas pelo cinema godardiano, pois julgavam que era nelas que residia o próprio sentido das obras. Bem como, eram tais novidades formais que atestavam o surgimento de uma nova maneira de se pensar e de se fazer o cinema em nível global. Desse elemento decorre outro, também central nas leituras aqui abordadas: o caráter metalinguístico do cinema godardiano. Os três autores destacaram e elogiaram a maneira como os filmes de Godard discutiam a si mesmos e refletiam sobre o próprio cinema. Nessa concepção, conferiu-se à obra godardiana o estatuto de formulação teórica a respeito do fazer cinematográfico, pois, além de apontar novos caminhos para a sétima arte, suscitava a ressignificação do próprio conceito de cinema.

Há ainda mais um elemento evocado pelos três autores e que diz respeito à fruição do espectador. O novo conceito de cinema defendido pelos críticos recusa o estatuto de mera diversão e de entretenimento espetacularizado, e não visa oferecer respostas prontas a um espectador passivamente distraído. Para os três autores, Godard faz do cinema uma experiência intelectual, na qual o espectador é necessariamente ativo, pois tem o pensamento e a reflexão instigados. Cabe lembrar que a crítica à fruição clássica do espectador foi um elemento central na forma narrativa inicialmente proposta pelo Cinema Novo. Conforme defendido pelos cinemanovistas, era preciso romper com a identificação

catártica própria à narrativa do cinema clássico e, por meio do estranhamento, fomentar no espectador a reflexão a respeito da realidade brasileira¹³⁸.

Por fim, outra questão que necessita ser discutida é a afirmação de que o cinema de Godard identifica-se à vida. Foi sobretudo Grünewald quem defendeu tal ideia, chegando mesmo a cunhar a noção de “cinevida”, que empregou reiteradamente na definição do cinema godardiano. Mas, lembremos, Gomes Leite afirmou que Godard era “o artista da consciência de existir” e, por isso, seus filmes situavam-se “ao nível ondulatório da vida”. Na leitura desse crítico, ao igualar cinema e vida Godard era capaz também de apreender e representar a realidade contemporânea com exatidão, com todos seus problemas sociais, políticos e morais. Tal formulação, por sua vez, se aproxima daquilo defendido por Avellar. Este não recorreu à ideia de identidade entre cinema e vida, mas afirmou que o cinema de Godard (e a arte moderna em geral) tinha por objetivo criar uma nova linguagem capaz de melhor apresentar a verdade ao público.

Nessas formulações, fica evidente o tom de exaltação da obra do cineasta, que era categoricamente investida de uma potencialidade grandiosa, tomada como capaz de se igualar à vida, de representar a realidade e até mesmo de apresentar a verdade. Assim como, evidencia-se a dimensão utópica da nova concepção de cinema defendida pelos críticos. O moderno cinema em gestação naquele momento, e que tinha em Godard seu principal representante, era autônomo, liberto da literatura, comunicava sua própria forma e recusava o estatuto de mero entretenimento – e, dessa maneira, tornava-se um instrumento capaz não só de apreender a realidade, mas também de transformá-la. Nesse sentido, tal concepção é ela mesma indicativa do caráter vanguardista dos projetos modernos defendidos pelos críticos aqui analisados.

A ideia de uma “crítica de vanguarda” já aparecia no texto escrito por Jean-Claude Bernardet em 1963. Na ocasião, o autor caracterizou como “de vanguarda” os críticos que, a partir da análise da nova cinematografia nacional, tinham como preocupação central discutir os problemas da realidade social brasileira. Como esta pesquisa dedica-se, em perspectiva transnacional, às interpretações produzidas sobre um cineasta estrangeiro, escaparia ao nosso escopo averiguar de que maneira o nascente cinema brasileiro moderno foi analisado pelos críticos aqui abordados. No entanto, consideramos Grünewald, Gomes Leite e Avellar como críticos que assumiram uma posição de vanguarda no debate do período pois instrumentalizaram a obra de Godard visando

¹³⁸ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: ____ (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 301-397. p. 357.

legitimar uma nova maneira de se conceber o cinema perante o público brasileiro – e, nesse sentido, abrindo caminhos para a legitimação das inovações introduzidas pelo próprio cinema brasileiro daquele momento.

Agora, cabe um parêntese que nos desloca para a França da segunda metade da década de 1950. Conforme analisado por Antoine de Baecque, naquele momento um grupo de jovens críticos dos *Cahiers du cinéma* desenvolveu um projeto de modernização da crítica cinematográfica. Dentre eles, estava o próprio Jean-Luc Godard, ao lado de nomes como François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Eric Rohmer – ou seja, aqueles que poucos anos depois tornaram-se os realizadores da *Nouvelle Vague*. Ainda segundo de Baecque, a principal inovação introduzida por tais autores na crítica francesa foi “inventar” um cinema no qual “o conteúdo de um filme, o sentido de uma obra, reside integralmente em sua forma”. Assim, tais críticos desenvolveram análises preocupadas sobretudo com a *mise-en-scène*, pois julgavam que era nela que se encontrava o sentido tanto estético quanto moral do filme.¹³⁹ E, dessa maneira, forjaram a concepção de um cinema moderno que, mais tarde, norteou a realização de seus filmes.

Ora, a afirmação de que o sentido de um filme reside em sua forma também está presente nos críticos godardianos aqui analisados. Com isso, não queremos sugerir que os autores brasileiros apenas introduziram na crítica brasileira uma inovação que na França ocorrera na década anterior. Pelo contrário, buscamos aqui evidenciar um processo histórico de transferência cultural de um conceito de cinema que, inicialmente forjado nas páginas dos *Cahiers du cinéma*, no Brasil foi instrumentalizado a partir dos filmes de Jean-Luc Godard por críticos que se inseriram em um movimento de modernização de nossa crítica cinematográfica.

¹³⁹ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 48.

CAPÍTULO 2

Oposições e dissidência.

*Crítico conservador se encontra na esquerda e na direita. Difícil é encontrar crítico de vanguarda. Logo, a grande chateação do artista revolucionário é ver sua obra mexida com despudorada intimidade por críticos incapazes. Ou por moralistas recalçados. Ou por eruditos fanáticos. Godard, que também é crítico, conhece bem estas manobras.*¹⁴⁰

Glauber Rocha, 1967.

O tom laudatório e apologético ao cinema de Jean-Luc Godard presente nos textos abordados no capítulo 1 não foi unânime entre a crítica brasileira. Como vimos, os cineastas e críticos brasileiros que se empenharam na renovação do cinema nacional precisaram se confrontar com críticos avessos às mudanças em curso. Nesse sentido, as inovações godardianas também encontraram opositores no Brasil, que serão os objetos de análise deste capítulo. Novamente, serão três os autores abordados: Antônio Moniz Vianna, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Maurício Rittner.

Se no capítulo anterior o objetivo fora evidenciar um projeto de legitimação cultural de um cineasta estrangeiro e de um novo conceito de cinema, agora nos deteremos sobre leituras que buscaram a deslegitimação do cinema de Godard. Conforme demonstraremos, em cada um dos críticos foram mobilizadas diferentes estratégias interpretativas, com graus distintos de recusa ao cinema godardiano. Assim, tal qual no capítulo 1, dedicaremos uma seção à análise individual de cada um dos autores, acompanhada de uma breve introdução biográfica, visando demarcar qual era a posição assumida por cada crítico no debate do período.

Nesse sentido, faz-se importante uma breve ponderação. O embate entre godardianos e anti-godardianos não pode ser entendido em termos meramente geracionais, como uma oposição entre “velha crítica” vs. “jovem crítica”. É verdade que Grünewald, Gomes Leite e Avellar compartilhavam entre si a “juventude”; os três nasceram na década de 1930 e iniciaram na crítica no final dos anos 1950. Mas não se

¹⁴⁰ ROCHA, Glauber. Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora). In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 363-375. p. 365.

pode dizer o contrário a respeito dos anti-godardianos que abordaremos a seguir. Se Moniz Vianna e Cavalcanti de Paiva eram críticos veteranos, de outra geração, nascidos nos anos 1920 e atuantes na crítica desde a década de 1940, Maurício Rittner era o mais jovem dentre todos os autores aqui analisados, tendo nascido em 1939 e iniciado a carreira de crítico apenas na década de 1960. Ou seja, a recusa a Godard não foi exclusividade de críticos da “velha guarda”. Assim como, os elogios ao cineasta não se deram apenas entre jovens. Um exemplo bastante significativo é o do veterano Paulo Emílio Salles Gomes, o mais velho dos autores presentes neste *corpus*, nascido em 1916, e que dedicou dois textos elogiosos a Godard em 1968 – e que serão analisados em nosso capítulo 3.

Ao final do capítulo, dedicaremos uma quarta seção à mudança de concepção apresentada pelo godardiano José Lino Grünwald em 1970, quando teceu duras críticas aos rumos tomados pela filmografia de Godard a partir de 1968. Ao inserirmos a guinada no pensamento de Grünwald neste capítulo não visamos aproximar o crítico estética ou ideologicamente dos anti-godardianos. Destacaremos de que maneira tal mudança de concepção é indicativa de uma transformação cultural que teve lugar no Brasil na virada da década de 1960 para a década de 1970, na qual as noções de “vanguarda” e “revolução” foram profundamente repensadas.

2.1. Antônio Moniz Vianna: o exibicionismo narcísico.

Antônio Moniz Vianna nasceu em Salvador em 1924 e, aos onze anos, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Em 1948 formou-se em medicina, profissão que exerceu concomitantemente à sua intensa carreira nos meios jornalístico e cinematográfico. A partir de 1946, passou a escrever críticas para o *Correio da manhã*, do qual foi igualmente redator-chefe nos anos sessenta. Ao final da década de 1940, escrevia também para a revista *Cena muda*, na qual assinava a coluna “Clássicos do cinema”. Moniz Vianna ocupou ainda importantes cargos de gestão, tendo exercido papel fundamental na formação de cinéfilos que, mais tarde, seriam críticos e/ou cineastas da nova geração – e que em alguns casos se oporiam radicalmente às suas ideias. Em 1949, foi um dos fundadores do cineclube Círculo de Estudos Cinematográficos e, entre 1957 e 1965, dirigiu a cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi ainda organizador dos prestigiados festivais de cinema internacional realizados no MAM de 1958 a 1962

(dedicados respectivamente aos cinemas americano, francês, italiano, russo e britânico) e das duas edições do Festival Internacional do Filme do Rio, em 1965 e 1969.¹⁴¹

Na década de 1960, Moniz Vianna era tido como o mais importante crítico de cinema da imprensa diária do país.¹⁴² Ao longo dos anos 1950, consolidara-se (ao lado de nomes como Ely Azeredo e B. J. Duarte) como defensor do chamado “cinema sério” no Brasil – em oposição sobretudo à chanchada, extremamente condenada.¹⁴³ Em seu fazer crítico, Vianna foi um ferrenho opositor da teoria de autor dos *Cahiers*, assim como atacou os filmes da *Nouvelle Vague* desde a chegada do movimento no Brasil em 1959. Conforme transcrito por Ruy Castro, para Vianna a *politique des auteurs* era “exagerada”, nada mais que a “descoberta do óbvio”¹⁴⁴, e a *Nouvelle Vague* fora responsável apenas por “tornar o cinema mais pobre”.¹⁴⁵ O crítico é também sempre lembrado por ter combatido ferrenhamente a maior parte das obras do Cinema Novo¹⁴⁶ – movimento que considerava apenas “palhaçada de gente despreparada”.¹⁴⁷

Ou seja, Moniz Vianna foi um crítico que se posicionou contrário ao movimento de modernização do cinema e da crítica cinematográfica que se difundia mundialmente ao menos desde meados dos anos 1950. Enquanto os críticos analisados no capítulo 1 empenharam-se na legitimação cultural de uma nova concepção de cinema, Vianna visou salvaguardar certos critérios que, em seu entendimento, caracterizavam o “cinema sério”. A suposta seriedade era entendida em termos de qualidade técnica das obras, bem como de respeito a determinadas normas consagradas pelo cinema clássico, sobretudo aquele produzido em Hollywood. É nesse sentido que a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo, por terem barateado os custos de produção e rompido com certas convenções do cinema clássico, eram tidos por Vianna como sinônimos de empobrecimento técnico e de despreparo dos cineastas.

¹⁴¹ CUNHA, Ângela Regina. Antônio Moniz Vianna. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2012. p. 727-729.

¹⁴² GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil. *Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

¹⁴³ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: ____ (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 301-397. p. 315.

¹⁴⁴ CASTRO, Ruy. Moniz, *wagonmaster*. In: MONIZ VIANNA, Antônio. *Um filme por dia: crítica de choque*. Organização Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 11-25. p. 15.

¹⁴⁵ Ibid., p. 19.

¹⁴⁶ RAMOS, op. cit., p. 316.

¹⁴⁷ TOLEDO, Malu. Antônio Moniz Vianna (1924-2009): o decano da crítica brasileira de cinema. 2 fev. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0202200913.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Essa postura de rejeição ao cinema moderno fica evidente nos textos que Moniz Vianna escreveu sobre Godard, nos quais é possível identificar uma clara estratégia de deslegitimação do cineasta. Como vimos no início do primeiro capítulo, em 1961 o crítico teceu comentários elogiosos a *Acossado*, mas recusou a possibilidade de inovação no interior da linguagem cinematográfica. Em textos posteriores, os elogios deram lugar às mais severas críticas e o estatuto de “novidade” do cinema godardiano foi reiteradamente questionado.

Em um texto de 1966, por exemplo, Vianna afirmou que toda a obra de Godard era uma repetição de *Acossado*. Ou seja, segundo Vianna, longe de ser o gênio inventivo evocado pelos críticos godardianos, Godard estava apenas “fazendo o mesmo filme há sete anos”, repetindo seu primeiro longa-metragem – o qual, por sua vez, já não era nenhuma novidade: “a história não era nova, talvez fosse tão antiga quanto a de *Quai des brumes*”.¹⁴⁸ Nesse trecho, Vianna recorre a uma estratégia que, conforme aponta o jornalista Marcelo Coelho, é típica da crítica cultural conservadora: opor-se à novidade através de sua invalidação.¹⁴⁹

Nota-se que Vianna, a fim de invalidar o caráter inovador de *Acossado*, mencionou apenas a “história” – o conteúdo –, que ele julgava repetir um clássico dos anos 1930, e ignorou os procedimentos formais, largamente descritos como inovadores pelos autores godardianos. Aqui, nos deparamos com uma noção central no pensamento do crítico: para ele, o mais importante em um filme era seu conteúdo, a história narrada, e não a sua forma. Tal concepção fica evidente na entrevista que Vianna realizou com o cineasta Fritz Lang em 1964. Como, no ano anterior, Lang atuara no filme de Godard *O desprezo*, o crítico perguntou-lhe sua opinião a respeito do diretor franco-suíço. Vianna caracterizou as falas do alemão sobre Godard como “referências críticas”, “menos elogiosas do que lúcidas”, mesmo que os comentários transcritos sinalizem, pelo contrário, elogios. Conforme transcrito por Vianna, Lang afirmou que:

De fato, penso que Godard tenta continuar o que nós empreendemos um dia – o dia em que começamos a fazer nossos primeiros filmes. Só que seu processo é diferente. Não o espírito. [...] O que Godard se empenha em encontrar é antes de tudo uma forma que lhe seja própria, e que possa exprimir melhor a sua personalidade. De minha parte, o que mais me ocupa é o conteúdo do filme (que

¹⁴⁸ MONIZ VIANNA, Antônio. Filmografia: Jean-Luc Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1966. 4º Caderno, p. 7. Como vimos em nosso capítulo 1, a associação entre *Acossado* e *Quais des brumes* a fim de relativizar o caráter inovador do filme de Godard já havia sido evocada por Jean-Claude Bernardet em 1961.

¹⁴⁹ COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006. p. 37.

me parece mais importante do que a sua forma!); o que desejo acima de tudo é que minhas ideias, as frases que tenho a dizer, cheguem ao público.¹⁵⁰

O crítico ignorou o que poderia significar, em termos de uma caracterização elogiosa de Godard, quando Lang diz que o franco-suíço “tenta continuar o que nós [cineastas clássicos] empreendemos um dia”. Afinal, as intenções do crítico eram outras: por meio de Fritz Lang, Moniz Vianna sugere que Godard, por preocupar-se mais com a forma do que com o conteúdo dos filmes, não faz suas ideias chegarem ao público. Aqui, temos sintetizada a concepção que norteia sua séria rejeição ao cineasta. Enquanto os críticos godardianos exaltavam o caráter não-narrativo dos filmes de Godard – que, para eles, conferia autonomia ao cinema por abandonar o vínculo com a literatura –, para Moniz Vianna o conteúdo era mais importante do que a forma e, por isso, o cinema era indissociável de uma narrativa e da comunicação direta com o público. É por essa razão que o cinema de Godard, que rompe com a narrativa dramática convencional e o foco é o experimentalismo formal, não poderia ser tolerado por Moniz Vianna. O cinema clássico narrativo aparece aqui como um paradigma, um critério imutável, que norteia o fazer crítico do autor.

Em um texto de 1964 a respeito de *Viver a vida*, também esteve presente a deslegitimação do caráter de novidade da obra. Segundo Vianna, a única inovação do filme teria sido “a de interromper doze vezes a ação de um filme de cerca de noventa minutos” com sua divisão narrativa em doze *tableaux*.¹⁵¹ O autor criticou igualmente as pretensões filosofantes das citações de Godard, que transformariam o filme em um “cocktail de pensadores e artistas – Dreyer (e Artaud), Platão, Kant, Hegel, Leibniz, Edgar Allan Poe”. A alusão de *Viver a vida* ao escritor estadunidense se dá em uma sequência na qual a voz *over* do cineasta lê trechos do conto *O retrato oval*, e que é comentada por Vianna. Pois, de acordo com o crítico, a referência a Poe “nos leva imediatamente a recordar um verdadeiro momento do cinema”, no caso, o filme *A queda da casa de Usher* (baseado num conto homônimo do escritor), de Jean Epstein, “há mais de trinta anos a mesma obra-prima”.¹⁵²

O autor recorre à comparação com um filme de mais de trinta anos (de 1928, mais precisamente), para desqualificar o cinema dito novo e moderno: o filme de Epstein é um

¹⁵⁰ LANG, Fritz apud MONIZ VIANNA, Antônio. Lang. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 set. 1964. 2º Caderno, p. 2.

¹⁵¹ MONIZ VIANNA, Antônio. Viver a vida. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1964. 2º Caderno, p. 2.

¹⁵² Id., Viver a vida, ainda. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 set. 1964. 2º Caderno, p. 4.

“verdadeiro momento do cinema”, ao passo que em Godard o desejo de inovação conseguiria apenas “transformar uma obra-prima em suplício”.¹⁵³ O elogio de Vianna ao filme de Epstein chama a atenção, uma vez que *A queda da casa de Usher* é uma obra de vanguarda, em sentido estrito – própria do contexto das vanguardas históricas europeias das primeiras décadas do Século XX. Ou seja, Vianna pode até filiar-se a um cineasta vanguardista, desde que este esteja relegado ao passado. Já a vanguarda godardiana, atuante na contemporaneidade, era tratada com desprezo. Nesse sentido, para Vianna, a questão era valorizar o antigo em detrimento do novo. O crítico demonstra-se nostálgico, apegado aos cinemas do passado e, dessa maneira, pode-se dizer que sua posição é emblemática de uma crítica esteticamente conservadora.

No conjunto dos textos aqui analisados, chama a atenção o fato de que Moniz Vianna raramente justificou sua rejeição a Godard por meio de análises filmicas. Em um texto de 1968 a respeito do Festival de Cannes, por exemplo, Vianna atacou duramente *Week-end* (1967) – chamando-o de “obscenidade feroz”, “delírio” e “ensaio terrível”¹⁵⁴ – sem explicação alguma, sem o mínimo de análise da obra. A maior parte dos ataques do crítico a Godard não se dirigiram aos filmes, mas à própria pessoa do cineasta. Godard foi repetidamente caracterizado por Vianna como um sujeito cínico, imaturo e exibicionista.

Segundo Vianna, tais traços da personalidade de Godard estavam impregnados em seus filmes. É nesse sentido que o crítico descreveu *Viver a vida* como “um exemplo intranquilizador de puro exibicionismo”¹⁵⁵ e o “cume cinematográfico do narcisismo”.¹⁵⁶ Percebe-se o caráter psychologizante dos ataques que Moniz Vianna realiza a Godard. Mas foi sobretudo a partir de ataques à atuação política de Godard que o crítico desenvolveu essa caracterização negativa da personalidade do cineasta. Por exemplo: em maio de 1966 Vianna comentou as agitações ocorridas no Festival de Cannes, quando um grupo de cineastas protestou contra a censura ao filme *A religiosa* (1966), de Jacques Rivette. E, segundo o autor, “naturalmente, Godard esteve à frente dos que protestavam, menos por amizade a Rivette do que pelo seu conhecido delírio exibicionista”.¹⁵⁷ A psychologização

¹⁵³ MONIZ VIANNA, Antônio. Godard, Godard! *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1967. 2º Caderno, p. 2.

¹⁵⁴ Id., A comédia de Cannes. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

¹⁵⁵ Id., Viver a vida, ainda. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 set. 1964. 2º Caderno, p. 4.

¹⁵⁶ Id., Bergman em Veneza. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964. 2º Caderno, p. 4.

¹⁵⁷ Id., Cannes, censura, etc. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 maio 1966. 4º Caderno, p. 3.

mobilizada pelo crítico assume ares de patologização; Godard é tratado como um delirante, um louco.

Dois anos mais tarde, em maio de 1968, o Festival de Cannes foi novamente interrompido por um protesto de cineastas, o que gerou, mais uma vez, comentários sarcásticos de Moniz Vianna. O crítico relatou o que teria supostamente ocorrido de maneira bastante caricata:

intitulando-se guerrilheiros, os invasores – de todos os sexos e qualquer (inclusive nenhuma) ideologia – eram aparentemente capitaneados por Jean-Luc Godard. Irromperam aos palavrões, como determina o figurino esquerdista, e saíram aos bofetões, quando se generalizou o conflito. Espectadores indignados travaram com os sicários de Jean-Luc uma batalha de alguns minutos. *O happening* deve ter sido muito divertido. Quando terminou o vale-tudo (menos tiro), verificou-se uma corrida à farmácia mais próxima: alguns mazorqueiros necessitavam de pequenos curativos e, entre eles, Godard se dizia gravemente ferido, interpretando mal um corte no supercílio.¹⁵⁸

É curioso atentar como o desprezo que Vianna nutre por Godard assume contornos quase obsessivos. Sem nenhuma explicação, o cineasta foi tomado enquanto líder dos manifestantes, seus “sicários”. Há ainda a imagem caricata, pouco factível e extremamente depreciativa de um Godard infantil que cria um drama por causa de um ferimento leve. O texto prossegue no intuito de desqualificar o protesto dos cineastas. O crítico chega até a formular uma explicação para o evento – ignorando que os manifestantes reivindicavam solidariedade às greves de trabalhadores e estudantes que paravam a França naquele momento.

Segundo Vianna, o protesto deu-se pelo fato dos cineastas “guerrilheiros” – além de Godard, Truffaut, Lelouch e Malle – não terem tido seus filmes inscritos na seleção do Festival. E, nessa lógica, Godard seria certamente o mais “ressentido” deles, pois nunca tivera um de seus filmes exibido no festival e, por isso, alimentava um desejo de vingança. Tais afirmações de Vianna são emblemáticas do projeto de deslegitimação do cinema (e da pessoa de) Godard. O tom é bombástico e sensacionalista, e os ataques são exclusivamente *ad hominem*, não passam pela obra do cineasta. Assim como, nota-se mais uma vez o recurso a uma psicologização negativa. A intervenção política de Godard e de seus colegas no Festival é reduzida às noções abstratas de “ressentimento” e de “desejo de vingança”.

¹⁵⁸ MONIZ VIANNA, Antônio. A comédia de Cannes. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

O texto conclui-se com a afirmação de que “com frequência, a ação política à esquerda, apenas está cobrindo interesses pessoais contrariados ou, ainda, é uma forma de investimento”.¹⁵⁹ Desse modo, a explicação burlesca forjada por Vianna, além de atacar pessoalmente Godard, criticava a esquerda em geral, reduzindo-a a um mero jogo de interesses pessoais, a um comportamento infantil e arruaceiro. Ou seja, o crítico, além de recusar esteticamente o cinema moderno, era ideologicamente avesso ao engajamento político de esquerda. Em outras palavras, além do conservadorismo estético, Vianna mostra-se conservador também politicamente.¹⁶⁰ Nesse sentido, Godard, cineasta sempre comprometido com a experimentação formal e que a partir de 1966 politizou-se gradativamente à esquerda, representou para Moniz Vianna a encarnação de dois grandes males a serem combatidos. Nos argumentos do autor, fica claro um tom de verdadeiro desprezo em relação ao cineasta e à sua obra. Por isso, o crítico recorreu às estratégias de deslegitimação aqui apresentadas.

No entanto, cabe ressaltar, tais estratégias raramente se basearam em análises dos filmes de Godard. Os críticos godardianos, visando a legitimação do realizador face ao público brasileiro, empreenderam análises profundas e eruditas; recorreram à teoria do cinema, à filosofia e a todo um cabedal de referências artísticas. Já Moniz Vianna, maior emblema da crítica anti-godardiana do período, sequer se deu ao trabalho de empregar suas minuciosas e esmeradas análises, que lhe eram típicas em seus textos diários do *Correio da manhã*, a fim de convencer seus leitores. Talvez Vianna não julgasse necessário justificar sua recusa ao cinema de Godard por meio do debate propriamente fílmico. Talvez ele julgasse que tinha a seu favor o fato de boa parte do público

¹⁵⁹ MONIZ VIANNA, Antônio. A comédia de Cannes. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

¹⁶⁰ No verbete destinado a Antônio Moniz Vianna na *Enciclopédia do cinema brasileiro*, Ângela Regina Cunha afirma que o crítico era politicamente de direita. Segundo a autora, Vianna conspirou contra o governo de João Goulart antes e depois do golpe de 1964 e era um “lacerdista”, sendo inclusive amigo pessoal de Carlos Lacerda. No entanto, Cunha destaca também que Moniz Vianna iniciou sua carreira como crítico no jornal *Vanguarda socialista*, que circulou por menos de um ano entre 1945 e 1946 e era dirigido pelos trotskistas Mário Pedrosa e Edmundo Moniz, de quem era sobrinho. Justapostas, as duas informações soam intrigantes, até mesmo contraditórias. Escaparia ao nosso escopo discutir a veracidade das afirmações de Cunha, ou ainda investigar mais profundamente a trajetória ideológica de Moniz Vianna. No entanto, pautando-se na documentação aqui analisada, podemos considerar que, ao menos no período enfocado, Vianna se mostrava politicamente de direita. Mas não poderíamos afirmar se o crítico foi próximo do socialismo décadas antes, durante sua passagem pelo *Vanguarda socialista*, e depois mudou de opinião, ou se sua participação no jornal se deu apenas pelo parentesco com um dos editores. Cf. CUNHA, Ângela Regina. Antônio Moniz Vianna. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2012. p. 727-729.

cinematográfico brasileiro, ao qual se dirigia, ser igualmente apegado ao cinema clássico e narrativo.

Mas, queremos propor outra hipótese. Consideramos que Moniz Vianna, por entender o cinema narrativo enquanto um paradigma imutável, não conseguiu apreender criticamente o cinema godardiano. Conforme aponta Ângela Regina Cunha, para Vianna havia uma “maneira burocrática” de se analisar um filme, na qual deveria sempre constar informações básicas como gênero, tema abordado, tratamento concedido pelo realizador e história.¹⁶¹ No cinema de Godard, por sua vez, era difícil discernir com clareza características como “gênero”, “tema” e “história”. Nesse sentido, a obra godardiana se chocava com um fazer crítico que Vianna tinha como consolidado.

Conforme demonstrado em nosso capítulo 1, o caráter experimental e metalinguístico dos filmes de Godard forçava o redimensionamento do próprio conceito de cinema. Mas, para Moniz Vianna o cinema era uma arte obrigatoriamente narrativa e indissociável de certas convenções clássicas. Para ele, o conceito de cinema não era suscetível a mudanças ou passível de questionamentos, o que o impossibilitava de analisar a obra godardiana. Ainda assim, o crítico julgou necessário deslegitimar o cineasta face ao público brasileiro, optando por ataques bombásticos *en passant* e por uma deslegitimação *ad hominem* na qual o cineasta foi reduzido à loucura e ao delírio, a uma personalidade narcísica e exibicionista. É importante ressaltar que foi ao descrever o filme *Viver a vida* que Vianna apontou primeiramente para tais traços patológicos da personalidade de Godard. Ou seja, a pesquisa formal, a ruptura com a normalidade representada pelo paradigma imutável do cinema narrativo, era ela mesma um atestado da loucura do cineasta.

Por fim, cabe ainda um comentário a respeito do ataque que Vianna realiza ao engajamento político de Godard e à esquerda em geral. O tom sensacionalista empregado pelo crítico ao descrever as manifestações no Festival de Cannes pode ser claramente entendido enquanto uma eficaz estratégia de deslegitimação do cineasta face à opinião pública brasileira. O texto foi escrito em 1968, quando o país vivia sob a ditadura militar de feição anticomunista que chegara ao poder com amplo apoio de certas parcelas da

¹⁶¹ CUNHA, Ângela Regina. Antônio Moniz Vianna. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2012. p. 727-729. p. 728.

sociedade civil.¹⁶² Assim, naquele momento esse tipo de ataque à esquerda certamente encontrava forte ressonância entre os leitores do jornal. Mesmo que o *Correio da manhã*, àquela altura, representasse um bastião da oposição intelectual à ditadura militar¹⁶³, não seria exagero afirmar que uma grande parcela dos leitores (que eram, em sua maioria, de classe média) era ideologicamente conservadora, logo, se identificaria facilmente com o ataque caricatural de Vianna ao engajamento de esquerda.

2.2. Salvyano Cavalcanti de Paiva: a cretinice alucinante do antcinema.

Salvyano Cavalcanti de Paiva nasceu em Natal em 1924. Iniciou sua carreira no jornalismo e na crítica de cinema em meados dos anos 1940 no Rio de Janeiro, onde também graduou-se em filosofia. Atuou em diversos veículos da imprensa carioca, como *Diário de notícias*, *Correio da manhã*, *O Globo* e *Manchete* – revista na qual foi também redator-chefe –, além de ter integrado o time de críticos de *Cena muda* no início da década de 1950. Entre 1967 e 1968, chefiou a Divisão de Fomento do Filme Nacional do Instituto Nacional de Cinema (INC).¹⁶⁴ Já nos anos 1950, publicou dois livros voltados ao cinema americano: *O gangster no cinema* e *Aspectos do cinema americano*. Conforme apontado por Margarida Adamatti, que analisou a produção do crítico em *Cena muda*, Paiva era adepto de análises sociológicas e considerava o conteúdo de um filme mais importante do que a forma. A autora também destacou a postura extremista – ora de amor e louvor, ora de ódio e censura – e o estilo peculiar, por vezes bombástico e sensacionalista, do crítico.¹⁶⁵

Tal qual Moniz Vianna, Paiva foi um ferrenho opositor do Cinema Novo. Em seu livro *História ilustrada dos filmes brasileiros*, de 1989, fica clara a dimensão de sua

¹⁶² Para uma análise da cumplicidade da sociedade civil no contexto do golpe de 1964 e na consequente implantação do regime militar, Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

¹⁶³ No período anterior ao golpe de 1964 o *Correio da manhã* participou ativamente da conspiração contra João Goulart. No entanto, após implementado o regime militar, o jornal mudou drasticamente de posição e assumiu a frente de uma nascente oposição cultural. Após o AI-5, o *Correio* foi ostensivamente combatido pela censura ditatorial, o que culminou no fechamento do jornal em 1974.

¹⁶⁴ HEFFNER, Hernani. Salvyano Cavalcanti de Paiva. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2012. p. 534.

¹⁶⁵ ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. 2008. 327 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 245-248.

recusa ao movimento, descrito como “um cinema sem cabresto, anarcoide, por vezes rico de ideias mas mendigo de feiura, abordando temas populares mas numa linguagem sofisticada de pequeno-burgueses”.¹⁶⁶ Nesse trecho, percebemos um crítico ao mesmo tempo avesso ao experimentalismo formal, preocupado com a clareza da linguagem e defensor de um ideal de “beleza” associado à disponibilidade de recursos técnicos. Para Paiva, as produções de baixo orçamento dos cinemanovistas resultaram apenas em filmes de “forma descuidada”.

Godard foi igualmente combatido em alguns textos que Paiva escreveu entre 1967 e 1968. No entanto, o crítico não rejeitava a obra do cineasta como um todo. Para ele, Godard possuía alguns poucos bons filmes, sendo o melhor deles *Tempo de guerra* (1963), ao qual dedicou um texto bastante elogioso em abril de 1968. Para Paiva, o filme se destacava pois nele, “a despeito da forma exacerbada característica de Godard, torna-se inteligível a mensagem pacifista”. Assim, *Tempo de guerra* tinha como mérito posicionar-se de maneira clara, direta e assertiva em sua “condenação à guerra”. Ou seja, o crítico elogiou a “mensagem” – o conteúdo – do filme, mas sobretudo a maneira pela qual ela era comunicada ao público. A obra, afirmou Paiva, possuía um “linguajar simples, direto, enxuto”, capaz de fazer com que a mensagem chegasse “intacta, sem fraturas ou inovações disjuntivas, ao espectador”.¹⁶⁷

A clareza na comunicação com o público foi o principal critério norteador da avaliação que Paiva fez do cinema godardiano. Nesse sentido, o crítico elogiou *Tempo de guerra* por considera-lo uma exceção no conjunto da obra de Godard, pois este geralmente fracassava em comunicar-se com o espectador. Em outra ocasião, Paiva foi taxativo em seu ataque a Godard, definindo a obra do cineasta como “a cretinice alucinante do anticinema”.¹⁶⁸ Nota-se que, assim como Moniz Vianna, Paiva apela para uma psicologização negativa da obra godardiana, tomada como uma “alucinação”. Fica claro também o caráter extremista da postura do autor: o mesmo cineasta é tratado ora com elogio, ora com repúdio.

Uma caracterização extremada e radicalmente negativa esteve presente também em um artigo a respeito de *Masculino, feminino* (1966), escrito em maio de 1968, apenas

¹⁶⁶ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros (1929-1988)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. p. 90.

¹⁶⁷ Id., *Tempo de guerra*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1968. 2º Caderno, p. 3.

¹⁶⁸ Id., Tony Rome. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1968. 2º Caderno, p. 3.

um mês após a crítica positiva a *Tempo de guerra*. Segundo o autor, o filme apresentava “alguns momentos satisfatórios” que, no entanto, eram eclipsados por “sequências péssimas, esteticamente alucinadas, e de total alienação da verdade humana”. Os procedimentos formais empregados no filme foram taxados pelo crítico de “bossas intoleráveis” e “recursos que nada acrescentam ou se estiolam, e cansam o espectador”. Assim, o filme comprovaria que Godard fazia parte do time de “confusos cineastas sociais traiçoeiros e traidores da ideia de comunicação”. O crítico atacou ainda o fato de *Masculino, feminino* ser um filme “sem tema central” e o qualificou como “um esoterismo cafona para iludir primários”.¹⁶⁹ Fica clara a primazia concedida ao conteúdo em detrimento da forma, bem como a exigência de uma comunicação simples e direta com o público, no pensamento de Paiva.

Além dessas duras críticas à obra de Godard, Paiva também atacou ferozmente os admiradores brasileiros do cineasta, por ele denominados “fãzocas godardianos”.¹⁷⁰ O autor indignava-se com a “aceitabilidade irracional”¹⁷¹ de alguns críticos em relação à filmografia de Godard. Mesmo no texto sobre *Tempo de guerra*, em que o tom é majoritariamente laudatório, Paiva ataca os críticos godardianos e os caracteriza como uma “súcia de idólatras ou fanáticos louvaminheiros ensandecidos que tudo aceitam e nada negam, no cineasta, porque nada entendem de arte ou de vida”.¹⁷² A patologia psíquica identificada por Paiva nos filmes de Godard é estendida aos admiradores do cineasta.

O ataque se deve ao fato de tais críticos defenderem a obra de Godard como um todo; enquanto Paiva a avaliava negativamente, julgando que os poucos bons filmes eram exceções que fugiam à regra. Ao referir-se às noções de “arte” e “vida”, Salvyano parece dirigir-se a autores como José Lino Grünewald e Maurício Gomes Leite, uma vez que estes evocaram diversas vezes a identidade entre arte e vida como um dos méritos do cinema de Godard. Em outra ocasião, o crítico chegou mesmo a atacar diretamente Gomes Leite, denominando-o, em tom de deboche, “Sátiro do Paissandu, mais conhecido como

¹⁶⁹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Masculino, feminino*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

¹⁷⁰ Id., De dezembro & janeiro. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1968. 2º Caderno, p. 2.

¹⁷¹ Id., *Masculino, feminino*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

¹⁷² Id., *Tempo de guerra*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1968. 2º Caderno, p. 3.

Maurice Luc Godard”.¹⁷³ O nome do crítico mineiro não é explicitamente mencionado, aparece caricaturado e afrancesado, mas a referência é óbvia.

2.3. Maurício Rittner: o esteticismo romântico.

Maurício Rittner nasceu em São José do Rio Preto, São Paulo, em 1939. Mudou-se para a capital paulista no final da década de 1950, onde formou-se em jornalismo e trabalhou como crítico de cinema para *O Estado de S. Paulo*. Foi assistente de direção de Walter Hugo Khouri em *Noite vazia* (1964) e *Corpo ardente* (1966).¹⁷⁴ Iniciou na direção em 1966 com o curta-metragem *Perto do coração selvagem*, produção da Vera Cruz baseada no romance homônimo de Clarice Lispector. Nos anos 1970, realizou dois longas-metragens: *Uma mulher para sábado* (1971) – drama intimista que remete ao estilo de Khouri – e a comédia *As delícias da vida* (1974). Foi ainda roteirista e produtor em outros filmes brasileiros. Em 1965, publicou o livro *A compreensão de cinema*, manual de introdução à história e à teoria do cinema.¹⁷⁵

Nos textos que Rittner escreveu para *O Estado de S. Paulo* ao longo dos anos 1960, é possível perceber uma forte preocupação com a evolução da linguagem cinematográfica e com seus fundamentos teóricos. Nota-se ainda que o autor não foi um opositor do cinema moderno em geral – como era o caso de Moniz Vianna e, em certa medida, de Cavalcanti de Paiva. Em vários artigos, Rittner elogiou cineastas modernos como Alain Resnais, Francesco Rosi e, principalmente, Michelangelo Antonioni. Na mesma direção, certas inovações narrativas e formais, como o distanciamento crítico e a desdramatização, foram largamente elogiadas pelo crítico. Porém, em Rittner a defesa do cinema moderno não abarcava a obra de Godard, e o cineasta recebeu ataques contundentes em alguns textos do crítico.

Conforme expresso em um texto de 1967 a respeito de *Tempo de guerra*, Rittner reconhecia a importância de Godard para a evolução da linguagem cinematográfica. O

¹⁷³ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. De dezembro & janeiro. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1968. 2º Caderno, p. 2.

¹⁷⁴ TOMÉ, Pedro Ivo. Mortes: diretor e roteirista de *As delícias da vida*. 7 abr. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/04/1613162-mortes-diretor-e-roteirista-de-as-delicias-da-vida.shtml>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

¹⁷⁵ Informações obtidas a partir de pesquisa no acervo do *Estado de S. Paulo*.

crítico defendeu que os filmes do cineasta mereciam ser vistos e debatidos, pois haviam sido responsáveis por levar “o cinema moderno, em seu conjunto, a trilhar fascinantes caminhos”. Em seguida, apontou elementos positivos de *Tempo de guerra*, como o “humor sofisticado” e a postura de denúncia à “alienação cultural”. No entanto, o autor rapidamente muda de tom e inicia os ataques. Mesmo avaliando positivamente o discurso crítico presente no filme, Rittner considerou que a obra fracassava em aprofundar a discussão e em estabelecer uma eficaz comunicação de suas ideias.¹⁷⁶ Percebe-se a diferença com Cavalcanti de Paiva que, mesmo não sendo um defensor de Godard, elogiou *Tempo de guerra* por julgá-lo uma obra clara e objetiva.

Para Rittner, Godard tinha boas ideias, mas optava por uma maneira “inconvincente” de transmiti-las. Ainda sobre *Tempo de guerra*, o crítico afirmou que o emprego demasiado de citações literárias, filosóficas ou cinematográficas acabava por enfraquecer a denúncia realizada¹⁷⁷. O recurso constante a citações, uma das marcas do estilo de Godard, foi objeto de reiteradas críticas por parte de Rittner. Por exemplo, em um texto de 1964, o crítico atacara o filme *Viver a vida* pois, em uma das sequências finais, Godard recorreu “ao espúrio personagem do filósofo, que exprime, num tom chatamente doutoral, certas verdades que Antonioni, por exemplo, soube definir com autenticidade”.¹⁷⁸ O autor refere-se ao filósofo da linguagem francês Brice Parain que, no décimo primeiro *tableau* do filme, conversa com a protagonista Nana. Ou seja, para Rittner, Godard, ao optar pela citação filosófica, transformou a narrativa em “chatice” e abriu mão da autenticidade, alcançando um resultado insatisfatório em comparação a outros autores modernos como Antonioni.

Fica evidente como Rittner não recusava o cinema moderno e a experimentação em si, mas conferia a Godard uma posição de inferioridade em relação a outros cineastas modernos. Diferentemente dos críticos godardianos, para os quais Godard foi o epicentro de uma apologia ao cinema moderno. O próprio Rittner sintetizou o embate que, naquele momento, travava-se na crítica brasileira em torno do cineasta franco-suíço: “gostar ou não gostar de Godard é decidir entre atitude romântica e posição realista”.¹⁷⁹

¹⁷⁶ RITTNER, Maurício. Esta guerra que exaspera. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, p. 10, 6 out. 1967.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Id., Buraco de fechadura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 1964. Suplemento literário, p. 5.

¹⁷⁹ Id., Esta guerra que exaspera. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, p. 10, 6 out. 1967.

E foi a partir dessa suposta “posição realista” que Rittner recusou o cinema de Godard. Enquanto os críticos godardianos viam nos filmes do realizador uma melhor apreensão e representação da realidade, Rittner defendia que “Godard nunca foi um realista”. Pois, segundo o crítico, o cineasta não retirava sua matéria fílmica da realidade, mas sim do próprio cinema, da literatura, da pintura e de outras artes. Nesse sentido, Godard realizaria um cinema “puramente formal” desprovido de “um levantamento do real”.¹⁸⁰

Foi em um texto de 1967 sobre *Pierrot, le fou* (1965) que Rittner melhor desenvolveu sua caracterização da obra de Godard. Segundo o crítico, tal filme confirmaria “que em Godard o distanciamento é pura *mise-en-scène*”. Mais uma vez, o ataque se dá a partir da noção de realidade. Rittner parte de *Pierrot, le fou* para afirmar que no cinema de Godard o distanciamento crítico implica não apenas na ausência de uma “história”, mas na ausência de um “assunto”.

O “assunto”, conforme apresentado por Rittner, é uma “organização da realidade”, um dado extraído da realidade material e trabalhado pela linguagem cinematográfica. E, segundo o autor, em Godard a *mise-en-scène*, a linguagem, giraria em torno de si mesma, constituindo uma mera “organização do acaso”, jamais da realidade. Nessa leitura, “o filme se torna uma reflexão sobre o filme, sobre a maneira de organizá-lo”, e, assim, “se auto esgota, torna-se a coisa cheia de si”.¹⁸¹

Pode-se dizer que tais formulações de Rittner recolocam a velha discussão sobre forma vs. conteúdo. Para esse crítico, Godard enfatiza tanto a reflexão sobre a linguagem, sobre a própria forma fílmica, que se torna incapaz de discutir qualquer conteúdo existencial, social ou político. E, em sentido completamente oposto ao dos autores godardianos, Rittner afirmava que Godard era incapaz de promover “uma verdadeira adequação do estilo ao conteúdo”.¹⁸² Nota-se então duas maneiras bastante distintas de se conceber a relação entre forma e conteúdo.

Ainda no texto sobre *Pierrot, le fou*, Rittner foi categórico: para ele o cinema de Godard não passava de “puro esteticismo”. Assim como nos textos anteriormente citados, o crítico também comparou Godard a outros realizadores modernos a fim de apontar para

¹⁸⁰ RITTNER, Maurício. O descompromisso segundo Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 16, 24 mar. 1968.

¹⁸¹ Id., O modelo e a máscara. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 fev. 1967. Suplemento literário, p. 5.

¹⁸² Id., Esta guerra que exaspera. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, p. 10, 6 out. 1967.

sua inferioridade em relação aos demais. Diferentemente de cineastas como Alain Resnais, Richard Lester e Agnès Varda, Godard não conseguiria realizar uma “fenomenologia do real”¹⁸³, apenas “uma fenomenologia do filme”.

O autor ainda atacou o recurso às citações, que, em sua leitura, seriam apenas utilizadas “para suprir a falta de assunto”. Em *Pierrot, le fou*, além das referências literárias e fílmicas, havia a inserção de “demagogia sobre o Vietnã” e de “gozação dos norte-americanos (que jamais serão perdoados por terem salvo a França duas vezes)”. Ou seja, Rittner atacou também o engajamento político que Godard começava a assumir em meados dos anos 1960. Na leitura do crítico, o esteticismo de Godard era incompatível com a politização, pois em seus filmes não haveria “proposta de meditação sobre o homem autêntico na sociedade real”, tampouco “conversa autêntica”, apenas “conversa fiada”. Nesse sentido, a guinada à esquerda de Godard foi lida por Rittner como mero reflexo de um “aristocrata decaído” preocupado em “desfazer a impressão de neo-fascista que ele fazia junto à nova esquerda europeia”.¹⁸⁴

Na conclusão do texto, Rittner atacou ainda os críticos brasileiros admiradores de Godard. Segundo o autor, a “glória” que Godard desfrutava entre uma parcela da crítica não passava de uma soma de “equívocos”, fruto da “atitude romântica” adotada. Rittner não se referiu diretamente a nenhum outro autor (como fez Cavalcanti de Paiva), mas atacou algumas leituras empreendidas sobre a obra de Godard naquele momento. Para ele, certas teorizações a respeito do cinema godardiano – “linguagem igual à expressão; cinema igual à vida; olhar como forma de liberdade; filme como constatação da existência” – só teriam sentido, na verdade, “a partir de um anti-Godard”.¹⁸⁵ Embora não possamos assegurar que Rittner teve contato com textos de Grünewald, Gomes Leite ou Avellar, fica claro seu distanciamento em relação a tais autores, em cujos textos os argumentos acima elencados são verificáveis. Nesse sentido, para Rittner, as concepções de tais críticos eram inválidas, pois atribuíam aos filmes de Godard características na realidade inexistentes.

Nota-se que o eixo central das críticas de Rittner a Godard foi a recusa radical da metalinguagem no cinema. Entendida como “puro esteticismo”, a discussão acerca da

¹⁸³ Nota-se que essa leitura é exatamente oposta àquela de José Lino Grünewald, para quem Godard era dotado de uma atitude fenomenológica capaz de apreender a realidade em toda sua materialidade.

¹⁸⁴ RITTNER, Maurício. O modelo e a máscara. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 fev. 1967. Suplemento literário, p. 5.

¹⁸⁵ Ibid.

própria linguagem implicaria necessariamente no descompromisso com a realidade, com a verdade e com a participação política. Nessa leitura, os filmes de Godard, preocupados excessivamente com a discussão formal, seriam incapazes de discutir temas próprios à realidade, fossem eles ligados a questões existenciais, sociais ou políticas. Já nos críticos godardianos, a metalinguagem era objeto de exaltação, tida como a responsável por conferir a Godard um lugar de destaque dentre os cineastas modernos. E, para além disso, em uma leitura diametralmente oposta à de Rittner, os críticos godardianos viam na metalinguagem, conforme praticada por Godard, um instrumento de crítica e de intervenção social. Na verdade, o que estava em jogo nesse debate eram distintos projetos de cinema. E, nesse sentido, Rittner, com seu apego a uma determinada noção de realismo, posicionava-se a favor de um cinema que poderia até abdicar de uma narrativa, mas no qual não havia espaço para uma discussão excessivamente metalinguística.

2.4. O ocaso da vanguarda: a guinada de José Lino Grünewald.

Como vimos em nosso capítulo 1, José Lino Grünewald foi um dos maiores entusiastas do cinema godardiano no Brasil. Ao longo de todo os anos 1960, escreveu textos bastante apologéticos à obra de Godard, sempre entendida a partir das noções de “vanguarda” e de “revolução”. No entanto, em três textos escritos em 1970 o crítico apresentou uma postura completamente distinta em relação ao realizador. Naquele ano, estreou no Brasil *Week-end* (1967), filme que Grünewald considerou o maior de toda a carreira de Godard, bem como um dos grandes filmes da história do cinema. Porém, segundo Grünewald, *Week-end* era também o “último grande filme” do cineasta.¹⁸⁶

Assim, na leitura de Grünewald, após atingir seu apogeu com *Week-end*, a carreira de Godard iniciou um processo de franco declínio. Para o crítico, os indicadores da derrocada godardiana foram dois filmes realizados em 1968, ou seja, posteriores a *Week-end*: *Le gai savoir* e *One plus one*¹⁸⁷. Tais obras foram duramente criticadas por Grünewald. *One plus one* foi até mesmo descrito como uma “realização plenamente desnecessária”.¹⁸⁸ Já *Le gai savoir*, segundo o autor, fracassara em “empreender (mais)

¹⁸⁶ GRÜNEWALD, José Lino. Godard e sua crise. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 out. 1970. Caderno Anexo, p. 4.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Id., Cine. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Caderno Anexo, p. 5.

uma renovação na linguagem cinematográfica”.¹⁸⁹ Dessa forma, tais filmes foram interpretados como “redundância” e “repetição de processos”.¹⁹⁰ Essa visão diferia por completo daquela que Grünewald defendera ao longo de toda a década de 1960, quando Godard era tido como um cineasta capaz de inventar permanentemente, a cada filme e até mesmo a cada sequência.

One plus one e, principalmente, *Le gai savoir* representavam, de fato, uma significativa transformação na carreira de Godard. Foi a partir desses filmes que o cineasta radicalizou sua politização à esquerda – já explícita ao menos desde *Masculino, feminino*, de 1966 –, em resposta ao acirramento da situação política francesa após o maio de 1968. No entanto, tal radicalização política foi acompanhada por uma radicalização também estética. Mais do que nunca, Godard assumiu a reflexão sobre a natureza da própria imagem cinematográfica como mote de sua obra. Foi inclusive em *Le gai savoir* que sistematizou seu novo projeto, desenvolvendo uma teoria sobre como fazer filmes políticos “voltando ao zero”. Ou seja, o cineasta se propôs a repensar toda a linguagem audiovisual, com ainda mais consciência e rigor do que já vinha fazendo desde *Acossado*.¹⁹¹

Dessa maneira, chama a atenção a recusa desses filmes por parte de José Lino Grünewald, uma vez que eles representavam a radicalização da metalinguagem, elemento anteriormente apontado de maneira bastante elogiosa pelo crítico. Cabe ponderar que tal recusa não levou Grünewald a desconsiderar a obra pregressa de Godard. Pelo contrário: o crítico defendeu que, a despeito do declínio, o realizador, pelo que já fizera, seguia sendo “um dos quatro ou cinco maiores criadores da história do cinema”.¹⁹² Assim como, também em 1970, Grünewald dedicou uma análise elogiosa a *Uma mulher casada*, filme que Godard realizara em 1964 e que chegou ao Brasil com seis anos de atraso.

Nesse sentido, um dos aspectos que certamente embasaram essa guinada de posição do crítico foi a postura militante que passava a ser assumida por Godard. O autor chegou a afirmar que o cineasta empobreceu e marginalizou o instrumento (a técnica cinematográfica) “sob pretextos ideológicos”.¹⁹³ Como vimos no capítulo 1, para

¹⁸⁹ GRÜNEWALD, José Lino. Godard e sua crise. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 out. 1970. Caderno Anexo, p. 4.

¹⁹⁰ Id., Cine. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Caderno Anexo, p. 5.

¹⁹¹ MACCABE, Collin. *Godard: images, sounds, politics*. London: McMillan Press, 1980. p. 21

¹⁹² GRÜNEWALD, José Lino. Week-end. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1970. Caderno Anexo, p. 6.

¹⁹³ Id., Cine. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Caderno Anexo, p. 5.

Grünewald a obra godardiana não podia ser coordenada politicamente. O cineasta se fazia político e revolucionário por sua atuação na linguagem, e não pela filiação a uma ideologia específica – pois isto seria abdicar da liberdade total, filiar-se a uma abstração fossilizada. Assim, quando Godard assumiu de forma contundente a postura militante, Grünewald passou a rejeitar sua obra. O próprio autor sintetizou a derrocada de Godard dessa maneira, apontando para aquilo que ele classificou como um “paradoxo implacável”: “no momento em que o seu [de Godard] vanguardismo sentiu-se obrigado à participação, a crise de Godard parece haver iniciado o salto no precipício”.¹⁹⁴

Conforme aponta Alessandra Brum, Grünewald entendia o cinema como uma arte em “constante desenvolvimento”, como “um processo de ruptura” permanente¹⁹⁵. Nesse sentido, com o passar do tempo, conforme surgiam novos filmes, o crítico reformulava suas ideias, reelegia suas preferências e delimitava as fases da história do cinema. Griffith, Eisenstein, Murnau, Welles, Resnais, Godard: para Grünewald, cada um destes cineastas foi um grande inventor em sua respectiva época.¹⁹⁶

Essa leitura articulava-se com a visão evolutiva e tecnicista de Grünewald, sobre a qual nos referimos no capítulo 1. Na lógica do crítico, a linguagem cinematográfica evoluía de acordo com o progresso técnico dos meios de expressão, e os inventores eram aqueles que sabiam aproveitar ao máximo os recursos de sua época. Tal interpretação de Grünewald dialogava fortemente com um dos motes fundamentais do concretismo poético, segundo o qual caberia ao artista “não se deixar ultrapassar pelo desenvolvimento das forças produtivas”.¹⁹⁷

A “fase Godard” assumiu caráter excepcional no pensamento do crítico, uma vez que se manteve ao longo de toda a década de 1960. No entanto, nos textos escritos em 1970 fica claro que ela se encerrara. A grandeza do cineasta não passou a ser negada pelo autor, mas foi por ele relegada ao passado. O projeto de experimentação formal permanente evidenciara seu esgotamento com *Le gai savoir* e *One plus one*, filmes tidos

¹⁹⁴ GRÜNEWALD, José Lino. Godard e sua crise. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 08 out. 1970. Caderno Anexo, p. 4.

¹⁹⁵ BRUM, Alessandra Melett. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. p. 88.

¹⁹⁶ CASTRO, Ruy. Amoral, neopagão, fenomenológico. In: GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização Ruy Castro. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. p. 9-18. p. 12.

¹⁹⁷ SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos estudos CEBRAP*, nº 26, São Paulo, p. 120-140, mar. 1990. p. 137.

como exemplos de redundância e de repetição. E foi o aparecimento de um filme específico que levou Grünewald a constatar o desgaste do projeto de Godard: *2001, uma odisseia no espaço* (1967), de Stanley Kubrick, que se tornou o novo centro das atenções do crítico, e ao qual ele recorreu duas vezes a fim de explicar as razões do declínio godardiano:

O desenvolvimento material (...) não tomado em conta conduz à alienação. Isto, talvez parcialmente, explique a possível exaustão de Godard, na mesma hora em que Kubrick, com *2001: uma odisseia no espaço* demonstrava a que ponto o impacto encantatório do cinema pode chegar (...). No caso desta realização de Kubrick, sequer pode-se falar simplesmente em invenção: o que sobrepairá é a oportunidade não perdida de somar os recursos materiais e virtuais (elementos) até então existentes para o filme em função do auge da informação estética. Sem falar em dados colaterais, como a capacidade de trazer questões epistemológicas da maior importância ao nível do consumo.¹⁹⁸

E o cinema corria em paralelo, chegava a *2001*. Meditar sobre o instrumento foi útil e rico, mas tentar empobrecê-lo e marginalizá-lo sob pretextos ideológicos, não foi funcional. Mesmo porque teorizar e propugnar por um cinema marginal perde o sentido, se pensarmos que se o marginalismo vira sistema, passará a ser então marginal aquilo que não o era antes.¹⁹⁹

Nesses trechos, fica evidente como *2001* suscitou uma profunda transformação no interior do pensamento de Grünewald. Ao longo de toda a década de 1960, o crítico defendeu a ruptura com o espetáculo cinematográfico empreendida por Godard, interpretando-a, inclusive, como progresso técnico. O espetáculo era lido como arcaico e aurático, feito meramente para divertir; enquanto os filmes de Godard eram feitos para gerar reflexão. Nas passagens acima, por outro lado, “espetáculo” e “consumo” são lidos de forma positiva, e o anti-espetáculo de Godard não é mais visto como sinônimo de progresso, mas de obsolescência, de descompasso com “o desenvolvimento material”. Pois o filme de Kubrick provara ser possível despertar reflexão sem abdicar dos recursos técnicos, conciliara espetáculo – “impacto encantatório” – com discussão de alta densidade filosófica – “questões epistemológicas da maior importância”.

Nota-se também uma alteração radical da postura de Grünewald a respeito da discussão metalinguística no cinema. Nos textos anteriormente abordados, a meditação sobre o cinema, que consistia na grande obsessão da obra godardiana, era objeto central na análise do crítico; era por meio da atuação na linguagem que Godard atuava no mundo e na sociedade – ou seja, fazia-se cineasta revolucionário. No entanto, no segundo trecho

¹⁹⁸ GRÜNEWALD, José Lino. Cine. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Caderno Anexo, p. 5.

¹⁹⁹ Id., Godard e sua crise. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 out. 1970. Caderno Anexo, p. 4.

fica claro que, para o autor, a metalinguagem atingira seu limite, esgotara-se, encerrada em suas próprias contradições.

Pode-se afirmar que essa guinada no pensamento de José Lino Grünewald representou, na realidade, sua constatação do fracasso do projeto godardiano, do qual ele fora certamente um dos maiores defensores no Brasil. O próprio autor explicitou sua noção de ocaso do cinema godardiano, referindo-se às questões da metalinguagem e do anti-espetáculo:

A défaillance dos últimos filmes de Godard pode também refletir mais uma denúncia de busca ao paraíso perdido. Afinal, a metalinguagem existe porque existe a própria linguagem e, não, vice-versa. Senão ninguém ainda hoje em dia estaria falando “alô”, “bom dia” ou “me dá o lume”. Senão já inexistiria melodia, ninguém assobiaria. Senão já não valeria a pena continuar pondo o setentão John Wayne em cima de um cavalo a dar tiros para todo lado. Já teriam alvejado o próprio espectador.²⁰⁰

A passagem é tão irônica quanto melancólica. Fica clara a constatação do fracasso de uma utopia. O paraíso não foi alcançado, o projeto fracassou, a vanguarda perdeu. A metalinguagem não foi capaz de ressignificar toda a linguagem, tampouco pôde criar a sociedade do futuro. O anti-cinema revolucionário de Godard não conseguiu abolir a espetacularização hollywoodiana. Os tiros de John Wayne jamais alvejaram o espectador; pelo contrário, continuaram fascinando o público consumidor. Na evolução da técnica e da linguagem cinematográficas, não havia mais espaço para o cinema excessivamente metalinguístico de Godard. Assim, o novo objeto de exaltação de Grünewald passou a ser o cinema que aliava espetáculo, consumo e “informação estética”.

Dessa maneira, a atestação do ocaso da vanguarda godardiana representava também o reconhecimento do fracasso da utopia que o próprio Grünewald sustentara na década anterior. O crítico manteve sua leitura evolutiva da técnica cinematográfica. Esta, no entanto, não estava mais vinculada a um horizonte utópico de redenção. Nesse sentido, podemos afirmar que a trajetória do pensamento de Grünewald ao longo dos anos aqui enfocados é ela mesma representativa de um determinado contexto cultural. No caso, um movimento de progressiva perda de esperança no potencial utópico-revolucionário das artes que teve lugar no final da década de 1960.

A virada para a década de 1970 marcou também, por exemplo, o fim do concretismo – do qual Grünewald fazia parte – enquanto “programa coletivo de vanguarda”. Gonzalo Aguilar, em sua história da poesia concreta brasileira, atribui o fim

²⁰⁰ GRÜNEWALD, José Lino. Cine. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Caderno Anexo, p. 5.

do “ciclo vanguardista” do concretismo ao contexto brasileiro daquele momento. Segundo o autor, com o endurecimento da repressão ditatorial após o AI-5 de dezembro de 1968, tornou-se insustentável a crença tanto na possibilidade de mudança política quanto em um projeto cultural vanguardista.²⁰¹ Em direção semelhante, Marcelo Ridenti afirma que no pós-AI-5 “marcou-se o fim de um florescimento cultural” que se manifestara ao longo de todo os anos sessenta. Assim, segundo o sociólogo, naquele momento o “surto modernista temporão” findou-se para dar espaço ao “avanço irrestrito da indústria cultural”.²⁰²

O contexto internacional também se caracterizava, cada vez mais, pelo clima de “morte da vanguarda”.²⁰³ Godard, no entanto, optou pela contramão desse processo. Foi justamente na virada para a década de setenta que seu projeto vanguardista se radicalizou no Grupo Dziga Vertov, no qual se juntou ao militante maoísta Jean-Pierre Gorin. Mas, conforme descrevemos, José Lino Grünewald não acompanhou esse movimento da carreira de Godard.

De acordo com Ruy Castro, o final da década de 1960 foi um momento de “reversão das expectativas” para Grünewald. Castro, no entanto, atribui isso aos caminhos assumidos pelo próprio cinema: os procedimentos de vanguarda se integraram ao cinema comercial e o cinema de Hollywood, após seu espetacular apogeu com *2001*, enveredara para o “espetáculo puro”.²⁰⁴ Em nossa análise, buscamos demonstrar como a guinada de posição de Grünewald esteve também ligada a uma dinâmica própria ao contexto cultural do Brasil daquele momento.

Nesse sentido, cabe-nos verificar de que maneira os outros dois críticos godardianos abordados nesta pesquisa reagiram ao contexto em questão. No que diz respeito a Maurício Gomes Leite, não encontramos em nosso levantamento textos posteriores a 1968, logo, não podemos avaliar como o crítico encarou tal contexto ou os filmes da fase mais radical de Godard. Mas sabemos, pelos relatos dos amigos Carlos

²⁰¹ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 154-157.

²⁰² RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 78.

²⁰³ Para um mapeamento dos debates travados na estética e na história da arte a respeito do fim das vanguardas, Cf. FABBRINI, Ricardo. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183, 2013.

²⁰⁴ CASTRO, Ruy. Amoral, neopagão, fenomenológico. In: GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização Ruy Castro. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. p. 9-18. p. 17-18.

Heitor Cony e Sérgio Augusto, que, na década de 1970, Gomes Leite deixou o Brasil e a carreira no cinema e na crítica e mudou-se para Paris onde trabalhou na UNESCO até sua morte em 1993. Segundo Cony, Gomes Leite “silenciou-se” após a fraca recepção de seu longa *A vida provisória* em 1968. Já Augusto afirma que o autor deixou o Brasil descontente com a situação do país. De toda maneira, pode-se afirmar que o desaparecimento de Gomes Leite da cena pública brasileira na década de 1970 é indicativo de uma frustração em relação a projetos anteriormente defendidos.

Já no caso de José Carlos Avellar, este manteve sua posição em relação ao cinema de Godard ao longo de todo o recorte aqui enfocado. Em nosso *corpus* estão presentes textos de 1969-1970 em que Avellar ainda defende Godard e ainda concebe o cinema moderno em termos de ruptura com o espetáculo e com a indústria. Inclusive, o crítico também comentou *One plus one* e, diferentemente de Grünewald, não atacou a obra. Pelo contrário, definiu-a como “a mais radical e provocante discussão” sobre o experimentalismo na linguagem cinematográfica, bem como “uma das contribuições mais importantes do cinema moderno” até aquele momento.²⁰⁵

Nesse sentido, pode-se dizer que Avellar manteve uma postura otimista em relação ao contexto brasileiro de início da década de 1970, inclusive se comparado aos cinemanovistas Glauber Rocha e Gustavo Dahl evocados no capítulo anterior. Conforme aponta Jean-Claude Bernardet, em 1970 a crítica radical à indústria já não era mais central no projeto de Glauber. Em um artigo daquele ano, Rocha chegou a afirmar que “o cinema é antes de tudo uma indústria, inclusive se é dirigido contra a indústria”.²⁰⁶ O caso de Gustavo Dahl é ainda mais representativo dessa mudança: já em 1966 o autor publicou na *Revista civilização brasileira* o texto “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, no qual há uma clara revisão da concepção anti-industrial anteriormente defendida. A partir daquele momento, Dahl assumiu a posição de “teórico da conquista de mercado” no interior do cinema brasileiro, o que culminaria, em meados dos anos 1970, na sua incorporação à gestão da Embrafilme em cargos ligados à distribuição e à comercialização de filmes.²⁰⁷ Marcelo Ridenti entende essa transformação no interior do pensamento cinemanovista como resultado de um processo, iniciado já no pós-golpe de

²⁰⁵ AVELLAR, José Carlos. *One plus one*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 25, 30 mar. 1969.

²⁰⁶ ROCHA, Glauber apud BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores* – França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994. p. 152. Grifo no original.

²⁰⁷ ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: teoria e prática*. 2016. 179 f. (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 28-30.

1964, no qual o Cinema Novo “ia deixando de ser revolucionário para encontrar seu lugar dentro da ordem estabelecida”.²⁰⁸

Avellar, por sua vez, em 1969 ainda se mostrava crítico da indústria e do espetáculo em sua defesa ao experimentalismo radical de Godard em um filme como *One plus one*. Assim como, em seu texto de 1970 sobre *Uma mulher casada*, ainda enfatizava a recusa do espetáculo enquanto uma das virtudes do cinema de Godard. No entanto, se nos deslocarmos alguns anos de nosso recorte cronológico e observamos textos de Avellar escritos em meados da década de 1970 perceberemos o abandono de certas concepções. Conforme demonstrado por Margarida Adamatti, a respeito de um texto de Avellar de 1976, naquele momento o crítico já não trabalhava mais com as oposições “cinema clássico” vs. “cinema moderno” e “cinema de entretenimento” vs. “cinema de arte”.²⁰⁹ Assim, naquela altura Avellar já não praticava mais a defesa radical do cinema moderno em detrimento do clássico presente nos textos de 1961 a 1970.

Por fim, é necessário lembrarmos que tais transformações verificáveis nos itinerários do Cinema Novo e dos críticos godardianos aqui analisados não significaram que o cinema brasileiro moderno como um todo tenha abandonado a recusa ao espetáculo, à indústria e ao mercado enquanto critérios norteadores. A década de 1970 foi o momento em que alguns cinemanovistas aderiram às preocupações com o grande público e optaram por uma nova estratégia que passava agora pelo financiamento estatal de seus filmes. Mas foi também o momento de eclosão de uma série de iniciativas cinematográficas que recusavam os parâmetros de distribuição e circulação e aderiam radicalmente à experimentação formal e à metalinguagem – caminho este que, na França, foi também o escolhido por Jean-Luc Godard no final dos anos 1960.

²⁰⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 94.

²⁰⁹ ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica de cinema no jornal Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta*. 2015. 437 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 174-175.

CAPÍTULO 3

Política e polêmica.

*Penso que a arte é uma arma especial. Ideias são armas. Muitas pessoas estão morrendo por causa de ideias e em nome de ideias. Uma arma é uma ideia prática e uma ideia é uma arma teórica. Um filme é um rifle teórico e um rifle é um filme prático. Felizmente, não porto uma arma porque sou tão curto de vista que provavelmente mataria todos os meus amigos. Tenho a impressão de que sou menos míope em cinema, logo, prefiro fazer filmes.*²¹⁰

Jean-Luc Godard, 1968.

Nos capítulos anteriores, mapeamos diferentes posturas assumidas no interior da crítica brasileira em relação às inovações estéticas introduzidas pelo cinema de Jean-Luc Godard. Primeiramente, abordamos os autores que foram grandes defensores e apologistas da modernização godardiana. Em seguida, nos detivemos em autores que apresentaram severas críticas e recusas ao cineasta. Dessa forma, buscamos evidenciar as diferentes concepções de cinema implícitas nas leituras empreendidas sobre a obra de um artista estrangeiro; bem como, diferentes projetos que compunham o debate acerca do fazer cinematográfico, e crítico, no Brasil do período.

Neste capítulo, analisaremos os debates políticos suscitados pela recepção dos filmes de Godard no Brasil ao longo de nosso recorte cronológico. Com isso, não queremos sugerir que “estética” e “política” sejam dimensões autônomas e separadas na obra do cineasta (ou em qualquer obra de arte). Todos os críticos anteriormente abordados, godardianos e anti-godardianos, serão aqui retomados. Em todas as análises, política e estética se inter-relacionam de alguma maneira. É nesse sentido que nos capítulos anteriores já estavam presentes questões como “revolução” e “engajamento”. E, na mesma direção, no presente capítulo não estarão ausentes questões formais. Assim, tal

²¹⁰ GODARD, Jean-Luc apud CLOUZOT, Claire. Godard in the US. *Sight and sound*, London, v. 37, n. 3, p. 110-114, Summer 1968. p. 112. Tradução nossa. No original em inglês: “I think that art is a special gun. Ideas are guns. A lot of people are dying from ideas and dying for ideas. A gun is a practical idea and an idea a theoretical gun. A film is a theoretical rifle and a rifle a practical film. Fortunately I don’t have any gun for I am so short-sighted that I would probably kill all my friends. I have the impression I’m less myopic in a film, hence I prefer making films”.

divisão visa apenas uma melhor organização da dissertação, dada a vastidão do *corpus* empregado e a multiplicidade de questões levantadas.

Aqui, cabe-nos uma breve discussão acerca da trajetória de Godard ao longo da década de 1960, comumente dividida em duas fases distintas. Nessa divisão, apenas em um segundo momento, a partir de *Masculino, feminino* (1966), o cinema de Godard teria se politizado. Pois foi a partir desse filme que o cineasta passou a abordar temas políticos *stricto sensu* como a militância da juventude parisiense, o imperialismo estadunidense, a Guerra do Vietnã e o maoísmo. Conforme aponta o biógrafo Antoine de Baecque, essa inflexão na filmografia de Godard esteve associada a mudanças bruscas na trajetória político-ideológica do cineasta. Na primeira metade da década de 1960, Godard era tido no debate francês como um “anarquista de direita”, pessimista e provocador. Foi apenas ao final de 1965 que o realizador se inclinou ideologicamente à esquerda, aproximando-se de militantes do Partido Comunista Francês. No entanto, ao final de 1966, Godard mudou novamente de posição e, atraído pelo maoísmo em ascensão na esquerda francesa, passou a criticar ferozmente o PCF como “revisionista”.²¹¹ E, após a turbulência política de 1968, Godard se juntou ao militante maoísta Jean-Pierre Gorin no Grupo Dziga Vertov e se radicalizou esteticamente e politicamente, realizando um cinema de feição militante.

Porém, conforme sugerido pelo crítico catalão Román Gubern em 1969, é possível verificar elementos políticos em toda a filmografia de Godard. Nesse sentido, Gubern se questiona: não seria possível identificar uma dimensão política já em filmes anteriores a 1966, nos quais são discutidos temas como guerra (*O pequeno soldado* e *Tempo de guerra*), paternidade (*Uma mulher é uma mulher*), prostituição (*Viver a vida*), objetificação da mulher na sociedade de consumo (*Uma mulher casada*) e progresso tecnológico (*Alphaville*)? Nesse sentido, para o autor, mesmo que nenhum crítico à época tenha se referido a um “Godard político” a respeito de tais filmes, em todos eles há reflexões sobre questões morais e sociais – ou seja, questões políticas em sentido amplo.²¹²

Assim, Gubern aponta para a fragilidade de uma divisão estanque, tradicionalmente assumida pela crítica, da obra de Godard em fases. Tal divisão esteve presente em textos dos godardianos José Lino Grünewald e José Carlos Avellar sem

²¹¹ BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2010. p. 351.

²¹² GUBERN, Román. *Godard polemico*. 2ª ed. ampliada. Barcelona: Tusquets Editor, 1974. p. 20-21.

assumir grande relevância nos pensamentos desenvolvidos pelos autores. Grünewald, devido à sua concepção particularmente esteticista, foi o autor que menos se deteve em reflexões propriamente políticas; mas, conforme demonstraremos, se posicionou no debate ideológico da época por meio do filme *A chinesa*. Já Avellar, embora evocasse *en passant* a existência de duas fases distintas na trajetória de Godard, empreendeu uma interessante leitura da politização godardiana através de filmes anteriores a 1966, como *Uma mulher casada* e *Alphaville*. Ademais, demonstraremos como *O pequeno soldado*, filme inicial da carreira de Godard, suscitou um intenso debate político-ideológico por trazer a Guerra da Argélia como pano de fundo de sua narrativa.

O capítulo será dividido em cinco seções, nas quais serão discutidos diversos temas. Nosso objetivo é demonstrar como a recepção brasileira dos filmes de Godard durante o período aqui enfocado é indicativa de um cenário político-ideológico de intenso debate e polarização. Conforme evidenciaremos, a obra godardiana suscitou nos autores reflexões sobre crítica à modernidade capitalista, autocrítica de esquerda, reformulação do marxismo, maio de 1968, derrota de esquerda e engajamento da juventude.

Ou seja, destacaremos como o cinema de Godard fomentou discussões caras à cultura política de esquerda do Brasil daquele momento. E, cabe lembrar, o período abarcado por nosso recorte cronológico correspondeu a um momento no qual havia “relativa hegemonia cultural da esquerda no país” – que inclusive se manteve após o golpe de 1964.²¹³ Dessa maneira, ao passo em que a experimentação formal praticada por Godard dialogou vigorosamente com um meio cinematográfico marcado pela ideia de modernização estética; a gradativa politização à esquerda do cineasta encontrou forte ressonância em um ambiente cultural majoritariamente conduzido pela intelectualidade de esquerda.

3.1. Godard, repórter e crítico do seu tempo.

Iniciaremos o presente capítulo retomando o pensamento dos críticos Maurício Gomes Leite e José Carlos Avellar. No capítulo 1, demonstramos como tais autores defenderam projetos de modernização cinematográfica a partir da obra de Godard. Agora,

²¹³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: _____. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111. p. 71.

abordaremos a maneira como cada um deles leu nos filmes do realizador uma representação crítica da sociedade contemporânea. Optamos por tratar os dois críticos em conjunto pois suas análises apresentaram semelhanças e proximidades.

Começemos por Avellar. No capítulo 1, destacamos como o crítico via no cinema de Godard uma conjugação entre experimentação formal e politização, entre renovação da linguagem e posicionamento ético do artista. Vimos também que tal conjugação era tida como um método capaz de apresentar a verdade sobre o mundo contemporâneo. Agora, explicaremos de que maneira o crítico concebeu a politização godardiana. Quais eram as verdades que Godard apresentava? Qual era exatamente o posicionamento ético do cineasta em relação à sociedade? Tais questões foram trabalhadas por Avellar e serão objetos de nossa análise.

Conforme entendido por Avellar, o método empregado por Godard em sua busca pela verdade era “a recusa de uma linguagem dramática em favor de um estilo documental ou jornalístico”.²¹⁴ Pois, para o crítico, o momento histórico caracterizava-se como o “tempo do jornal”, no qual as pessoas viviam “bombardeadas” pelas imagens dos meios de comunicação de massa. Por essa razão, segundo Avellar, os filmes de Godard tinham como preocupação central “a criação de um novo estilo a partir do jornalismo”.²¹⁵ Nesse sentido, o autor definiu Godard como um “repórter”, e o estilo do cineasta foi entendido enquanto uma “técnica de investigação” da contemporaneidade.²¹⁶

É interessante notar que há um duplo movimento na análise que Avellar faz do cinema godardiano. Por um lado, o crítico inscreve o realizador em seu tempo, em seu contexto histórico; descreve seu estilo a partir de uma caracterização da própria sociedade contemporânea, no caso “o tempo do jornal”. Mas há também o caminho inverso: a partir da análise fílmica, o crítico aponta diversos elementos de representação e crítica da sociedade conforme trabalhados por Godard.

A respeito de *Alphaville* (1965), por exemplo, Avellar afirmou que o filme era um “protesto romântico” contra o autoritarismo e a desumanização intrínsecos à racionalidade moderna, sintetizados por Alpha 60, o ditador eletrônico da cidade

²¹⁴ AVELLAR, José Carlos. O cinema na idade de Picasso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1967. Caderno B, p. 2.

²¹⁵ Id., Duas ou três coisas sobre Godard”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 27 jun. 1967. Caderno B, p. 2.

²¹⁶ Id., Uma mulher casada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1970. Caderno B, p. 2.

distópica. E tal crítica expressava-se sobretudo na maneira com que o filme era dirigido, conduzido. Forma e narrativa, juntas, indicavam o exato oposto da racionalização totalitária que imperava sobre Alphaville, a sombria metrópole do futuro.²¹⁷

Tais elementos foram retomados por Avellar em um texto de 1968 sobre *Made in USA* (1966). Assim como *Alphaville*, o filme se ambientava em uma cidade fictícia. Dessa vez, Atlantic City, uma cidade francesa de irônico nome anglicizado. Na leitura do crítico, o filme retratava a “desordem de nosso tempo”. E, mais uma vez, era a partir da identidade forma/conteúdo que a obra tinha seu significado explicado: “a forma é a imagem do comportamento de seu personagem central, a cidade de Atlantic City”. As cores quentes e saturadas dos quadros ofereciam “a perfeita equivalência da agressividade da vida moderna”, principal alvo da crítica empreendida pela obra. Em *Made in USA*, “onde as pessoas são eliminadas por um poder superior invisível”, Avellar leu um complemento ao discurso de *Alphaville*: “o caminho direto e mais curto para a cidade de Alpha 60, a Alphaville dominada pelo cérebro eletrônico”.²¹⁸

Outra interessante argumentação de Avellar foi desenvolvida a partir de *Uma mulher casada* (1964) em texto de agosto de 1970. Segundo o crítico, a obra – cujos personagens eram uma mulher adúltera, seu marido e seu amante – não se preocupava em narrar mais um caso de tragédia burguesa, mas sim em expor as razões que condicionaram a existência de tal tragédia. Dessa forma, defendia Avellar: “o verdadeiro assunto do filme é a vida na sociedade formada por pessoas dominadas pelos veículos de comunicação de massa”.²¹⁹

Por isso, a trajetória das personagens era constantemente interrompida por propagandas de jornais e pelos mais variados símbolos da sociedade de consumo. “Pessoas, cartazes, letreiros, capas de revistas e de discos, notícias de jornal, tudo se mistura na imagem” de *Uma mulher casada*. Novamente, a análise de Avellar lê a representação crítica a partir da união entre forma e conteúdo empreendida pelo cineasta. Assim, o crítico descreveu acuradamente como a obra era organizada a fim de denunciar a objetificação da vida humana na sociedade de consumo:

²¹⁷ AVELLAR, José Carlos. O cinema na idade de Picasso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1967. Caderno B, p. 2.

²¹⁸ Id., *Made in USA*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1968. Caderno B, p. 2.

²¹⁹ Id., *Uma mulher casada*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1970. Caderno B, p. 2.

se uma xícara de café, a chama de um cigarro, ou um personagem de história em quadrinhos podem ser olhados pela câmera de Godard com maior atenção que as pessoas é justamente porque os objetos existem mais que essas pessoas.²²⁰

A partir dessas três análises filmicas, depreende-se os elementos que compõem o discurso crítico godardiano na leitura de Avellar. O próprio autor sintetizava: Godard era um cineasta que discutia “os problemas da vida americanizada da França, os problemas da vida desumanizada do mundo moderno”.²²¹ Nesse sentido, Avellar viu nos filmes de Godard um posicionamento ético, político, de crítica e recusa a determinadas características de uma sociedade capitalista desenvolvida. O autoritarismo implícito no avanço técnico-científico que se diz libertador (*Alphaville*); o caos e a violência trazidos pela americanização da cultura francesa (*Made in USA*); a objetificação da vida em uma sociedade regida pelo consumo e pela publicidade (*Uma mulher casada*): essas eram as características do mundo moderno denunciadas e atacadas pelo realizador.

Outro elemento em comum às três análises de Avellar é a identidade entre forma e conteúdo que, conforme já reiteramos, constituía um dos cerne do cinema de Godard na interpretação desenvolvida pelo crítico. É nesse sentido que o próprio autor afirmou em 1968 que os filmes de Godard não eram “exatamente filmes sobre política, mas filmes políticos”.²²² Ou seja, o engajamento godardiano não era apenas uma questão temática; não se limitava à abordagem de temas políticos em nível do conteúdo dos filmes. Era, como vimos no capítulo 1, decorrente da renovação da sintaxe cinematográfica, bem como da ruptura com os esquemas de produção do cinema industrial hollywoodiano.

Tal noção, central em textos de Avellar escritos em 1968, era publicamente defendida pelo próprio Godard desde o ano anterior. Em outubro de 1967, pouco após o lançamento comercial de *A chinesa* na França, o cineasta concedeu uma longa entrevista aos *Cahiers du cinéma*, na qual expôs sua concepção de cinema político. Segundo Godard, um cinema político revolucionário só poderia ser realizado com técnicas e instrumentos igualmente revolucionários – tanto em nível dos procedimentos estéticos empregados quanto em nível econômico²²³. Será movido por essa concepção, apenas esboçada na entrevista, que Godard empreenderá sua radicalização estética e política, sintetizada em um dos principais *slogans* adotados pelo Grupo Dziga Vertov na virada

²²⁰ AVELLAR, José Carlos. Uma mulher casada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1970. Caderno B, p. 2.

²²¹ Ibid.

²²² Id., *Made in USA*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1968. Caderno B, p. 2.

²²³ Cf. GODARD, Jean-Luc. Lutter dur deux fronts. Entretien avec J. Bontemps, J.-L. Comolli, M. Delahaye e J. Narboni. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 194, p. 12-27, oct. 1967.

para a década de 1970: “o problema não é fazer filmes *políticos*, mas fazer filmes *politicamente*”.²²⁴

Passemos agora ao pensamento de Maurício Gomes Leite. No capítulo 1, indicamos como o crítico via no cinema de Godard um instrumento capaz de oferecer a exata representação da realidade contemporânea e de seus problemas políticos e morais. Assim como, apontamos para o fato de que, a fim de justificar sua intensa admiração por Godard, Gomes Leite elogiou o cineasta também pela sua atuação pessoal e política, e não apenas pelos seus filmes. Agora, abordaremos a compreensão que o autor desenvolveu a respeito da posição política assumida pela obra godardiana.

O filme *Alphaville* foi central na reflexão que o crítico empreendeu acerca da representação crítica da sociedade contemporânea realizada por Godard. A obra foi objeto de uma análise profunda de Gomes Leite, dividida em três partes publicadas separadamente no *Jornal do Brasil* em julho de 1966, e na qual foram abordadas várias questões políticas. O crítico julgou *Alphaville* o “mais elaborado” de todos os filmes realizados por Godard até aquele momento – “nono filme, nona obra-prima”.²²⁵

De acordo com Gomes Leite, a obra ambientava-se no futuro, mas trazia “em cada um dos seus mais importantes sinais a realidade do presente”.²²⁶ Dessa forma, na leitura do crítico, *Alphaville* apresentava-se como “um documentário sobre a era planetária, a nossa era”²²⁷, um “julgamento, à distância, de nossa época”, e ainda a “reportagem” de um mundo em transformação.²²⁸ E, segundo o autor, o posicionamento político do filme era de denúncia à barbárie que assolava a civilização contemporânea paralelamente aos avanços técnicos e científicos: “Godard demonstra que nossa civilização, a da cibernética, ao mesmo tempo que evolui para as infalíveis soluções mecânicas, admite doses cada vez mais inesperadas de primitivismo”.²²⁹

Dessa maneira, fica evidente como Gomes Leite, tal qual Avellar, caracterizou Godard como um repórter e crítico de seu presente histórico. E no autor mineiro também

²²⁴ MACCABE, Collin. *Godard: images, sounds, politics*. London: McMillan Press, 1980. p. 19. No original em inglês: “The problem is not to make *political* films, but to make films *politically*”. Grifos no original.

²²⁵ GOMES LEITE, Maurício. *Alphaville I – Fragmento*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

²²⁶ Id., *Alphaville II – Luzes*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

²²⁷ Id., *Alphaville I – Fragmento*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 14 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

²²⁸ Id., *Alphaville III – O verbo*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

²²⁹ Id., *Alphaville I – Fragmento*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

encontramos o duplo movimento identificado em Avellar. Gomes Leite, ao mesmo tempo em que leu a realidade contemporânea a partir da obra de Godard, fez questão de inserir o cineasta em seu contexto histórico. Ainda no longo texto sobre *Alphaville*, o autor apresentou um painel da época, evocando aspectos sociais, culturais e políticos:

Godard age com a lógica de um suíço e a vivacidade de um francês, vítima das contradições de uma Europa quase morta, perdida entre um fim de Guerra e a construção de um novo mundo (Plano Marshall, OTAN, Mercado Comum Europeu, temor do átomo, frustrado trabalhismo inglês, ditaduras ibéricas, Suécia e sexo, Beatles, João XXIII e Paulo VI, Pacto de Varsóvia, De Gaulle e o aceno para a URSS).²³⁰

O cinema de Godard aparece aqui como produto de uma Europa entre a melancolia do pós-II Guerra e a polarização atômica da Guerra Fria. Um continente em profunda transformação, convulsionado por tensões sociais e ideológicas, por regimes totalitários e pela crescente presença econômica dos Estados Unidos. Há ainda menção a aspectos morais – transformações no interior da igreja católica – e comportamentais – a famigerada liberação sexual sueca. Nesse panorama múltiplo, há espaço até mesmo para os *Beatles*, banda emblemática da cultura *pop* e da indústria cultural que naquele momento (1966) dava seus primeiros passos em direção ao experimentalismo formal, ao psicodelismo e a comportamentos desviantes.

Em setembro de 1967, Gomes Leite analisou *Made in USA* e, novamente em convergência com José Carlos Avellar, leu no filme um discurso complementar ao de *Alphaville*. Segundo o crítico, assim “como um pensamento superior dominava Alphaville, a frugal Atlantic City é manobrada por uma ordem externa que, agora, não ganha nome ou corpo”. Repetindo a estratégia empregada anteriormente, Gomes Leite leu em *Made in USA* uma representação crítica da sociedade contemporânea; a obra foi descrita como “uma lúcida anatomia das contradições a que chegou a moderna organização social”. Nesse sentido, para o autor, a cidade fictícia de Atlantic City representava “Alphaville no seu primeiro estágio, 1966”.²³¹

Outro filme de Godard que instigou em Gomes Leite uma reflexão crítica a respeito da sociedade foi *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966), ao qual o crítico dedicou uma análise em 1968. Na leitura do autor, por meio da metáfora da prostituição de sua protagonista Juliette, o filme operava uma crítica à objetificação da vida na sociedade de consumo: “ela [Juliette], para consumir, se consome. Ela, por amor aos

²³⁰ GOMES LEITE, Maurício. Alphaville III – O verbo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

²³¹ Id., As estruturas de Atlantic City. *Jornal do Brasil*, 30 set. 1967. Caderno B, p. 8.

objetos, torna-se objeto”. Para Gomes Leite, a obra criticava também a modernização acelerada e desumanizada da região metropolitana de Paris, “onde a circulação das ideias cede ao trajeto dos cosméticos, das xícaras de café, dos cigarros” – ou seja, dos objetos característicos dos padrões modernos de consumo. Nessa lógica, *Duas ou três coisas* realizaria uma denúncia “contra o inferno disfarçado em paraíso”²³², contra a falsa ideia de felicidade associada ao consumo e vendida pela mídia enquanto bem-estar moderno, mas que guardava em seu interior o horror da mercantilização do mundo e da vida.

A partir de tais noções desenvolvidas por Avellar e Gomes Leite, podemos compreender as nuances que caracterizavam o projeto de modernização cinematográfica de Godard na leitura dos críticos. Godard era tido como o cineasta moderno por excelência e, ao mesmo tempo, um crítico da modernidade capitalista. De acordo com os autores, o projeto moderno de Godard não aderiu incondicionalmente à modernidade, tampouco se filiava à noção de progresso comumente associada ao desenvolvimento econômico e tecnológico. Pelo contrário, denunciava algumas mazelas inerentes ao processo de modernização.

Assim, pode-se dizer que essa era uma característica também dos projetos dos próprios críticos. Conforme argumentado em nosso capítulo 1, tais autores atuaram no debate cultural do período como defensores de um projeto moderno para o cinema – e, em última instância, para o país. Em Avellar era perceptível inclusive uma vinculação às preocupações modernistas em voga entre a intelectualidade brasileira do período, em diálogo com a tradição do Modernismo dos anos 1920. Aqui, evidenciamos como tais projetos não eram apologistas incondicionais da modernidade, mas sim críticos a determinados elementos desta – tal qual a caracterização que eles mesmos conferiram ao cinema de Godard.

Nesse sentido, a crítica godardiana identificada por Avellar e Gomes Leite era ela mesma um instrumento para que tais autores se posicionassem no debate em torno da “modernidade” no Brasil do período. Com isso, não queremos afirmar que o Brasil dos críticos e a França de Godard enfrentavam as mesmas questões referentes à modernização. Isso seria obviamente inconcebível, tendo em vista as trajetórias históricas completamente distintas de cada um desses países. A sociedade francesa criticada nos

²³² GOMES LEITE, Maurício. *Duas ou três coisas que sei dela*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 15, 14 mar. 1968.

filmes de Godard atravessava uma fase excepcional de seu desenvolvimento capitalista. A partir de 1945, com o final da II Guerra, o país viveu o período que mais tarde ficaria conhecido como *les trente glorieuses* (“os trinta gloriosos”). O financiamento estadunidense via Plano Marshall fora sistematicamente aplicado para modernizar a industrialização francesa, que atingiu uma prosperidade sem precedentes.²³³

Dessa forma, a crítica godardiana questionava a crença de que as mazelas inerentes ao desenvolvimento capitalista haviam sido erradicadas pela prosperidade econômica e pelo Estado de bem-estar social; bem como a ideologia do progresso, que associava o avanço técnico desenfreado ao avanço da humanidade. Conforme apontado por Avellar e Gomes Leite, Godard denunciava tudo aquilo que havia de arcaico, primitivo, nefasto e desumano no desenvolvimento capitalista.

No caso do Brasil, o cenário era outro. O país jamais chegou perto do desenvolvimento econômico e da produtividade industrial franceses. No entanto, a ideia de modernidade constituía um acirrado campo de disputa no país ao menos desde os anos 1950. A partir de 1945, o Brasil viveu os momentos decisivos de seu processo de industrialização, intensificado no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), quando as multinacionais se instalaram no país e houve um crescimento espetacular dos setores bancário e financeiro, assim como uma impressionante aceleração da urbanização. Entre 1950 e 1979, o Brasil também parecia viver seus “trinta anos gloriosos”. Ao longo dessas três décadas, as ideias de modernidade e de progresso fizeram parte do imaginário social de grande parte dos brasileiros.²³⁴

Foi nesse cenário de modernização capitalista que a produção artística brasileira também viveu o “surto modernista” mencionado em nosso capítulo 1. Especialmente a partir de 1955 o legado do Modernismo da década de 1920 se tornou um campo de intenso debate cultural. Tradicionalmente, pesquisas acadêmicas que reiteravam as posições assumidas por protagonistas do período trabalharam tal debate a partir de uma oposição binária e estanque entre vanguardistas-cosmopolitas e nacionais-populares. Nessa leitura, de um lado haveria artistas e movimentos de vanguarda que abraçavam incondicionalmente uma modernização de feição cosmopolita e tomada como redentora

²³³ Cf. O capítulo “Os anos dourados” de HOBBSBARN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 253-281.

²³⁴ NOVAIS, Fernando; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das letras, 1998. V. 4. p. 560-658. p. 560-561.

e libertária. E, do lado oposto, haveria aqueles que se baseariam em uma noção idealizada da nação-povo brasileira, pré-moderna e pré-industrial, livre das contaminações do capitalismo cosmopolita.

No entanto, trabalhos mais recentes apontam para as múltiplas nuances no interior desse debate, pois muitos foram os artistas que, reivindicando a tradição modernista, conjugaram noções de vanguarda com a questão do nacional-popular.²³⁵ O próprio cinema moderno brasileiro (aqui incluídos tanto o Cinema Novo quanto o Cinema Marginal, cada qual com suas características específicas), conforme defendido por Ismail Xavier, retomou a matriz modernista de articulação entre atualização estética e nacionalismo cultural sem aderir ao ufanismo desenvolvimentista (associado às vanguardas), tampouco à idealização de um passado mítico (associada ao nacional-popular).²³⁶

Os projetos aqui evidenciados de José Carlos Avellar e Maurício Gomes Leite também podem ser lidos à luz dessa caracterização, pois são, ao mesmo tempo, apologistas da estética de vanguarda e críticos de aspectos da modernização capitalista. Os textos aqui analisados foram escritos entre 1966 e 1967, quando o país vivia os primeiros anos da ditadura militar. O regime autoritário manteve viva a ideia de progresso no plano econômico até a virada para os anos 1980, quando o contexto internacional de crise não permitiu mais nenhuma crença num suposto “milagre econômico”.²³⁷ Mas, logo no início da ditadura, já era claro para muitos o caráter conservador da modernização defendida pelo regime. Se antes de 1964 setores progressistas da sociedade puderam acreditar em projetos modernizadores baseados na igualdade social e na participação democrática, a ditadura implementou gradativamente um “autoritarismo plutocrático” a favor de um capitalismo selvagem e desigual²³⁸.

²³⁵ Para uma cartografia do debate historiográfico em torno de tais questões, Cf. NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p. 35-50, jun. 2014. p. 44. Conforme defendido pelo autor, na cena cultural do segundo pós-guerra no Brasil “problemas herdados do modernismo, em sua dupla expressão nacionalista e vanguardista, estarão presentes em muitos artistas que a memória social situa em campo oposto das artes engajadas, como Edu Lobo, Caetano Veloso, Hélio Oiticica e Ferreira Gullar. Nem o núcleo nacional-popular *per se* rejeitava a pesquisa estética, nem a vanguarda deixou de pensar (criticamente) a nação-povo”.

²³⁶ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 21.

²³⁷ NOVAIS, Fernando; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das letras, 1998. V. 4. p. 560-658. p. 561.

²³⁸ *Ibid.*, p. 636.

Nesse sentido, a denúncia da barbárie inerente ao processo de modernização ganhava ainda mais relevância quando trazida para o contexto brasileiro de 1966-1968. Ainda mais se pensarmos no teor anticapitalista dessas formulações, tendo em vista que os militares assumiram o poder em 1964 preocupados sobretudo em reprimir supostas ameaças comunistas. O Brasil sequer atingira o estágio avançado da modernidade francesa questionada por Godard; no entanto, por meio dos filmes do cineasta, Avellar e Gomes Leite puderam destacar quais características negativas da modernidade deveriam ser recusadas em seus projetos modernos.

3.2. *O pequeno soldado*: entre o descompromisso e a autocrítica de esquerda.

Em agosto de 1960, Godard concluiu seu segundo longa-metragem, *O pequeno soldado*. O filme se passa em Genebra, na Suíça, e tem como pano de fundo a guerra de independência da Argélia. O protagonista, Bruno Forestier, é coagido a integrar um movimento de direita contra a *FLN* (*Front de libération nationale*) argelina e, em determinada sequência, é capturado e torturado por militantes argelinos de esquerda. Naquele momento, a guerra na Argélia era uma questão particularmente explosiva na França, e, no dia 12 de setembro, o filme foi completamente vetado para exibição e exportação. À época, um ministro gaullista afirmou que a interdição se devia basicamente a três fatores: a presença da tortura, mesmo que praticada pelos argelinos, por si só condenável; o próprio enredo da obra, que mostrava um desertor do exército francês; e certos diálogos em que a luta pela liberação era exaltada e defendida, enquanto a ação francesa era representada negativamente. Os avaliadores que optaram pela censura viram na obra uma série de justificativas à deserção, justamente em um momento no qual esta era uma tensão que agitava política e culturalmente a França.²³⁹

O pequeno soldado foi liberado apenas em janeiro de 1963, um ano e meio após terminada a guerra e declarada a independência da Argélia. Se o filme despertara a fúria da censura estatal e dos setores mais conservadores da política francesa – por exemplo, o deputado Jean-Marie Le Pen, que defendeu publicamente a expulsão de Godard da

²³⁹ BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2010. p. 162-163. No dia 6 de setembro de 1960, véspera da reunião da comissão de controle que vetou o filme, o jornal *Le Monde* publicou um manifesto assinado por 121 artistas e intelectuais franceses em favor dos soldados desertores na Argélia e dos franceses apoiadores da *FLN*.

França²⁴⁰ –, após sua exibição comercial recebeu ataques ferrenhos de críticos de esquerda. Por não tomar um partido claro entre a *FLN* e a *OAS* (*Organisation armée secrète*, órgão clandestino francês criado para defender a colonização na Argélia) e por representar a tortura apenas por parte dos rebeldes argelinos, mas não dos militares franceses, a obra foi acusada de fascista, pró-colonização e “anarquista de direita”.²⁴¹

Descrevemos tais características da recepção francesa de *O pequeno soldado* a fim de demonstrar como Godard, desde o início de sua carreira como realizador, suscitou polêmicas e debates acalorados, tendo sido politicamente interpretado de maneira ambígua e radicalmente atacado à direita e à esquerda. No Brasil, o filme chegou apenas em 1967, e as polêmicas em torno de seu posicionamento ideológico também se fizeram presentes em nossa crítica. Salvyano Cavalcanti de Paiva, por exemplo, considerou-o um “filme fascista, desumano e burro”, conforme texto de janeiro de 1968.²⁴²

No ano anterior, em junho de 1967, Paiva já havia dedicado um artigo a *O pequeno soldado*, por ele definido como “um filme abominável” e uma “traquinada imperdoável”.²⁴³ Na leitura do crítico, a obra tinha como maiores defeitos a “omissão” e a “fraqueza ideológica”. Se Paiva elogiava *Tempo de Guerra* por sua clareza e assertividade na condenação a toda e qualquer guerra, *O pequeno soldado* foi duramente criticado por sua pretensa neutralidade política. Para o crítico, ao omitir-se “justamente numa obra que exigia clareza e agressividade” dado o tema abordado, Godard explicitava sua “alienação política”. Segundo o autor, o cineasta ignorara uma série de “critérios” necessários ao tratamento de temas políticos, “sem os quais a obra de arte vira peraltice”:

É necessária uma definição precisa, exata, da vida material da sociedade em foco; é necessária uma definição concreta das classes sociais, valendo a abstração como elemento de escape inadmissível e condenável; é necessário analisar o mundo, do microcosmo ao macrocosmo, pelas relações de forças produtivas, relações de produção, diferenciação e contradições. Pois só isto explica o aparecimento das guerras ou revoluções, a falácia dos condutores e a falência das instituições, o progresso da humanidade pelo jogo dos contrários.²⁴⁴

Os critérios evocados pelo autor revelam uma leitura materialista-dialética da história e da sociedade, claramente vinculada à tradição marxista. Nesse sentido, temos confirmada a afirmação de Arthur Autran de que Salvyano Cavalcanti de Paiva era um

²⁴⁰ BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2010. p. 163-164.

²⁴¹ Ibid., p. 168.

²⁴² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. De dezembro & janeiro. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1968. 2º Caderno, p. 2.

²⁴³ Id., *O pequeno soldado*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1967. 2º Caderno, p. 2.

²⁴⁴ Ibid.

“crítico comunista”.²⁴⁵ E foi por meio de sua adesão ao comunismo que o crítico embasou sua recusa radical a *O pequeno soldado*. Para ele, um evento histórico como a Guerra da Argélia só poderia ser abordado a partir de noções como “vida material”, “classes sociais” e “relações de produção”. Assim como, Godard não poderia ter ignorado o fato de que “a luta de classes tem sido, desde o período tribal-comunal, a força motriz da História”.

Segundo Cavalcanti de Paiva, em *O pequeno soldado* o conflito na Argélia era reduzido a mero pano de fundo para uma trama de amor. É em nome do amor por Veronica, integrante do grupo independentista de esquerda, que o protagonista Bruno confronta as duas facções guerrilheiras. Paiva resume a narrativa do filme em tom de desprezo, a julga “bastante precária” e questiona-se indignado: “Godard é ingênuo ou burro ou pensa que todo mundo é bitolado”? Para o crítico, o tratamento escolhido pelo cineasta acabava por “sacrificar a marcha da História” em nome de um “açucarado e inaceitável sentimentalismo”, lido como reflexo de uma postura moralista e puritana.

Assim, Godard abdicaria do engajamento, do “comprometimento”, e optaria por uma “obra omissa”. E, na visão de Paiva, “obra omissa é como arte pela arte, torre de marfim, onanismo: conduz ao mais acabado pensamento retrógrado”. Ou seja, a indefinição, a suposta neutralidade, tinha por consequência inevitável a defesa de “teses reacionárias e insípidas” – no caso, a tese de que os adeptos à liberação argelina eram torturadores por “compulsão”, e não por resistência.

Nesse sentido, Paiva também questionou, com indignação, “por que demônio a indefinição do personagem central”? O próprio crítico sugeriu uma resposta a tal pergunta: “teria sido para ficar bem com o revisionismo moscovita”? Aqui, o autor certamente se refere ao processo de desestalinização empreendido por Nikita Krushev na URSS a partir de 1956, quando, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, foram denunciados os crimes cometidos pelo stalinismo, o que suscitou questionamentos e revisões nas teorias e nas práticas de esquerda em nível mundial. O comunismo soviético, ao menos como concebido durante os anos de Stalin no poder (1927-1953), passava a ser mundialmente criticado no interior da própria esquerda e do próprio pensamento marxista.

²⁴⁵ AUTRAN, Arthur apud ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. 2008. 327 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 245.

Nesse sentido, ao sugerir que *O pequeno soldado* se alinhava ao “revisionismo moscovita”, Paiva nos revela ser um opositor desse fenômeno, logo, adepto de uma concepção mais ortodoxa do marxismo. No entanto, tal sugestão do crítico é bastante reducionista. O cenário global de revisão do marxismo ortodoxo da década de 1960 abrangia muito mais do que a desestalinização institucional de Krushev. A deformação stalinista era criticada em diversas outras vertentes da esquerda. E, mesmo com a desestalinização do governo Krushev, a URSS continuou alvo de crítica de muitos militantes de esquerda – sobretudo após 1968, quando os tanques soviéticos invadiram a Tchecoslováquia, indicando que o autoritarismo stalinista não havia sido de fato abandonado. Paralelamente, as experiências revolucionárias bem-sucedidas na China e em Cuba fomentavam todo um novo ideário entre a esquerda. Assim como, nos meios acadêmico e intelectual, o marxismo e seu método de “análise de classe” eram acusados, por distintas correntes de pensamento, de não darem conta das novas formas sociais próprias à contemporaneidade.²⁴⁶

Por fim, o crítico defendeu que o filme apresentava uma visão “opaca” e “obscura” do homem e da sociedade, demasiadamente negativa e pessimista, enveredada até mesmo para certo misticismo. Fica claro que Paiva, além de exigir do filme uma leitura materialista do evento abordado, cobrou um posicionamento claro a favor da esquerda; nesse caso específico, a favor daqueles que lutavam pela independência da Argélia.

Em março de 1968 *O pequeno soldado* foi novamente alvo de forte ataque, dessa vez de Maurício Rittner. O autor iniciou seu texto comentando a interdição do filme pela censura francesa. Segundo ele, a medida era incompreensível, uma vez que na obra “os atos de terrorismo, os crimes políticos e as torturas sucedem-se de parte a parte”, logo, não haveria “distinções entre a caça e o caçador, entre o algoz e a vítima”, tampouco qualquer “juízo de valor sobre a guerra da Argélia”.²⁴⁷ Assim, a opinião do crítico, ao mesmo tempo em que questionava a medida autoritária do governo francês, divergia também das acusações de esquerda que leram no filme uma tese de direita, a favor da colonização francesa – como foi o caso de Salvyano Cavalcanti de Paiva.

²⁴⁶ Para uma descrição mais detalhada das transformações no interior do marxismo nos anos 1960, Cf. JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. Tradução César Brites e Maria Luiza Borges. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982. p. 81-126.

²⁴⁷ RITTNER, Maurício. O descompromisso segundo Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 16, 24 mar. 1968.

Ou seja, para Rittner, o filme não defendia nenhum dos lados do conflito retratado; optava apenas por uma absurda neutralidade. E, tal qual em Paiva, tal neutralidade foi lida como omissão. O crítico sintetizou *O pequeno soldado* como uma “apologia ao descompromisso”, uma “nítida opção pelo niilismo”. Para ele, a única tese defendida pelo filme era: “o homem está desarmado ante as circunstâncias; não pode modifica-las, mas pode encontrar imensa satisfação na irresponsabilidade”. Logo, Rittner também identificou na obra um discurso extremamente pessimista, segundo o qual a transformação social seria inviável e o engajamento inútil.

Não exatamente um discurso de direita, mas sim um discurso apolítico, de isenção total em relação ao evento retratado. Essa interpretação a respeito de *O pequeno soldado* encaixa-se perfeitamente na concepção que Rittner fazia do cinema godardiano como um todo. Conforme exposto em nosso capítulo anterior, para o crítico, Godard era um idealista romântico, cujo esteticismo abdicava completamente de uma discussão acerca da realidade e da sociedade. Nessa leitura, não interessaria a Godard posicionar-se em debates políticos, apenas em debates centrados exclusivamente na própria linguagem cinematográfica.

Mas *O pequeno soldado* também foi analisado sob outras perspectivas pelos críticos godardianos José Carlos Avellar e Maurício Gomes Leite. Avellar evocou o filme em dois textos sem passar pelo debate político que o circundava. O crítico deixou claro que as polêmicas em torno da posição política da obra eram secundárias e, por isso, centrou as análises nos elementos de pesquisa formal, como a presença de um estilo jornalístico e a transferência do sentido para a própria imagem. Assim, Avellar partiu do filme para desenvolver suas formulações acerca da arte moderna e da “luta com palavras”, apresentadas em nosso capítulo 1.

Já Gomes Leite assumiu a defesa do filme em termos políticos, desenvolvendo uma leitura completamente oposta às de Paiva e Rittner. Para ele, *O pequeno soldado* não tinha nada de fascista ou pessimista, e se tratava na verdade do “filme mais lúcido, sincero e positivo em relação à política moderna”.²⁴⁸ O foco da obra, segundo o autor, não era posicionar-se em relação ao conflito na Argélia, mas sim “um estudo sobre o individualismo” realizado a partir do protagonista Bruno. Assim, Gomes Leite defendeu

²⁴⁸ GOMES LEITE, Maurício. *O pequeno soldado*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1967. Caderno B, p. 8.

que as acusações de uma posição neutra ou equívoca sobre a guerra sequer faziam sentido, uma vez que tal discussão não era central no filme.

O autor ainda dirigiu uma crítica àqueles que se indignavam com as cenas da tortura executada pelos argelinos, e recomendou a leitura de um artigo da revista francesa *La NEF (Nouvelle équipe française)*, no qual o intelectual de esquerda Michel Crouzet denunciava as “tristes, mas reais” atrocidades cometidas pela *FLN*. Temos então evidenciado um aspecto fundamental do pensamento de Gomes Leite e que poderíamos denominar de “autocrítica de esquerda”.

Conforme demonstramos anteriormente, o autor apontou no cinema de Godard um discurso de esquerda, crítico a várias características do capitalismo. Mas, ao mencionar as “atrocidades” cometidas pelos independentistas argelinos, Gomes Leite demonstra que, para ele, a esquerda não poderia ser apoiada incondicionalmente e, caso necessário, também deveria ter seus crimes denunciados. Essa postura é ainda mais clara na leitura que o autor fez de *Alphaville*, na qual, para além da “autocrítica de esquerda”, é possível depreender uma defesa da reformulação do pensamento marxista. É sobre tal aspecto da interpretação de Gomes Leite que nos deteremos a seguir.

3.3. Entre a recusa total do mundo capitalista e a reformulação do pensamento marxista.

Como *O pequeno soldado* chegou ao Brasil apenas seis após sua produção, e quatro anos após seu lançamento na França, ele pôde ser lido pelos críticos brasileiros em comparação a filmes posteriores de Godard. Tal característica esteve presente na análise de Maurício Gomes Leite. Em dado momento de seu texto, o crítico recorreu à comparação com *Alphaville* para explicar o filme. Segundo ele, a Genebra onde se desenrola a trama “é uma Alphaville dos tempos atuais onde a única ordem é matar Palivoda, um Alpha 60 de esquerda que transmite mensagens políticas pelo rádio”. Assim, fica explícito como Gomes Leite não poupa a esquerda de duras críticas. Para ele, Palivoda, o líder rebelde da *FLN* que Bruno é coagido a matar para não ser julgado um traidor de sua pátria, é análogo ao ditador eletrônico da distópica Alphaville. Na leitura do crítico, o autoritarismo não era exclusividade da direita.

Nesse caso, o ditador robótico Alpha 60 foi associado à direita. Já nos textos de 1966 sobre *Alphaville* – aos quais nos referimos anteriormente –, a leitura de Gomes Leite foi outra, e Alpha 60 foi identificado com a esquerda. Naquela ocasião, o crítico descreveu o filme como “um aviso de moralista para um perigo (SS) que já renasce ou poderá renascer sob outras formas (Lemmy Caution), comunismo (Alpha 60)”.²⁴⁹ Nota-se uma interpretação bastante particular de Gomes Leite, uma vez que não existem elementos filmicos em *Alphaville* que permitam as comparações Alpha 60-comunismo e Lemmy Caution-capitalismo.

Dessa forma, para o autor, *Alphaville* colocava em chave crítica tanto seu protagonista Lemmy Caution quanto o antagonista Alpha 60, a fim de atacar, ao mesmo tempo, o capitalismo e o comunismo. Para Gomes Leite, naquele contexto de Guerra Fria – ao qual ele vinculava a obra de Godard – o risco de uma nova emergência do fascismo (“SS”) era discernível tanto na moderna e americanizada sociedade capitalista quanto no comunismo. Assim, ao final da terceira e última parte do texto, o crítico explicitou sua concepção a respeito da necessidade de reformulação do marxismo. Segundo Gomes Leite, *Alphaville* comprovava que Godard era consciente das ideias defendidas pelo filósofo Edgar Morin no livro *Introduction à une politique de l’homme*. Tal livro havia sido lançado na França no ano anterior, 1965, e foi editado no Brasil apenas em 1969 – mais uma evidência de como Gomes Leite era antenado na produção intelectual francesa.

Edgar Morin foi membro do Partido Comunista Francês e um importante nome na resistência francesa contra o nazismo na II Guerra. No entanto, em 1951 foi expulso do partido devido às suas críticas aos regimes de Stalin na URSS e de Tito na Iugoslávia. No livro referido por Gomes Leite, o filósofo denunciou o stalinismo enquanto “corrupção” do marxismo e propôs uma revisão baseada na conjugação das ideias de Marx com teorias de Freud.²⁵⁰ Nesse sentido, pode-se afirmar que *Introduction à politique de l’homme* se insere no quadro geral de reformulação da esquerda que expusemos acima – e que para Salvyano Cavalcanti de Paiva estava presente em Godard, mesmo que limitado ao “revisonismo moscovita”. Na leitura de Gomes Leite, o cineasta era de fato um adepto

²⁴⁹ GOMES LEITE, Maurício. *Alphaville II – Luzes*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

²⁵⁰ Para a edição brasileira do livro, Cf. MORIN, Edgar. *Introdução à política do homem e argumentos políticos*. Tradução Celso de Sylos. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

dessa postura revisionista, mas isso não implicava na caracterização negativa conferida por Paiva.

Conforme desenvolvido pelo crítico, em *Alphaville* estaria presente a ideia de Morin de que “o êxito do marxismo no mundo sob a sua forma nacionalista de partido único, de sistema concentracionário, de pensamento dogmático ritual, faz duvidar do caráter revolucionário, no sentido marxista, das revoluções de bandeira marxista”.²⁵¹ Ou seja, o alvo da crítica godardiana, conforme interpretada por Gomes Leite, não era a esquerda em si, tampouco Marx e as ideias marxistas, mas a feição desvirtuada que o marxismo assumira nos regimes comunistas do Século XX – e não apenas na URSS, já que o autor fala em êxito mundial, o que nos leva a pensar que para ele China, Vietnã e Cuba (que àquele momento, 1966, já recebia as primeiras críticas da esquerda ocidental), por exemplo, também se encaixariam no modelo corrompido de marxismo criticado.

É necessário, no entanto, ressaltar que Gomes Leite, ao apontar as críticas de Godard a certa tradição de esquerda, não visou caracterizar o cineasta como de direita ou fascista, tampouco como um niilista – como o fizeram Paiva e Rittner, respectivamente. Conforme já demonstramos neste capítulo, o crítico mineiro identificava em Godard um claro posicionamento político de crítica e recusa ao capitalismo; de ataque à sociedade de consumo, à objetificação da vida e à americanização da cultura. Mas, para o autor, Godard era igualmente crítico de uma esquerda dogmática, totalitária e violenta – mesmo que esta lutasse pela independência da Argélia, como no caso dos torturadores de *O pequeno soldado*, ou em nome de “revoluções de bandeira marxista”.

Assim, fica claro como, por meio do cinema godardiano, Gomes Leite posicionou-se no debate ideológico brasileiro daquele momento enquanto um defensor da reformulação do pensamento de esquerda. Partindo dos filmes de Godard, o crítico apontou para a necessidade de uma via alternativa, que recusasse ao mesmo tempo o capitalismo e o comunismo, pois ambos eram encarados como duas facetas de um mesmo mal a ser combatido, o autoritarismo. Os textos sobre *Alphaville* e *O pequeno soldado* datam de 1966-7, ou seja, dos primeiros anos da ditadura militar. Naquele momento, as esquerdas brasileiras viviam uma atmosfera de autocrítica e de debate sectário.²⁵²

²⁵¹ GOMES LEITE, Maurício. *Alphaville III – O verbo*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

²⁵² NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 122.

No Brasil, a crítica à ortodoxia marxista existente a nível global assumia uma feição particular, dirigindo-se sobretudo ao Partido Comunista Brasileiro. Com a tomada de poder pelos militares em 1964, o “Partidão” passou a ser amplamente criticado pela sua política reformista e de aliança de classes no período pré-golpe; no entanto, manteve a opção pela resistência pacífica contra a ditadura, o que levou a acirradas cisões internas. Nesse cenário, a reformulação proposta pelas dissidências pecebistas não foi no sentido de condenar a violência; mas, pelo contrário, de radicalizar o combate à ditadura por meio da luta armada.²⁵³

Logicamente, houve quem se mantivesse fiel à ortodoxia de matriz soviética – e Salvyano Cavalcanti de Paiva aparece aqui como um exemplo. Outros propunham a crítica ao stalinismo no interior da tradição marxista, apontando para correntes como o trotskismo e o maoísmo. Assim como, a Revolução Cubana de 1959 teve importância fundamental no pensamento de esquerda da época e alimentou boa parte das utopias guerrilheiras. Mas, no decorrer da década de 1960, foi crescente o número daqueles que assumiram posturas de rebeldia e contestação que não dialogavam necessariamente com o marxismo, vinculando-se a outras experiências internacionais e propondo transformações sociais que passavam sobretudo pelos costumes. Nos deteremos sobre esse fenômeno com maior atenção na próxima seção.

Por ora, cabe ressaltar que a leitura que Gomes Leite fez da obra godardiana o inseriu nesse debate plural enquanto um autor de esquerda, que empregava um instrumental próximo da tradição marxista – evidente em sua análise da posição de Godard em relação à sociedade moderna e de consumo – mas que recusava o marxismo institucionalizado dos regimes comunistas vigentes naquele momento. Pode-se depreender então que o autor apontou para a necessidade de uma via alternativa, mesmo que em nenhum momento ela tenha sido descrita. Foi nesse sentido que Gomes Leite sintetizou o cinema godardiano como “o verdadeiro cinema revolucionário”, aquele capaz de “ensinar como, entre a recusa total do mundo capitalista e a reformulação do pensamento marxista, viver”²⁵⁴.

²⁵³ NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 123.

²⁵⁴ GOMES LEITE, Maurício. Alphaville III – O verbo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

3.4. *A chinesa*: os dilemas de uma esquerda dividida.

Outro filme de Godard que suscitou um intenso debate político e foi duramente atacado tanto à direita quanto à esquerda foi *A chinesa* (1967). Ao abordar a Guerra da Argélia (mesmo que apenas como pano de fundo) em *O pequeno soldado*, Godard já demonstrara seu desejo de se debruçar sobre temas polêmicos da atualidade francesa. Foi movido por esse mesmo desejo que, no final de 1966, quando o maoísmo era um “tema da moda” entre a juventude francesa, Godard concebeu um filme sobre cinco jovens que se reúnem em um apartamento burguês durante as férias de verão com o intuito de formar uma célula de atuação maoísta. Naquele momento, algumas centenas de jovens franceses organizavam o coletivo maoísta *Union de la jeunesse communiste*. O tema se tornava cada vez mais frequente na imprensa francesa, que investigava quem eram os “*pro-chinois*” ou “*les maos*”, como eram designados, e o *Livro Vermelho* de Mao Tsé-Tung se convertia em um surpreendente sucesso editorial, um verdadeiro *best-seller* nas livrarias de Paris.²⁵⁵

A chinesa foi filmado ao longo de março de 1967, enquanto o próprio Godard se aproximava da militância maoísta. Segundo o cineasta, sua intenção era criar uma reportagem sobre a agitação da juventude revolucionária daquele momento.²⁵⁶ Conforme Antoine de Baecque, Godard lançou às personagens um olhar que não era isento de compaixão, mas que era carregado de distanciamento e de ironia, resultando em um fatalismo com ares de ceticismo.²⁵⁷ Godard “tudo registra como um etnógrafo”²⁵⁸, deixa que seus jovens militantes falem por si e, assim, denunciem o vazio e o dogmatismo de seus próprios discursos políticos inflamados, bem como expõe a desconexão com a realidade político-social, a desunião de classes – a única personagem de origem humilde e camponesa tornou-se a copeira do grupo – e a inconsequência pueril do marxismo de veraneio dos jovens.

Após sua estreia comercial nas salas francesas em setembro de 1967, o filme foi recebido com hostilidade por diversas publicações de esquerda. Foram os maoístas que se demonstraram mais indignados e, no jornal *L'Humanité nouvelle*, definiram *A chinesa* como uma “provocação de tipo fascista”, ideologicamente reacionária, cujo objetivo seria

²⁵⁵ BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2010. p. 351-352.

²⁵⁶ Ibid., p. 351.

²⁵⁷ Ibid., p. 354-355.

²⁵⁸ DANTAS, Vinícius. *La chinoise (A chinesa)*. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (Org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015. p. 132-133. p. 132.

atacar a China e reprimir o marxismo-leninismo face à opinião pública. O filme foi duramente atacado também por trotskistas, pelos situacionistas e pela direção do Partido Comunista Francês; além de ter gerado a indignação de um grupo de diplomatas chineses que participaram de uma projeção privada na embaixada da China em Paris.²⁵⁹

No Brasil, o filme foi importado no início de 1968 e, em fevereiro daquele ano, completamente interditado pelos censores da Polícia Federal. Se para a esquerda francesa a caracterização crítica que Godard concedera aos seus personagens-militantes era reacionária e fascista, para a ditadura militar brasileira o filme atentava contra a segurança nacional por promover a tão temida doutrinação comunista. A proibição gerou uma vasta e polêmica repercussão na imprensa brasileira, a qual será detidamente abordada em nosso capítulo 5. Agora, nos concentraremos nas críticas publicadas sobre o filme em jornais brasileiros.

O primeiro a analisar a obra foi o godardiano José Lino Grünewald, em março de 1968, quando o filme ainda se encontrava sob interdição – logo, o crítico certamente assistiu à película em alguma projeção internacional. No texto, Grünewald comentou o fato do filme ter sido condenado tanto pela “burocracia de nossos censores” quanto pela “burocracia do Partido Comunista”. E, segundo o autor, ambas as condenações se deram pelo fato de *A chinesa* ser “um dos raros filmes de fato revolucionários do cinema” e “uma das obras mais fundamentalmente dialéticas” de todos os tempos.²⁶⁰

A medida censória da ditadura brasileira foi atacada pelo crítico, que ridicularizou e desqualificou intelectualmente os censores: “a burrice das nossas autoridades censoriais, mais uma vez agride a inteligência brasileira”; “evidentemente, como *A chinesa* é uma fita anticomercial, de caráter intelectual, não poderia ser entendida pelos censores”; “não entendendo o filme, ouvindo o galo cantar sem saber onde, e ao ouvirem tanta discussão na tela sobre marxismo-leninismo, acharam mais seguro (nesta era de segurança nacional) vetar Godard”.

Grünewald ironizou ainda o fato de que, ao condenarem o filme, os censores brasileiros “aliaram-se ao Partido Comunista e a alguns mao-mao festivos”. Assim, para o crítico, as polêmicas em torno da recepção de *A chinesa* comprovavam que “os extremos

²⁵⁹ BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2010. p. 376-379.

²⁶⁰ GRÜNEWALD, José Lino. Godard contra os bonzos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

se tocam”: a ditadura brasileira e os militantes de esquerda que atacaram o filme igualavam-se na recusa à obra. O autor afirmou ainda que condenar ideologicamente *A chinesa* denunciava o “espetáculo da alienação capitalista conforme detectado por Marx”. E, segundo Grünewald, a alienação estaria “no dogma, no pensar que se sabe tudo na base do receituário estático que conduz à burocracia”.

Na leitura de Grünewald, um filme verdadeiramente dialético e revolucionário como *A chinesa* traz questionamentos, incita o pensamento para que se possa “saber o que fazer”, pois “muitas vezes não se sabe”; dessa forma, “só pode fluir no âmbito da liberdade”, logo, não pode ser aceito por nenhuma forma de burocracia e de dogmatismo, tanto à direita quanto à esquerda. Tal argumento articula-se integralmente com a concepção, já reiterada nesta dissertação, de cinema – e de revolução – de Grünewald. Para ele, o verdadeiro cinema revolucionário (aqui chamado também de “dialético”) era aquele do “inventor”, pautado na liberdade total da linguagem e, por isso, avesso a qualquer doutrinação política.

Na análise de *A chinesa*, Grünewald retomou essa ideia a fim de argumentar que o filme era indiscutivelmente dialético. Em seguida, provocou: “só não o é para uma espécie de burocratismo (aquele mesmo pseudo-revolucionário) que transforma a arte revolucionária em cartão postal, por exemplo o realismo socialista”. Assim, Grünewald explicitou uma crítica radical à ortodoxia marxista, estendida ao realismo socialista, estilo artístico que, por ignorar a experimentação formal, seria símbolo de alienação e da burocracia pseudo-revolucionária do comunismo dogmático.

No final do mês de março de 1968, cerca de duas semanas após a publicação da crítica de Grünewald, *A chinesa* foi liberado – após decisão do próprio ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva. O filme estreou no Rio de Janeiro apenas na semana do dia 22 de abril e, em São Paulo, no final de maio. Ou seja, *A chinesa* chegou ao público brasileiro envolto em uma vigorosa polêmica e justamente no momento em que, na França, a juventude retratada no filme tomava as ruas de assalto em violentos protestos.

Conforme apontou Antoine de Baecque, na França, após a eclosão da mobilização estudantil de 1968, tornou-se recorrente qualificar *A chinesa* como um prenúncio de tal evento.²⁶¹ No Brasil, onde o filme foi exibido concomitantemente ao desenrolar dos protestos franceses, as críticas evocaram a noção de “profecia”, assim como

²⁶¹ BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2010. p. 380.

posicionaram-se em relação a tal acontecimento, que era amplamente noticiado por nossa imprensa. No mês de maio, o filme foi objeto de dois textos. Primeiramente, do jornalista e crítico teatral Paulo Francis²⁶², no *Correio da manhã*.

Francis inicia seu artigo com um ataque ao crítico estadunidense Stanley Kaufman, que julgara o filme uma “adulação da juventude”. Indignado, questiona-se como Kaufman pôde realizar tal interpretação, uma vez que a cena crucial do filme é a conversa da “moça maoísta” com o filósofo Francis Jeanson, “ancião” da intelectualidade francesa de esquerda. Na leitura do autor, o ponto de vista do filme reitera a “superioridade da argumentação política” de Jeanson, que empreende “uma crítica ortodoxa de Esquerda ao esquerdismo juvenil”. Paulo Francis ataca igualmente críticos de esquerda que viram em *A chinesa* “uma crítica de Direita ao maoísmo ocidental”, pois “nada disso resiste à menor análise” do filme.²⁶³

Se, por meio de *A chinesa*, Grünewald atacou a ortodoxia marxista, Francis viu no filme uma crítica ortodoxa a determinada apropriação demasiadamente heterodoxa e juvenil do marxismo, o “esquerdismo”. Isso não quer dizer que o autor associasse Godard à “velha esquerda” soviética. O próprio Francis, na época um reconhecido intelectual trotskista, era um crítico ferrenho do legado stalinista e de seu estilo artístico oficial, o realismo socialista. Mas, para o autor, *A chinesa* era a denúncia de uma “nova selvageria”

²⁶² Paulo Francis nasceu em 1930 no Rio de Janeiro. Estudou filosofia na Universidade do Brasil (atual UFRJ) e teatro em Columbia, Nova Iorque. Teve experiências como diretor e ator de teatro (tendo participado inclusive do CPC da UNE), mas foi na imprensa que construiu uma sólida carreira, a partir de 1959, quando passou a escrever crítica teatral para o *Diário carioca* e comentários políticos no *Última Hora*. Após o golpe de 1964, se empenhou fortemente na crítica ao regime militar em veículos como o *Correio da manhã* e a *Tribuna da Imprensa*, o que lhe rendeu diversos episódios de censura e prisão. Conforme ele próprio relata, foi preso quatro vezes entre 1964 e 1968, antes mesmo do AI-5. Tanto nos textos sobre política quanto de crítica cultural, Francis declarava sua admiração por Trotsky, tido por ele como o grande mentor intelectual da Revolução Russa. Em seus comentários sobre política internacional, criticava radicalmente os EUA (sobretudo em relação à atuação na Guerra do Vietnã) e também o autoritarismo stalinista, por ele considerado contrarrevolucionário. A partir de 1969, integrou o jornal alternativo *O Pasquim* como crítico cultural e comentarista político. Em 1971, após novas prisões, transferiu-se para Nova Iorque onde residiu até sua morte em 1997. Em meados da década de 1980, Francis mudou radicalmente de posição política, tornando-se um apoiador do nascente neoliberalismo de Ronald Reagan e Margaret Thatcher. Por isso, é comumente evocado como um emblema da intelectualidade socialista que guinou à direita em um contexto de desilusão e fim das utopias. Ao final da vida, Francis atuava no *Estado de S. Paulo* e no programa *Manhattan Connection* da Rede Globo. Foi, ao longo de toda a carreira, um polemista, de estilo ácido e irônico; o que não o impediu de ser comumente lembrado como um dos maiores jornalistas brasileiros do Século XX. Cf. LUNGARETTI, Celso. Os 20 anos da morte do Paulo Francis: é hora de avaliarmos sua trajetória com um pouco de compreensão. 02 fev. 2017. Disponível em: <<http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/outros-destaques/os-20-anos-da-morte-do-paulo-francis-e-hora-de-avaliarmos-sua-trajetoria-com-um-pouco-de-compreensao/>>. Acesso em: 24 abr. 2018; GUARACY, Thales. Paulo Francis por ele mesmo. Entrevista com Paulo Francis. *Cult*. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/paulo-francis-por-ele-mesmo/>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

²⁶³ FRANCIS, Paulo. Godard, direita & esquerda. *Correio da manhã*, 19 maio 1968. 4º Caderno, p. 3.

que naquele momento disseminava-se pelo Ocidente e tinha nos protestos franceses em curso um emblema. Nesse sentido, Francis partiu do filme para realizar um ataque, duro e irônico como lhe era de costume, a tal fenômeno, por ele denominado de *New Left*:

a *New Left* propõe um método de ação idêntico ao das classes dominantes. Quer o poder no peito, desprezando a persuasão das massas (...). Pretende mudar o mundo à força, um mundo que só reconhece a força como palavra final. Sua adesão ao marxismo é protocolar, da mesma forma que (Marx nos lembra) Lutero se julgava um novo Apóstolo Paulo e os revolucionários franceses se viam como senadores romanos antes do Grande Júlio²⁶⁴. A *New Left* se alimenta de estímulos muito mais complexos do que teorias de luta de classes do século XIX, luta que se diluiu nos países industrializados do Ocidente, ou tomou formas onde não cabem distinções como “proletariado industrial”, “campesinato”, etc. Não é à toa, por exemplo, que Marcuse se tornou o filósofo preferido da *New Left*, pois armado de uma profunda cultura freudiana, ele percebeu o antagonismo básico do homem à sociedade industrial e tecnológica *per se*, com as suas exigências sobre a vida instintiva e o senso de identidade individual. A perfectibilidade de organização social a que o marxismo atingiria, no milênio, não interessa a esses jovens que veem nela uma engrenagem aperfeiçoada do *status quo*. Detestam a ideia da engrenagem. Não foi por acaso que uma bandeira anarquista apareceu nas últimas manifestações em Paris, sem falar das barricadas, outra relíquia das lutas mais inocentes.²⁶⁵

É explícito o tom de indignação em relação a uma juventude que reivindicava o marxismo apenas de maneira “protocolar”, pois ignoraria preceitos fundamentais como a “luta de classes” e a necessidade de “persuasão das massas”. Francis atacou as profundas transformações que ele identificava na esquerda, tanto no campo intelectual, das ideias – o marxismo de aspiração psicanalítica do alemão Herbert Marcuse, por exemplo –, quanto no campo político, das práticas de mobilização, que agora aproximavam-se de “lutas inocentes” como o anarquismo. Para o autor, essa nova geração, ao recusar a “perfectibilidade social” do marxismo, engajava-se em lutas estritamente em nome da “identidade individual” e reproduzia com perfeição os métodos da classe dominante.

²⁶⁴ Tal “lembrança” é evocada por Marx nas páginas iniciais de *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, em que o filósofo alemão desenvolve a ideia hoje clássica: “em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”. Com essa afirmação, Marx critica a apropriação fantasmagórica de tradições do passado por gerações que se empenharam em revoluções, em transformações radicais da sociedade. Em seguida, cita alguns exemplos, dentre eles os mencionados por Francis: Lutero “se disfarçou” de Apóstolo Paulo e a Revolução Francesa “se travestiu” de Senado Romano. Ao recorrer a tais ideias marxianas, Francis pretendia caracterizar como “farsa” a apropriação do marxismo pela nova esquerda. No entanto, a crítica de Marx tinha como alvo o fracasso dos processos revolucionários, que acabavam por culminar naquilo que combatiam uma vez que não encontravam uma nova “gramática” para suas ideias e práticas. Já a crítica de Francis à *New Left* não se dá por conta do emprego de uma fórmula ultrapassada. Pelo contrário, se dá pela “adesão protocolar”, demasiado heterodoxa, do ideário marxista, a qual Francis lê como “farsesca”, e que o leva a recorrer à celebre noção de Marx, mesmo com o risco da imprecisão conceitual aqui apontada. Cf. MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 25-26.

²⁶⁵ FRANCIS, Paulo. Godard, direita & esquerda. *Correio da manhã*, 19 maio 1968. 4º Caderno, p. 3.

Outra característica apontada por Paulo Francis em *A chinesa* foi o humor. Para ele, o filme era “essencialmente cômico”, dotado de “um humor que deriva da nostalgia de um ideal perdido”. Ou seja, conforme lido por Francis, no filme de Godard haveria a constatação, em tom cômico e irônico, de uma derrota, da perda de um ideal e do fracasso de uma utopia. No caso, o marxismo, que teria sido descaracterizado pela heterodoxia difusa da militância juvenil retratada e atacada pela obra. Nesse sentido, para o crítico, o maio francês era mais uma evidência gritante de tal derrota da esquerda e por isso, inevitavelmente associado ao filme.

No parágrafo final do texto, Francis aponta para um suposto paradoxo. O crítico argumenta que *A chinesa* é “uma metáfora de transitoriedade”, pois investiga uma realidade que está “se firmando embrionariamente” naquele momento. E encerra o texto: “o próprio enfoque, ritmo e tempo do filme sugerem o inacabado, o por fazer. Godard poderá passa-lo a limpo na obra da próxima semana, agora que participou das arruaças comandadas pela *New Left* na França”. Ou seja, o texto encerra-se com a informação de que Godard aderiu ao maio francês, às “arruaças” comandadas pela mesma juventude que seu filme criticara.

O autor não avançou na análise de tal informação. Dessa forma, não é possível saber se Francis inseriria Godard no duro ataque desferido contra a *New Left*. Tampouco podemos afirmar que o crítico identificou em *A chinesa* uma dimensão autocrítica. Interessa-nos frisar como o filme e o maio francês foram lidos em conjunto; e como, por meio da obra, um intelectual marxista posicionou-se criticamente em relação ao evento e às transformações no pensamento e na prática de esquerda em curso mundialmente naquele momento.

Uma semana após a análise de Francis, o crítico paulista José Carlos Ismael²⁶⁶ escreveu um breve texto sobre *A chinesa* no *Estado de S. Paulo*. Ismael não se referiu aos protestos franceses ocorridos naquele mês, mas leu a obra à luz da noção de “profecia”, evocada já no título do artigo, “O profeta brinca outra vez”. De acordo com o autor,

²⁶⁶ José Carlos Ismael nasceu em 1938 em São José do Rio Preto, onde iniciou como jornalista e crítico de cinema em 1954. Ao final da década de 1950, transferiu-se para São Paulo, onde se formou em direito e atuou como crítico no jornal *O Estado de São Paulo*. Em 1963, publicou o livro *Cinema e circunstância*. Em 1968, produziu e dirigiu o documentário *Um dia na velhice*; entre 1978 e 1981 produziu curtas-metragens sobre artes plásticas. Ao longo das décadas, escreveu crítica cultural em diversos veículos de imprensa, publicou livros sobre os mais variados assuntos e organizou antologias de poetas como William Blake e John Donne. Faleceu em São Paulo em 2011. Cf. AOS 73 anos, morre o crítico J. C. Ismael. *O Estado de S. Paulo*, 16 abr. 2011. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,aos-73-anos-morre-o-critico-jc-ismael-imp-,706945>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

Godard era um “profeta”, um artista capaz de modelar o futuro a partir de sua inquietação e de seu descontentamento em relação ao presente.²⁶⁷

Para o crítico, *A chinesa* representava “um dos produtos mais típicos” da inquietação profética de Godard. Na leitura de Ismael, o filme discutia um paradoxo: aliar-se a uma “escola política” é optar pelo radicalismo e restringir a liberdade, mas o descompromisso leva à alienação. E o cineasta não teria a intenção de resolver o impasse, “mas pelo contrário descobrir nele as tintas da absurdidade”, e, por isso, o sarcasmo e a ironia eram as marcas fundamentais da narrativa. Conforme caracterizado pelo autor, Godard é um profeta cínico, que “faz suas profecias para que brinquemos com elas”, afinal “o profeta sabe que tem razão, mas sabe também que perdeu a fé”.

Perdeu a fé e, por isso, expõe “a pintura deliberadamente barroca das metas que julgamos haver alcançado, mas que permanecem sem um sinal de nossa conquista”. Ou seja, para Ismael, tal qual em Francis, *A chinesa* critica sarcasticamente suas personagens-militantes; denuncia as falsas conquistas de uma esquerda tão radical quanto elitista e minoritária. Godard “joga com os temas prediletos das elites que constituem as minorias radicais, reestruturando-os a partir de uma atmosfera sarcástica, onde os valores existem, mas vazios de significação”.

Ademais, a noção de “perda de fé” se aproxima da “nostalgia de um ideal perdido” apontada por Francis e, nesse sentido, pode-se dizer que no texto de Ismael também está presente um sentimento de derrota da esquerda. Mas Ismael aponta ainda para a dimensão essencialmente autocrítica da obra, algo inexistente na leitura de Francis, tendo sido apenas hipoteticamente sugerido por nossa análise. Para Ismael, o profeta Godard “sabe gozar a si mesmo com engenho e arte”. Dessa maneira, diferentemente de Francis, o autor não viu em *A chinesa* um posicionamento unilateral de crítica e recusa a uma suposta “nova esquerda”, mas sim uma inquietante provocação que denunciava o fracasso de uma militância que era também a do próprio cineasta.

Dois meses mais tarde, em julho de 1968, o poeta e crítico Mário Chamie²⁶⁸ escreveu um longo artigo, dividido em duas partes, sobre *A chinesa* no *Suplemento*

²⁶⁷ ISMAEL, J. C. O profeta brinca outra vez. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 26 maio 1968.

²⁶⁸ Mário Chamie nasceu em 1933 em Cajobi, interior de São Paulo. Em 1948 se mudou para a capital paulista, onde se formou em direito na USP em 1956. Chamie foi um dos mais importantes nomes da poesia de vanguarda no Brasil. Seu primeiro livro de poemas foi *Espaço inaugural*, de 1955. Inicialmente, integrou o grupo dos concretistas paulistas, com os quais rompeu em 1961 por defender maior engajamento político-social da poesia de vanguarda. Em 1962 publicou *Lavra lavra*, livro no qual propôs um novo movimento

literário do Estado de S. Paulo. Assim como na crítica de Ismael, a noção de “profecia” foi central na análise de Chamie. O autor iniciou o texto com uma caracterização da cultura contemporânea que, segundo ele, tinha como “grande drama/dilema” um embate entre “ensaio” e “profecia”. Tal embate, por sua vez, foi apresentado por Chamie enquanto um conflito entre gerações, pois o ensaio seria expressão de maturidade, lucidez, objetividade e paciência; já a profecia, sinônimo de juventude, intrepidez, subjetividade e impulso.

Por essa razão, sugeriu Chamie, o “anarquista bio-erótico” Marcuse defendia que, na cultura contemporânea, “a luta de classes foi substituída pela luta entre gerações”. Tal qual no texto de Paulo Francis, confere-se a Marcuse importância central no debate político e cultural daquele momento. Para Chamie, o filósofo alemão era emblemático, pois demonstrava como a noção de “luta de classes” era, naquele momento, abandonada em nome de uma luta intergeracional, de inclinação anarquista (logo, avessa ao marxismo-leninismo) e bio-erótica – ou seja, ligada a questões comportamentais, sexuais, instintivas e não mais de “classe social”.

O autor realiza tal descrição do contexto pois é nele que se insere o cinema de Godard. Segundo Chamie, toda a obra do cineasta era uma reflexão dialética sobre o embate “ensaio vs. profecia”. Dialética, pois, apoiado no crítico francês Jean Collet, Chamie afirma que o cinema godardiano opera sempre com contraposições interanalisáveis. Nesse sentido, na leitura do crítico, Godard é, ao mesmo tempo, “maior ensaísta e profeta do cinema contemporâneo”.

Para Chamie, *A chinesa* representava o ápice dessa reflexão godardiana, pois trazia em sua própria dialética forma/conteúdo, significante/significado, a dialética ensaio/profecia. No filme, Godard empregara como forma um método ensaístico de

vanguardista, a Poesia-Práxis, apresentada enquanto uma revisão politizada do concretismo. No mesmo ano, editou a revista *Práxis*, que contou com a participação de Cassiano Ricardo, Jean-Claude Bernardet, Cacá Diegues e Maurice Capovilla. Em seus poemas da década de 1960, Chamie conjugou questões do cotidiano de trabalhadores rurais e industriais com um exercício sofisticado de experimentação formal e linguística. Ao longo da vida, produziu uma vasta carreira na literatura e no jornalismo cultural. Foi ainda secretário de cultura na prefeitura de São Paulo entre 1979 e 1983. Em 1993, doutorou-se em literatura pela UFRJ e a partir de 2004 lecionou comunicação na ESPM de SP até sua morte em 2011. Cf. MÁRIO Chamie. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2860/mario-chamie>>. Acesso em: 24 abr. 2018. Para uma compreensão mais detalhada do lugar ocupado por Chamie e pela Poesia-Práxis no debate vanguardista dos anos 1960, Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 48-51; SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos estudos CEBRAP*, nº 26, São Paulo, p. 120-140, mar. 1990. p. 131.

análise sobre um conteúdo profético, a militância dos jovens maoístas.²⁶⁹ Nesse sentido, em *A chinesa*, o embate intergeracional assumia a feição de uma disputa entre “velha” e “nova” esquerda. E tal oposição tinha sua “síntese final” na sequência do diálogo de Véronique, a jovem universitária burguesa e maoísta, com Francis Jeanson, seu professor de filosofia. Na leitura de Chamie, a estudante representaria o “ânimo da profecia”, e o filósofo a “maturidade do ensaio” – “Jeanson sabe o que quer; Véronique o que não quer”.²⁷⁰

Diferentemente de Paulo Francis, que identificou nessa sequência a vitória indiscutível de Jeanson, Chamie julgou que Godard atacava ao mesmo tempo “a certeza cega dos estudantes” e “a velada embromação intelectualista dos eternos cautelosos” – ou seja, tanto o ímpeto profético de Véronique quanto a paciência ensaística de Jeanson. Nesse sentido, para o autor, *A chinesa* não se posicionava unilateralmente no embate entre “ensaio” e “profecia”, “maturidade” e “juventude”, “velha” e “nova” esquerda.

Segundo Chamie, *A chinesa* não buscava “chegar a uma conclusão acabada de conceitos definidos”, mas sim levantar questionamentos, afinal, era a expressão da própria “consciência do cineasta oscilando entre ensaio e profecia”, entre velha e nova esquerda. Ao invés de tomar um dos lados, Godard mostrou as incertezas e as incoerências de uma militância que era também a sua. Dessa forma, na análise de Chamie, assim como na de Ismael, o que se sobressai é a dimensão autocrítica da reflexão suscitada pelo filme.

O crítico encerra seu texto da mesma maneira que caracterizou o filme: mantém a dúvida e o questionamento em aberto. O autor conclui: “só nos cabe a nós, simples espectadores e nada profetas, a alternativa de ensaiar uma compreensão dos fatos expostos (...). Os fatos na tela e os fatos na recente e marcusiana crise francesa”. Ou seja, ao final do texto Chamie alude ao maio de 1968 francês, por ele rotulado de “crise marcusiana”. O evento aparece enquanto emblema do cenário descrito pelo autor na primeira parte do texto, um cenário de crise ideológica, centrada em um embate entre gerações, não mais entre classes; em uma luta do “novo” contra o “velho”, dos desejos libertários contra as certezas petrificadas. E, conforme analisado por Chamie, tal cenário era o próprio objeto

²⁶⁹ CHAMIE, Mário. Ensaio e profecia – I. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 jul. 1968. Suplemento literário, p. 4.

²⁷⁰ Id., Ensaio e profecia – II. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1968. Suplemento literário, p. 4.

de reflexão de *A chinesa* e, por isso, o filme foi lido enquanto um reflexo premonitório do evento ocorrido um ano após sua realização.

As quatro análises aqui abordadas são indicativas do cenário de transformações e cisões que caracterizava a cultura política de esquerda naquele momento. Grünewald e Francis foram os que, por meio do filme, se posicionaram com maior clareza no debate. A partir de *A chinesa*, o concretista Grünewald posicionou-se contra toda forma de ortodoxia, inclusive a de esquerda, a favor da utopia da liberdade total. Nesse sentido, pode-se dizer que, no debate da época, Grünewald aproximava-se de uma “nova esquerda”, crítica ao dogmatismo comunista, de inclinação anarquista e marcusiana. Aqui, vale lembrar que, conforme aponta a filósofa Olgária Matos, a principal contribuição de Marcuse aos movimentos da juventude do período foi a defesa da ideia de “luta antiautoritária”, em detrimento da “luta de classes” – pois a classe trabalhadora teria se integrado ao sistema dominante nas sociedades de capitalismo avançado.²⁷¹

Já o trotskista Francis partiu do mesmo filme para posicionar-se do lado diametralmente oposto do debate. Em sua análise de *A chinesa*, o autor demonstrou que, embora fosse contrário ao marxismo de viés stalinista, repudiava igualmente as várias reformulações em curso no interior da esquerda – a dimensão psicanalítica e subjetiva, o abandono de parâmetros fundamentais do marxismo (como a luta de classes) e os inocentes métodos empregados nas mobilizações. Tais transformações empreendidas pela juventude eram vistas com tamanho repúdio por Francis que foram tidas como a própria constatação da derrota da esquerda e do fracasso da utopia marxista. Assim, havia ainda um claro tom melancólico na postura do autor.

José Carlos Ismael, cujo texto é bem menor que os demais, pouco se deteve sobre o contexto político do momento. Centrou-se no filme, no qual identificou crítica e autocritica a determinada esquerda, bem como um sentimento de derrota, exposto com amargura e lucidez. Mário Chamie, por sua vez, empenhou-se largamente na caracterização de um cenário político-cultural difuso e caótico, um momento de transformações, dúvidas, incertezas, reflexão e autocritica.

A chinesa, filme francês que discutia um tema da moda entre a juventude de seu país, pôde suscitar tamanha discussão político-ideológica no Brasil por abordar questões

²⁷¹ MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 34-35.

presentes em um contexto global. Em 1968, houve intensas mobilizações estudantis em todas as regiões do planeta. O caso francês é apenas o mais célebre e, por isso, mais comumente evocado pela memória contemporânea. No Brasil, as passeatas estudantis contra a ditadura militar já eram recorrentes desde 1966, e explodiram com maior força e radicalidade a partir de março de 1968 – ou seja, antes mesmo do “famoso maio francês”.²⁷²

O episódio que se eternizou na memória brasileira da resistência contra o regime foi o assassinato do estudante paraense Edson Luís pela polícia durante uma manifestação no Rio de Janeiro. Seu enterro levou 60 mil pessoas às ruas da capital fluminense²⁷³, e a missa de sétimo dia se transformou em uma batalha sangrenta entre estudantes e a tropa de choque da Polícia Militar. A partir desse momento, as manifestações estudantis, bem como a violenta repressão policial a elas, apenas se intensificaram. O Rio de Janeiro foi o polo de maior agitação, mas em todas as cidades brasileiras onde havia universidades houve também grandes protestos. No caso paulistano, foi em outubro de 1968 o momento de maior radicalidade, com a “batalha da rua Maria Antônia”, entre estudantes de esquerda da USP e de direita do Mackenzie.²⁷⁴

Era também intenso o clima de debate em torno das ideias e das práticas de esquerda no Brasil daquele momento. Conforme já apresentado nesta dissertação, após o golpe de 1964, o clima era de autocrítica e de debate sectário. O marxismo aparecia como um campo de vívida disputa entre posições mais ortodoxas e distintas propostas de reformulação. De um lado, havia o pacifismo pecebista e, de outro, as radicalizações armadas, que poderiam ser inspiradas tanto no maoísmo quanto no foquismo aos moldes da Revolução Cubana.

Entre muitos militantes de esquerda, sobretudo aqueles do meio intelectual, era forte o clima de derrota e de amargura – o que ecoa nas leituras de Paulo Francis e de J. C. Ismael. A atmosfera de derrota e de consequente autocrítica foi particularmente intensa no cinema brasileiro. Após a tomada de poder pelos militares, o Cinema Novo realizou importantes obras que refletiam sobre o papel do intelectual de esquerda (ou seja, dos

²⁷² NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 89.

²⁷³ A imensa mobilização popular durante o enterro de Edson Luís no Rio de Janeiro foi registrada em filme amador por Eduardo Escorel (à época montador ligado ao Cinema Novo) e José Carlos Avellar. Consideramos tal episódio como mais um indicativo do lugar ideológico à esquerda ocupado por Avellar, um dos autores aqui analisados, no debate brasileiro do período.

²⁷⁴ NAPOLITANO, op. cit., p. 89-91.

próprios cineastas) na derrota representada pelo golpe de Estado. Foi *O desafio* (Paulo César Saraceni) que, em 1965, introduziu essa discussão, seguido por *Terra em transe* (Glauber Rocha), de 1967, e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl), de 1968. Conforme aponta Fernão Ramos, “embora tenham entre si a distância de um ou dois anos, estas obras possuem como temática o dilema do jovem de classe média face a um contexto ideológico que se esvai em 1964”.²⁷⁵

Ao longo da segunda metade da década de 1960 foi notável também o crescimento de uma parcela da juventude cujas reivindicações libertárias ligavam-se a questões comportamentais e se distanciavam dos pressupostos marxistas. É nesse sentido que, já no imediato pós-golpe, tornou-se corrente o termo “esquerda festiva”, cunhado pela esquerda mais ortodoxa, próxima dos partidos e organizações comunistas, para se referir pejorativamente a esses jovens.²⁷⁶

E em 1968, quando se deu o debate aqui analisado, já era possível identificar um nascente movimento contracultural entre a juventude brasileira. Para a contracultura, a contestação à ordem vigente estava associada a questões subjetivas, existenciais e comportamentais. Os próprios corpos dos sujeitos passavam a ser entendidos enquanto instrumentos de crítica e intervenção social; liberação sexual e uso de drogas se tornavam elementos fundamentais de reivindicação. As referências internacionais não eram mais o marxismo ortodoxo ou os processos revolucionários do Século XX, mas sim a literatura *beat*, o movimento *hippie*, o *rock* psicodélico, os *Beatles* em sua fase colorida, lisérgica e experimental e o próprio maio francês.

No campo da produção artística, costuma-se atribuir ao tropicalismo musical, que eclodiu em outubro de 1967, o papel de principal manifestação contracultural no Brasil.²⁷⁷ Conforme aponta Marcelo Ridenti, o tropicalismo apresentava-se enquanto uma

²⁷⁵ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: ____ (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 301-397. p. 358.

²⁷⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 38.

²⁷⁷ Para uma compreensão mais detalhada da contracultura, bem como de sua relação com a produção artística no Brasil a partir do final da década de 1960, Cf. DUNN, Cristopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução Cristina Yamagami. São Paulo: Editora da UNESP, 2009; COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010; DINIZ, Sheyla Castro. *Marginais e desbundados: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. 2017. 235 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017; CONCAGH, Tiago Bosi. *Pois é, pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)*. 2017. 204 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

vanguarda estética, mas se recusava a ser “porta-voz da revolução social”, propondo revolucionar a linguagem, o comportamento e a vida cotidiana. O movimento opunha-se ao regime militar, mas era também crítico ferrenho do dogmatismo da velha esquerda que menosprezava a pesquisa estética.²⁷⁸ E, como argumenta Olgária Matos, também é possível identificar no tropicalismo influências do maio francês. O exemplo mais significativo foi a incorporação de um dos principais *slogans* pichados nos muros de Paris durante os protestos, “*il est interdit d’interdire*”, na icônica canção de Caetano Veloso, “É proibido proibir”.²⁷⁹ A canção tornou-se icônica pois, em outubro de 1968, suscitou um dos episódios mais emblemáticos das divergências existentes no interior da juventude engajada daquele momento.

Durante a execução de “É proibido proibir” no Teatro da PUC-SP (TUCA), Caetano foi ruidosamente vaiado por um público universitário de esquerda, que o acusava de “*hippie alienado*”. O cantor respondeu, acusando a plateia de se igualar à extrema-direita no autoritarismo e na falta de percepção estética – “se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos”, vociferou Caetano. Temos então uma síntese do embate: de um lado, uma juventude militante preocupada exclusivamente com “a luta política *stricto sensu* contra o regime”; do outro, um artista que defendia críticas culturais e comportamentais mais amplas.²⁸⁰

Pode-se dizer que o mesmo embate esteve presente nas leituras opostas que Paulo Francis e José Lino Grünewald realizaram de *A chinesa*. É fácil associar a *New Left*, descrita e condenada pelo trotskista Francis, à chamada “esquerda festiva” ou aos adeptos da contracultura. Assim como, é possível identificar afinidades entre a liberdade total e o antidogmatismo defendidos por Grünewald ao longo de toda a década de 1960 e o “é proibido proibir” dos estudantes franceses e de Caetano Veloso.²⁸¹

²⁷⁸ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 102.

²⁷⁹ MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 35.

²⁸⁰ NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 115-116.

²⁸¹ Com isso, não queremos rotular José Lino Grünewald como um tropicalista, tampouco como um adepto da contracultura. Visamos apenas destacar afinidades no complexo debate político-cultural do período. Nesse sentido, é interessante lembrarmos que, a partir de 1968, os músicos tropicalistas estabeleceram um diálogo fundamental com os poetas do concretismo. Assim como, algumas características do pensamento de Grünewald expostas em nosso capítulo 1 se aproximam de questões levantadas pela contracultura e pelo tropicalismo. Por exemplo, o lugar central do corpo na concepção fenomenológica do crítico, a ênfase na necessidade de renovação formal constante e a associação entre revolução e ruptura moral e comportamental. Sobre as relações estabelecidas entre os poetas do concretismo e os músicos do tropicalismo, Cf. SANTAELLA, Maria Lucia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo:

Por fim, passaremos à análise de dois textos que Paulo Emílio Salles Gomes²⁸² escreveu sobre *A chinesa*. O primeiro deles, intitulado “Tolice x *La Chinoise*”, foi publicado no jornal paulistano *A gazeta* no final de abril de 1968. Trata-se basicamente de um ataque ao processo de censura que o filme enfrentara durante fevereiro e março daquele ano. Paulo Emílio descreveu os censores brasileiros como “tolos” que teriam como preocupação exclusiva “atrapalhar” filmes inteligentes, fossem eles brasileiros ou estrangeiros. Para o crítico, o caso da interdição de *A chinesa* era emblemático da “tolice”, afinal, os censores taxaram de “propaganda comunista” um filme que não fora aplaudido por nenhuma plateia de esquerda no mundo.²⁸³

Segundo Paulo Emílio, era absurdo identificar em *A chinesa* qualquer forma de propaganda política, fosse à esquerda ou à direita, pois o filme se comunicava individualmente com cada espectador. Dessa maneira, o autor foi categórico em sua crítica à censura estatal, descrita como uma “ação cretinizadora e tola”. Ao final do texto, Paulo Emílio traçou ainda uma rápida definição do filme: “*La Chinoise* 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”.²⁸⁴

No mês seguinte, junho de 1968, Paulo Emílio publicou mais um texto sobre o filme em *A gazeta*. Dessa vez, o autor tinha por intenção discutir “por que tanta gente

Nobel, 1986; AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 135-145; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 75-76.

²⁸² Paulo Emílio Salles Gomes é certamente o nome mais canônico da história da crítica cinematográfica brasileira. Nascido em São Paulo em 1916, se engajou na cinefilia no final dos anos 1930, quando residia em Paris, por meio do *Cercle du cinéma* promovido por Henri Langlois. Na década de 1940, se formou em filosofia pela USP, fundou o Clube de Cinema de São Paulo e participou da célebre revista *Clima*, ao lado de outros intelectuais uspianos como Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Décio de Almeida Prado. Entre 1947 e 1952, de volta a Paris, realizou uma pesquisa fundante sobre Jean Vigo. Foi crítico no *Suplemento literário do Estado de S. Paulo* entre 1956 e 1966 e professor nos cursos de cinema da UnB (desmontado pela ditadura em 1968) e da USP. Doutorou-se apenas em 1972, com tese sobre Humberto Mauro. Desde meados dos anos 1950, Paulo Emílio demonstrou interesse especial pela cinematografia brasileira, o que se intensificou a partir de 1960, quando o crítico adotou uma postura militante em nome da estruturação da produção nacional. É lembrado ainda por ter fundado a Cinemateca Brasileira em 1956. Cf. MELO SOUZA, José Inácio. Paulo Emílio Salles Gomes. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2012. p. 342-344; ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara. Introdução. In: ____ (Org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão da USP/Cinemateca Brasileira, 2017. p. 16-23.

²⁸³ SALLES GOMES, Paulo Emílio. Tolice X *La Chinoise*. In: _____. *Uma situação colonial?* Organização Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 331-333.

²⁸⁴ Ibid.

encontra dificuldades com *A Chinesa*”. Visando responder à pergunta, o crítico elencou e descreveu três critérios que, para ele, seriam imprescindíveis para que o espectador apreciasse a obra. Conforme elaborado por Paulo Emílio, eram necessárias três condições para se gostar do filme: gostar muito de conversa; gostar profundamente de teatro; gostar razoavelmente de política.²⁸⁵

A partir do grau de intensidade dos advérbios empregados pelo autor, fica evidente a hierarquia estabelecida entre os três critérios. O espectador preocupado em apreciar *A chinesa* deveria gostar *muito* de conversa e *profundamente* de teatro, mas poderia gostar apenas *razoavelmente* de política. Ou seja, enquanto os críticos anteriormente analisados partiram do filme para caracterizar um complexo debate político, Paulo Emílio julgou a política um elemento de menor importância na obra. Em sua leitura, informar-se a respeito da atualidade política francesa seria até um “exagero” para preparar-se para *A chinesa*.

Segundo Paulo Emílio, era mais importante atentar para os elementos “conversa” e “teatro”, que diziam respeito à maneira como o filme era organizado. Para o autor, o método empregado por Godard em *A chinesa* era o do “cinema conversa”, caracterizado pela ausência de “comprometimento dramático definido e imediato”. A fim de melhor caracterizar tal método, Paulo Emílio remeteu ao filme brasileiro *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, no qual haveria uma “interminável conversa política”.²⁸⁶ Já o elemento “teatro”, que ocupou o topo da hierarquia proposta, foi analisado à luz da noção de “moderno espetáculo teatral”, aquele cujo objetivo era denunciar toda falsidade e artificialidade da encenação. Na leitura do crítico, *A chinesa* se inseria nessa tradição, pois explicitava “em toda sua pureza, os dados simples e essenciais do jogo teatral”.

Na conclusão do texto, o autor afirmou que os muitos nomes, imagens e citações presentes em *A chinesa* não eram necessários para a apreciação do filme. Tampouco era necessário ter conhecimento sobre o “tal famoso Cinema com C maiúscula com o qual *A chinesa* nada tem a ver”. Ou seja, ao empregar os métodos do “cinema conversa” e da denúncia de seus próprios artifícios (tal qual fazia o teatro moderno), *A chinesa* resultava

²⁸⁵SALLES GOMES, Paulo Emílio. *A Chinesa*. In: _____. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. Organização Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986. p. 254-255.

²⁸⁶A aproximação entre *A chinesa* e *O desafio* realizada por Paulo Emílio chama a atenção, uma vez que em ambos os filmes, para além do método do “cinema conversa” apontado pelo crítico, há um forte tom de autocrítica do intelectual de esquerda. Vale relembrar um texto de 1977 de Glauber Rocha, no qual o autor afirma que Godard concebera a realização de *A chinesa* após tomar contato com o filme de Saraceni no Festival de Berlim de 1966. Cf. ROCHA, Glauber. *Embrafilme em ritmo de aventura*. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 363-367. p. 365.

em um cinema “novo”, distante daquele com “C maiúscula”, que pode ser entendido enquanto o cinema clássico e convencional – no qual o espetáculo não questionava a si mesmo, tampouco havia “conversa espontânea”, devido ao comprometimento dramático. Logo, era mais importante atentar para o que o filme trazia de inovador em termos de forma e de narrativa do que para o conteúdo político presente nas falas das personagens.

Essa leitura, na qual *A chinesa* é desvinculado da política e privilegiam-se as inovações formais e narrativas, atua enquanto complemento da descrição apresentada por Paulo Emílio em seu primeiro texto sobre o filme. Naquela ocasião, o crítico, visando desqualificar intelectualmente os censores brasileiros, argumentara que a obra não fazia propaganda de nenhuma ideologia política em específico, apenas fomentava uma reflexão individual em cada espectador. Nesse sentido, no primeiro artigo o autor identificou um traço inovador na relação que o filme estabelecia com seu espectador; no segundo, explicou os métodos empregados para se obter tal resultado. Um cinema novo, como aquele praticado por Godard em *A chinesa*, não poderia servir de mera propaganda – isso pertencia ao “Cinema”, aquele com maiúscula.

Inicialmente, pode soar curioso, até mesmo intrigante, pensar que dentre os cinco autores aqui abordados foi logo Paulo Emílio quem “despolitizou” a discussão, uma vez que este é lembrado enquanto um dos maiores representantes de uma crítica de cinema participante, engajada e comprometida politicamente. Assim como, Paulo Emílio eternizou-se na história (e na memória) de nossa crítica como a matriz de uma tradição que analisa dialeticamente o filme e o contexto sociocultural que o produz.²⁸⁷

No entanto, é igualmente lembrado o fato de que a militância de Paulo Emílio no período era especialmente preocupada com o cinema e com a realidade social do Brasil – ou até mesmo exclusivamente preocupada. Nesse sentido, abordar em profundidade os incontáveis debates de esquerda presentes em *A chinesa* não fazia parte do horizonte de preocupações do crítico naquele momento. Ainda assim, o autor não só dedicou dois textos ao filme francês, como elaborou uma espécie de manual para guiar os leitores em direção à apreciação da obra.

²⁸⁷ REIS, Francis Vogner dos. A perenidade de uma tradição: no lastro de Paulo Emílio Sales Gomes. In: ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara. (Org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão da USP/Cinematoteca Brasileira, 2017. p. 26-63. p. 35.

Provavelmente, o interesse de Paulo Emílio em discutir *A chinesa* foi fomentado pela medida censória da ditadura militar e pela consequente polêmica na imprensa. Isso seria completamente condizente com a postura de intelectual participante e opositor ao regime autoritário comumente assumida pelo crítico. Na análise de Paulo Emílio, o que se sobressai é a defesa de certo tipo de cinema – da reflexão e do “desengano” – em oposição a outro – da propaganda e da enganação –, o que pode ser entendido enquanto instrumentalização de um filme estrangeiro em direção às preocupações do próprio crítico – no caso, a estruturação de uma cinematografia brasileira.

3.5. O cinema engajado e seus públicos.

A fim de pensarmos a inserção do cinema de Jean-Luc Godard no debate político brasileiro, faz-se necessária uma reflexão acerca do público receptor dos filmes do cineasta no Brasil durante o período de nosso recorte cronológico. Afinal, “engajamento político” e “diálogo com o público” foram dois temas fundamentais nos debates travados naquele momento em torno do fazer artístico no país. Construir um público popular era uma das principais questões colocadas diante dos artistas brasileiros que se pretendiam engajados, uma vez que a “popularidade” era vista como uma tática para se atingir objetivos mais amplos com o engajamento.²⁸⁸

Nesse sentido, artistas de vanguarda e adeptos da experimentação formal eram muitas vezes atacados por serem formalistas herméticos, incapazes de se comunicar com o público para além de circuitos restritos de intelectuais e universitários. Para tais artistas, por sua vez, o engajamento artístico só era possível a partir de novas formas de representação, logo, indissociável da pesquisa estética, que assumia prioridade em relação a uma suposta clareza de comunicação. Assim, a célebre expressão atribuída a Maiakovski – “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” – foi recorrentemente evocada em debates do período.²⁸⁹

²⁸⁸ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124, 2001. p. 104-105.

²⁸⁹ O caso mais significativo foi a inserção da frase de Maiakovski como *post-scriptum* do “Plano-piloto para a poesia concreta” (originalmente de 1956) em 1961, momento no qual o concretismo passou a se declarar uma vanguarda “participante”, engajada em questões político-sociais. Cf. AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 94-95.

Tal debate esteve igualmente presente na recepção do cinema de Godard no Brasil. Nos três críticos godardianos havia essa postura que entendia a pesquisa formal enquanto elemento imprescindível do engajamento. José Lino Grünewald defendia que o verdadeiro cinema revolucionário era aquele do inventor, que formulava novos esquemas na linguagem fílmica; Maurício Gomes Leite associava a revolução godardiana à livre expressão individual do autor; José Carlos Avellar identificava no cinema moderno uma postura ética de recusa às formas consagradas e ao aparato industrial de realização por parte do artista. Os três autores exaltavam o fato de que os filmes de Godard eram uma experiência intelectual, não mais um espetáculo; promoviam a reflexão, não mais a diversão e o entretenimento característicos das produções que atingiam públicos massivos.

Do outro lado do debate, os três críticos anti-godardianos atacaram o cineasta por considerá-lo incapaz de se comunicar com o grande público. Moniz Vianna sugeriu que Godard, por preocupar-se mais com a forma do que o conteúdo dos filmes, não fazia suas ideias chegarem ao espectador. Maurício Rittner afirmou que o cineasta tinha uma maneira inconvincente de apresentar suas ideias, logo, não estabelecia uma comunicação eficaz com o público. Salvyano Cavalcanti de Paiva, por sua vez, foi aquele quem conferiu maior destaque à questão do diálogo com o público. Para ele, o anti-cinema de Godard empregava recursos que cansavam o espectador e, por isso, era traidor da ideia de comunicação.

Nessa direção, os três autores criticaram também a pouca abrangência do público do cinema de Godard no Brasil. Moniz Vianna, em um de seus vários ataques *en passant* ao cineasta, caracterizou-o como um “*best-seller* da moda no círculo, felizmente reduzido, de moderninhos da crítica dos bares e esquinas”.²⁹⁰ Nota-se o tom de desprezo de Vianna em relação a essa parcela supostamente restrita de admiradores de Godard.

Rittner, por sua vez, afirmou que a conversa fiada de Godard se dirigia apenas a uma elite intelectual, para a qual ele insistia no óbvio. Segundo o crítico, os filmes de Godard não conseguiam “romper a grossa carapaça da preguiça mental” do “público médio, ávido de fantasia irracionalista”.²⁹¹ Há uma curiosa ambiguidade nesse argumento

²⁹⁰ MONIZ VIANNA, Antônio. Caos difilmico. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 01 set. 1967. 2º Caderno, p. 2.

²⁹¹ RITTNER, Maurício. O modelo e a máscara. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 fev. 1967. Suplemento literário, p. 5.

de Rittner. Mesmo desqualificando intelectualmente o “público médio”, o crítico julga ser obrigação do cineasta atingir tal parcela da população. Por isso, Godard, tido como incapaz de se comunicar para além da elite intelectual, é atacado pelo autor. Mais uma vez, Rittner recorre à comparação com outros cineastas modernos: para ele, autores como Richard Lester ou Francesco Rosi, diferentemente de Godard, eram entendidos até mesmo pelo “mais ingênuo dos públicos”.

Cavalcanti de Paiva defendeu que o público brasileiro de Godard se restringia a uma “cinefilia medíocre e *sno*be”.²⁹² E, no texto sobre *Masculino, feminino*, o autor empreendeu sua mais dura crítica aos admiradores do cineasta no Brasil:

a banalização que faz Godard e seus sequazes de processos plásticos e narrativos que teriam função dramática invejável se utilizados com precisão e coerência tende, naturalmente, a causar estesia (e às vezes histeria) de uma camada social estratificada num oceano de preconceitos novos: a burguesia do falso protesto tropicalista das noviças rebeldes, a ignorância alcandorada que fustiga o *establishment* ao qual pertence só por sentir-se escudada no próprio, sem perigo próximo de luta efetiva. Daí, o godardismo e outros refrescantes a título de combate... inconsequente, como se nota.²⁹³

Nesse trecho, o crítico não só caracteriza o público consumidor dos filmes de Godard enquanto um “circuito fechado” como também se posiciona no debate político-ideológico do período através de seu ataque à “burguesia do falso protesto tropicalista”, que comporia tal parcela restrita de espectadores. Em consonância com seu viés comunista ortodoxo, Paiva enfatiza o dado de classe dos fãs godardianos: eles pertencem à burguesia, ou seja, não apenas à elite intelectual (conforme argumentara Rittner), mas à elite sócio-econômica do país. Mas, mais interessante é o emprego da palavra “tropicalista” – pouco mais de seis meses após a eclosão do tropicalismo musical – como um adjetivo negativo. Tendo em vista o lugar ocupado pelo tropicalismo no debate estético-ideológico do período, pode-se dizer que o ataque do comunista Paiva se dirigia à juventude engajada em reivindicações contraculturais, comportamentais e morais da qual falamos anteriormente.

Dessa forma, a crítica de Paiva, datada do fatídico mês de maio de 1968, dialoga com o texto do trotskista Paulo Francis sobre *A chinesa*, publicado apenas uma semana depois e no qual a mesma parcela da juventude é criticada sob os estigmas de *New Left* e de esquerdismo juvenil. Assim como Francis ataca o caráter inocente das lutas

²⁹² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Tony Rome. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1968. 2º Caderno, p. 3.

²⁹³ Id., *Masculino, feminino*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

marcusianas de uma falsa esquerda que teria abandonado as questões de classes em nome de causas identitárias, Paiva afirma que a luta da “burguesia tropicalista” não é efetiva, uma vez que tal parcela da população estaria escudada pelo próprio *establishment* que ela fingia atacar com “falsos protestos” de “noviças rebeldes”.

A identificação do público godardiano com uma intelectualidade burguesa e “contracultural” já havia sido sugerida por Paiva em seu texto de 1967 a respeito de *O pequeno soldado*. Naquela ocasião, o crítico afirmou que Godard era admirado de maneira irrestrita apenas pelos “hipnotizados da Geração Paissandu”.²⁹⁴ Conforme aponta Heloísa Buarque de Hollanda, naquele período o termo “Geração Paissandu” era equivalente a outra expressão bastante em voga: a “esquerda festiva”. Ou seja, era evocado pejorativamente por militantes de esquerda, sobretudo comunistas ortodoxos, que repudiavam uma parcela da juventude cujo engajamento, acreditavam eles, se limitaria à ideia de “festa” enquanto elemento subversivo e às portas de um cinema da moda.²⁹⁵

As opiniões de Paiva e Francis são exemplares dessa postura marxista de que fala Hollanda. No entanto, é importante ressaltar que, mesmo que se aproximem na crítica à “esquerda festiva”, os autores divergem na avaliação que fazem do cinema de Godard. Francis é extremamente elogioso ao cineasta, e identifica em *A chinesa* uma ortodoxia de esquerda que recusa o esquerdismo juvenil. Já Paiva vê em Godard o emblema máximo da Geração Paissandu, logo, de uma elite desengajada e inconsequente, que seria a única a apreciar os filmes do realizador.

Cavalcanti de Paiva não foi o único na imprensa brasileira a associar Godard às noções de “esquerda festiva” e “Geração Paissandu”. Ao longo de nossa pesquisa documental no acervo do *Correio da manhã* nos deparamos algumas vezes com essa associação em textos dos últimos anos da década de 1960. Por exemplo, em abril de 1968 a coluna Flagrantes (que abria o caderno cultural do jornal com breves comentários satíricos sobre cultura, política, esporte e temas cotidianos) trazia uma descrição caricatural da esquerda festiva:

²⁹⁴ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. O pequeno soldado. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1967. 2º Caderno, p. 2. Conforme apresentado em nosso capítulo 2, Paiva também atacou o godardiano Maurício Gomes Leite chamando-o de “sátiro do Paissandu”. Cf. De dezembro & janeiro. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1968. 2º Caderno, p. 2.

²⁹⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 37-38.

O militante da esquerda festiva é um sujeito bem posto na vida, frequentador do *Bateau* ou da *Sucata* [casas noturnas do período, na zona sul carioca], que veraneia em Cabo Frio, adora Godard, bebe bom *scotch* e não despreza sua *champagne*, pão-de-ló de festa de Bonnie and Clyde, sócio-atleta da Praia de Ipanema, inimigo do imposto de Renda, devoto das costeletas e do cigarro americano, que tem um bruto retrato de “Che” Guevara na parede do seu quarto.²⁹⁶

Tal qual no texto de Cavalcanti de Paiva, o público adorador de Godard é vinculado a uma elite sócio-econômica, que bebe álcool importado e frequenta a zona sul carioca. Em seguida, o breve texto descreve “o militante de direita festiva”. O humor reside no fato de que a caracterização é exatamente a mesma, palavra por palavra, com apenas uma diferença: no lugar do retrato de Che Guevara há um retrato de Nelson Rodrigues. Ou seja, há ao mesmo tempo a caracterização do público de Godard como um círculo reduzido de alta elite e um ataque aos *bons vivants* que se pretendem de esquerda, mas não diferem em (quase) nada da direita igualmente festiva.

Um ano depois, em abril de 1969, Ricardo Góes, em uma crônica humorística, se referiu a um ônibus “mais cheio que Paissandu em dia de Godard”.²⁹⁷ O cinema localizado no bairro do Flamengo aparece enquanto templo da cinefilia godardiana no Rio de Janeiro. Um dado curioso a ser comentado: a coluna de Góes se chamava *Pop*, e trazia comentários em tom satírico sobre cultura e comportamento da juventude carioca. O que nos atesta que a associação entre Godard e a Geração Paissandu (e, por extensão, a esquerda-festiva) era um dado presente no imaginário do período – ao menos no imaginário das classes média e alta, leitoras dos cadernos culturais dos grandes jornais.

Outro texto interessante nessa direção foi publicado por Ruy Castro em fevereiro de 1968. Intitulado “Eu fui a Geração Paissandu”, o texto trazia uma suposta entrevista com um anônimo, “um sujeito que se diz ex-integrante da Geração Paissandu, embora ainda com todas as características da própria”.²⁹⁸ Em dado momento, o suposto entrevistado, narrando sua frustração em relação à juventude da qual fizera parte, afirma que para a Geração tudo relacionado a Godard era necessariamente genial: “o filme de Godard, os óculos de Godard, as piruetas de Godard”. O anônimo afirma ainda que “Godard é a Geração Paissandu de Paris”. O texto chama a atenção do observador contemporâneo, uma vez que sabemos que Ruy Castro, à época com apenas vinte anos, foi um assíduo frequentador do Cine Paissandu e dos bares adjacentes. Assim, não seria

²⁹⁶ FLAGRANTES. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1967. 2º Caderno, p. 1.

²⁹⁷ GÓES, Ricardo. *Pop*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1969. 2º Caderno, p. 2.

²⁹⁸ CASTRO, Ruy. Eu fui a Geração Paissandu: entrevista com um anônimo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1968. 2º Caderno, p. 1.

exagero supor que o tal anônimo fosse na verdade o próprio autor; e que a suposta entrevista fosse na realidade uma autocaricatura.

Décadas mais tarde, em um texto de 2006 publicado no *site* Digestivo cultural, Castro rememora suas experiências nos tempos do Paissandu. O texto é bastante informativo sobre o que teria sido a Geração. Conforme apresentado pelo autor, o Cine Paissandu (que contava com apenas uma sala de 742 lugares) foi um espaço que sintetizou toda a cultura de uma época e se consagrou na memória social como um emblema da juventude brasileira dos anos 1960. Castro também reitera o lugar privilegiado ocupado por Godard no imaginário daquela geração. Segundo ele, Godard foi “um dos principais assuntos no Paissandu”.²⁹⁹

No texto, Castro descreve a composição social e ideológica daqueles que lotavam o cinema e os bares no entorno aos finais de semana. Em sua descrição, o ambiente era heterogêneo e multifacetado. Entre os frequentadores, haveria as mais diversas tendências políticas, estéticas e ideológicas. E, segundo Castro, o Paissandu não era um espaço da alta elite – como acusavam seus detratores à época –, mas sim o reduto da “festiva pobre”, em oposição ao bar Zeppelin, em Ipanema, “centro da esquerda festiva mais famosa e abonada do Rio”. Segundo o autor, muitos dos participantes da Geração (inclusive o próprio) eram estudantes da Faculdade Nacional de Filosofia e/ou hóspedes do Solar da fossa.³⁰⁰ E não era raro que os próprios realizadores do Cinema Novo (como Cacá Diegues, David Neves e Glauber Rocha, que causaria um enorme *frisson* com suas aparições), já consagrados entre aquele público, aparecessem no local. Os críticos godardianos José Lino Grünewald e Maurício Gomes Leite também eram figuras recorrentes na cena e escreviam resenhas dos filmes exibidos, as quais eram mimeografadas e distribuídas na porta da sessão.

²⁹⁹ CASTRO, Ruy. A geração Paissandu. *Digestivo cultural*, 30 out. 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=180&titulo=A_Geracao_Paissandu>. Acesso em: 17 ago. 2017.

³⁰⁰ Tal qual o Cine Paissandu, o Solar da fossa foi um importante espaço da cultura jovem e libertária do Rio de Janeiro na década de 1960. Era uma pensão de 82 dormitórios, que funcionou em um sobrado colonial no bairro do Botafogo de 1964 a 1971 (quando foi demolido para dar lugar a um *shopping center*). Foi morada temporária de muitos artistas, intelectuais e militantes políticos, alguns deles hoje célebres, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Tim Maia, Zé Kéti, Paulinho da Viola, Paulo Leminski, Cristovam Buarque (à época militante da UNE foragido da ditadura), Antônio Pitanga, Maria Gladys, Betty Faria, José Wilker e o próprio Ruy Castro (que se mudou para lá em 1967, aos dezenove anos). Para uma descrição mais detalhada desse espaço de sociabilidade e cultura, baseada em entrevistas realizadas com pessoas que passaram pelo Solar, Cf. VAZ, Toninho. *Solar da fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

Ainda de acordo com Ruy Castro, naquele ambiente havia um clima geral de politização, no qual “todo mundo era meio de esquerda”, à par da situação política nacional e dos eventos geopolíticos internacionais (com destaque para a Guerra do Vietnã). Assim como, a atmosfera era de “revolução sexual” e, sobretudo, de amor às artes e de cinefilia. No relato memorial de Castro, o que se sobressai é o lugar privilegiado ocupado pelo cinema e pela cinefilia na cultura jovem e libertária do período.

Igualmente interessante é a caracterização que Castro faz das linhagens estéticas e ideológicas da Geração. Em sua versão, os jovens do Paissandu não seriam tão “contraculturais” ou “tropicalistas” como poderia parecer para alguns de seus detratores contemporâneos. Em termos de gosto musical, por exemplo, a admiração pelos *Beatles* seria apenas remota, a Jovem Guarda seria repudiada e os ícones do público seriam a Bossa Nova (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e a MPB nacional-popular (Nara Leão, Sérgio Ricardo e Chico Buarque). Assim como, segundo relatado por Castro, o ambiente não era exclusivamente “festivo”: por ali teriam passado muitos militantes de organizações e partidos, inclusive perseguidos pela polícia política, e até mesmo adeptos da luta armada.

É necessário ponderar as informações desse texto de Ruy Castro, que visa a construção de uma memória positiva sobre a Geração, a valorização de um grupo do qual o próprio autor fez parte. Nesse sentido, o texto tem um tom nostálgico, e reitera um imaginário mítico e romântico sobre a juventude brasileira daquele período – o próprio autor explicita essa postura: “ela [a juventude da década de 1960] era ótima mesmo”. O que nos interessa é a multiplicidade no interior da então chamada “esquerda festiva” apontada pelo texto. Conforme descrito por Castro, naquele contexto elementos como liberação sexual, contracultura, militância política, arte de vanguarda e cultura nacional-popular estavam muitas vezes inter-relacionados, estabeleciam diálogo criativo. O que nos sugere que a juventude e a esquerda (cariocas, mas não só) do período não podem ser analisadas historicamente a partir de dicotomias esquemáticas, como vanguarda contracultural vs. engajamento nacional-popular.

E como denominadores comuns deste todo heterogêneo e multifacetado haveria uma vigorosa crença na juventude e na participação, a cinefilia e, por extensão, o cinema de Godard. Nessa direção, tendo em vista tudo aquilo já apresentado nesta dissertação, podemos afirmar que, durante o período aqui analisado, o cinema godardiano foi um catalisador e um ponto de intersecção entre três elementos bastante expressivos na

sociedade e na cultura brasileiras daquele momento: a renovação em curso no cinema e na crítica; o engajamento político de esquerda; e o ambiente de sociabilidade jovem e libertária.

Tal reflexão nos permite caracterizar a abrangência do público receptor do cinema godardiano no Brasil daquele momento como um circuito fechado. Afinal, é necessário ressaltar: tal cultura jovem referida acima era limitada a um estrato social específico. Os adoradores dos filmes de Godard podiam não ser a *high society* do Zeppelin de Ipanema, mas certamente pertenciam a uma classe média, universitária, dotada de significativo capital cultural e residente nas grandes cidades do país.

Nesse sentido, cabe um parêntese a respeito da questão do público do cinema politicamente engajado realizado no Brasil naquele momento. Conforme aponta o historiador Marcos Napolitano, as primeiras tentativas sistemáticas de um cinema engajado de esquerda no país, realizadas na década de 1950, tinham a preocupação em dialogar com um público mais amplo, politizando gêneros do cinema comercial vigente, como o musical e o melodrama – exemplares desse estilo de cinema são *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1951), *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* (ambos de Nelson Pereira dos Santos, de 1955 e 1957 respectivamente).³⁰¹

Mas, ainda segundo Napolitano, com a emergência do Cinema Novo no início dos anos 1960, o cinema engajado brasileiro passou a se vincular a uma linguagem vanguardista, que negava o cinema comercial e de massas, o que resultou em um processo de “fechamento do público”. Ou seja, o Cinema Novo, já em sua primeira fase antes do golpe de 1964, restringiu seu público a um círculo de intelectuais progressistas de esquerda – o que o permitiu, em sua segunda fase a partir de 1965, adensar a reflexão autocrítica sobre a derrota do intelectual de esquerda, ao mesmo tempo personagem e público-alvo das obras. E por volta de 1968, com o Cinema Marginal, o caráter fechado do público apenas se intensificou, uma vez que houve uma radicalização da crise existencial e ideológica do artista/intelectual, acompanhada pela radicalização estética dos procedimentos de vanguarda.³⁰²

³⁰¹ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social-USP, 2017. p. 126.

³⁰² Ibid., p. 127-133.

Assim, podemos afirmar que a recepção do cinema godardiano, engajado e de vanguarda, no Brasil daquele período se deu dentro de um público igualmente fechado. Nesse sentido, é bastante significativo um breve texto publicado no *Correio da manhã*, também em maio de 1968, de autoria de Rosita Thomas Lopes. A coluna da autora (célebre atriz à época) era uma mescla de agenda cultural, colunismo social e fofocas do mundo das celebridades. E na edição de 14 de maio de 1968 trazia um tópico intitulado “Godard, o mito”, que vale ser transcrito integralmente:

Até agora, os filmes de Godard, tidos pela crítica especializada como *não comerciais*, só eram exibidos no cinema *Paissandu*. Inesperadamente, *Masculino, feminino* estreia no *Rian* com sessões lotadas, e sábado gente até sentada nas escadas. Gente jovem e não *habitué* do *Paissandu*. A polêmica com que a crítica internacional invariavelmente envolve os filmes do sempre jovem e renovado Jean-Luc Godard projetou sobre ele tamanho interesse do público, que hoje em dia acredito ser muito difícil que um filme de Godard não seja comercial. Entenda ou não, goste ou não, qualquer pessoa correrá sempre para assistir um filme dele. Por isso está-se comentando que o seu último filme, o mais violento, *Week-end*, e que começa com um engarrafamento mortal, será o maior engarrafamento na história das filas de cinema, enquanto *La chinoise* continua em cartaz, e *Masculino, feminino* entra em 2ª semana.³⁰³

O comentário de Rosita Thomas Lopes contraria totalmente a noção de que o cinema godardiano teria se limitado a um público fechado no Brasil. Segundo a autora, o interesse do público brasileiro sobre o cineasta era tamanho que seria impossível taxar sua obra de “não comercial”. O tom é hiperbólico. Para Lopes, naquele momento “qualquer pessoa” correria para ver um filme de Godard. E, por isso, ela traçou até mesmo uma profecia: *Week-end*, quando lançado no país, geraria filas quilométricas nas portas dos cinemas. E o que atestaria tal sucesso do cinema godardiano perante o grande público era um fato ocorrido há pouco: Godard não era mais exclusividade do *Paissandu*, e um de seus filmes era agora exibido no Cine Rian – propriedade do Grupo Severiano Ribeiro, maior conglomerado distribuidor e exibidor de filmes no Brasil do período – com sessões lotadíssimas frequentadas por espectadores que não faziam parte da famigerada Geração.

É necessário balizar as afirmações de Rosita Thomas Lopes, mas seu texto é por si só indicativo de aspectos interessantes da recepção de Godard no Brasil. Certamente, o cineasta empregava uma linguagem experimental muito distante daquela apreciada pelo grande público, o que resultou no circuito fechado anteriormente descrito. Assim como, é certo que seus filmes não foram grandes sucessos de bilheteria; o mercado exibidor brasileiro à época continuou dominado pelo cinema hollywoodiano (situação que persiste,

³⁰³ LOPES, Rosita Thomas. Godard, o mito. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 14 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

diga-se). Mas, ainda assim, por volta de 1968 o cineasta foi objeto de colunas de cultura *pop*, de piadas e de charges; apareceu como “mito” em uma coluna ligada ao *star system*; e chamou a atenção do Grupo Severiano Ribério, que resolveu exhibir um de seus filmes no luxuoso Cine Rian, cuja programação habitual eram grandes produções hollywoodianas ou comédias populares brasileiras. A seguir, reproduzimos o cartaz publicitário de *Masculino, feminino* divulgado pelo Grupo Severiano Ribério no *Correio da manhã* em 5 de maio de 1968.

Figura 1: Cartaz de divulgação de *Masculino, feminino*. Publicado em: *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 maio 1968. 2º Caderno, p. 6. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

O cartaz causa estranhamento em qualquer observador minimamente familiarizado com *Masculino, feminino*. O filme aparece completamente descaracterizado. Os dizeres – sexo, amor, sedução – e as imagens o apresentam como uma trama romântica e com alto teor de erotismo. Ao invés de uma “provocante estória”, a obra traz uma reflexão sociológica sobre os dilemas políticos e comportamentais da juventude parisiense através da inserção de entrevistas em um filme de ficção – em claro diálogo com *Crônicas de um verão*, realizado por Jean Rouch em 1961. A narrativa gira em torno de um triângulo amoroso, entre um rapaz e duas moças, mas em chave bastante distinta da apresentada pelo cartaz. Não há, em momento algum, cenas de sexo, mas sim muita discussão e reflexão entre as personagens.³⁰⁴

O Grupo Severiano Ribério, estimulado pela repercussão que Godard alcançava na imprensa, julgou oportuno levar um filme do cineasta às telas do Rian. A preocupação de uma empresa de distribuição/exibição não é com o caráter vanguardista, engajado ou

³⁰⁴ Cf. GUIMARÃES, Pedro Maciel. *Masculin féminin, quinze faits précis (Masculino, feminino)*. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (Org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015. p. 122-123.

intelectual de um filme; mas, logicamente, com o lucro. Assim, o cartaz apelou para um erotismo inexistente na obra a fim de aproximá-la do maior público possível. Temos aqui evidenciada a incompatibilidade inevitável entre um filme de vanguarda e uma estratégia publicitária que busca vendê-lo a segmentos mais amplos do público. Caso o anúncio em questão tenha à época motivado algum espectador desavisado a conferir *Masculino, feminino* em busca de erotismo, certamente a sensação ao final da sessão foi de frustração.

Outra documentação interessante para esta reflexão são as charges e sátiras publicadas na já mencionada coluna de Ricardo Góes no *Correio da manhã*. A seguir, reproduzimos três excertos selecionados para análise mais detalhada.

Figura 2: Charge de Wagner sobre *A chinesa*. Publicado em: GOÉS, Ricardo. “Pop”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 maio 1968. 2º Caderno, p. 3. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

Figura 3: Charge de Wagner sobre *A chinesa*. Publicado em: GOÊS, Ricardo. “Pop”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 maio 1968. 2º Caderno, p. 3. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

Figura 4: Excerto da coluna “Pop” de Ricardo Góes no *Correio da manhã*. Publicado em: GÓES, Ricardo. “Pop”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1968. 2º Caderno, p. 3. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

As duas charges, de autoria do cartunista Wagner, acompanham um texto bastante crítico de Ricardo Góes sobre *A chinesa*. A imagem dos homens que discutem o filme é caricata: elegantes, engomadinhos, de óculos, bigode e cavanhaque. Eles representam o estereótipo negativo que circulava na imprensa a respeito dos admiradores de Godard. Na segunda cena, inclusive, conversam acompanhados por copos de *chope* – como seria de costume nos bares ao redor do Paissandu segundo o relato de Ruy Castro. Perfeitos exemplares daquilo que Moniz Vianna chamou de “moderninhos da crítica de bares e esquinas”. Na primeira charge, a ironia é em relação ao suposto engajamento de esquerda do filme. Claramente, ridiculariza-se o fato de que *A chinesa* seria responsável apenas pela desunião das esquerdas. Já na segunda, a sátira se estende ao cineasta brasileiro Glauber Rocha, que era recorrentemente associado a Godard em nossa imprensa – tanto por defensores quanto por detratores. Assim como, naquele momento Glauber já se empenhava em árdua defesa de Godard na imprensa brasileira (ver nosso capítulo 4).

O excerto de Góes (Figura 4) apela ainda mais para a ridicularização do cineasta, trazendo a “receita” de um “Pastelão Godard”. Já no nome dado ao “prato” há um ataque, tendo em vista que a palavra “pastelão” refere-se coloquialmente a alguém estúpido e indolente. A seguir, ao sugerir que a receita fora entregue por um “colega de redação”, Góes estende o ataque aos críticos godardianos do *Correio da manhã* – possivelmente, Grünwald ou Gomes Leite. Mas o cerne do chiste reside no fato de que o pastel possui apenas recheio, é desprovido de “massa”. Ao final, caso o leitor se preocupe com a “massa”, que “pergunte ao Vladimir”. A alusão é óbvia: o autor refere-se a Lenin. O argumento do humorista é claro: ele invalida o engajamento do cinema de Godard pois sugere que neste as massas estão ausentes; não são representadas nos filmes, tampouco são atingidas pelos seus discursos.

Com esta exposição, buscamos demonstrar como a recepção de Godard no Brasil daquele período foi múltipla e multifacetada. Para além dos profundos e complexos debates estéticos e políticos travados na crítica especializada, Godard alcançou também uma repercussão mais ampla, embora difusa, por meio do colunismo social, de crônicas de cultura *pop*, charges, piadas e sátiras. Não se trata, obviamente, de afirmar que Godard teve uma abrangência massiva e popular, estendida a todas as camadas da sociedade. Mas, certamente, as fontes aqui analisadas atestam que Godard alcançou uma repercussão social mais abrangente do que aquela geralmente desfrutada pelo cinema de vanguarda.

Houve um claro movimento progressivo na repercussão de Godard no Brasil ao longo de nosso recorte cronológico. Conforme demonstrado na tabela abaixo (Figura 5), entre 1961 – momento de sua chegada ao país – e 1965 apenas três longas-metragens do cineasta estrearam comercialmente no país (não consideramos aqui as exhibições de curtas na VI Bienal), além de um *sketch* em filme coletivo (“A preguiça” em *Os sete pecados capitais*) de pouca ressonância na imprensa. Mas, em 1968, ano no qual foi produzida a maior parte das fontes analisadas nesta seção, houve um *boom* na presença de Godard na imprensa brasileira. Não por acaso, afinal naquele ano estrearam quatro filmes do realizador no país, o que intensificou e adensou os debates na crítica especializada. Ademais, já nos primeiros meses de 1968 Godard se fez presente nos noticiários políticos devido à vasta repercussão da censura de *A chinesa* (que será devidamente abordada em nosso capítulo 5). Assim como, no mês de maio o cineasta apareceu em diversas notícias sobre os protestos parisienses, amplamente reportados em nossa imprensa. Foi nesse cenário que Godard apareceu como *pop*, como uma *star* e um mito da coluna social, a despeito de seu circuito fechado de admiradores, “fãs”, pertencentes à intelectualidade progressista.

1961	<i>Acossado</i>
1962	<i>Uma mulher é uma mulher</i>
	<i>Os sete pecados capitais</i> (filme coletivo)
1963	-----
1964	<i>Viver a vida</i>
1965	-----
1966	<i>Alphaville</i>
	<i>Pierrot, le fou</i>
1967	<i>Made in USA</i>
	<i>O pequeno soldado</i>
1968	<i>Tempo de guerra</i>
	<i>A chinesa</i>
	<i>Duas ou três coisas que eu sei dela</i>
	<i>Masculino, feminino</i>
1969	<i>O desprezo</i>
	<i>Le gai savoir</i>
	<i>One plus one</i>
1970	<i>Uma mulher casada</i>
	<i>Week-end</i>
	<i>Paris visto por</i> (filme coletivo)

Figura 5: Tabela com os filmes de Jean-Luc Godard lançados comercialmente a cada ano no Brasil durante o período de nosso recorte cronológico.

Por fim, ainda a respeito da questão do público, é interessante um texto de 1967 do godardiano José Lino Grünewald. Intitulado “Passeatas”, o artigo foge bastante dos temas comumente abordados pelo autor – cinema, literatura e filosofia – e relata uma manifestação estudantil ocorrida no centro do Rio de Janeiro em 24 de maio daquele ano. Partindo da passeata que fora reprimida pela costumeira truculência policial, Grünewald empreendeu uma crítica ao “regime de estrutura fechada” no poder naquele momento. Para o autor, a questão se apresentava em termos geracionais: de um lado, haveria o “novo” – os jovens inconformados com a atual situação do país –, de outro, o “velho” – os governantes no poder, descritos como “insalubres regentes da praça”.³⁰⁵

Assim, ao longo de todo o texto, Grünewald exaltou a juventude enquanto uma camada social contestatória e inconformada, ao mesmo tempo em que atacou a “falta de ideias novas” dos governantes sexagenários. Pois, segundo o crítico, a atual geração, devido à industrialização e ao desenvolvimento tecnológico das últimas décadas, tinha “uma média de cultura e informação muito mais elevada” do que as gerações anteriores – aquelas que ainda ocupavam o poder. Em dado momento de sua argumentação, o autor elencou algumas das informações que, em sua leitura, fomentavam o espírito contestador entre a juventude daquele momento:

devido inclusive a solicitações de infra-estrutura, da capacidade de chegar à informação por meios mais rápidos, eficazes, maciços e acessíveis, um jovem de vinte anos e até menos está a par de Sartre, de Marx, do cinema de Godard, do teatro de Brecht, das relações EUA-URSS, da pílula e do sexo, com muito maior facilidade do que os vintanistas da *belle époque* (os governantes de agora).³⁰⁶

No trecho, o cinema godardiano aparece como uma das informações que diferenciavam, e valorizavam, a juventude em relação aos retrógrados governantes no poder. Em outras palavras, a obra de Godard era tida pelo crítico como um dos múltiplos estímulos ao espírito contestador dos jovens brasileiros que saíam às ruas contra o regime autoritário. Distanciando-se do esteticismo que lhe era habitual, Grünewald articula a compreensão que fazia do cineasta com o contexto sócio-político brasileiro. Se, para o autor, o cinema godardiano se caracterizava pela liberdade total e era avesso a qualquer forma de autoritarismo e de dogma, no Brasil daquele momento ele só poderia fomentar a luta da juventude em nome de liberdade e de democracia.

Igualmente interessante é a heterogeneidade dos elementos listados por Grünewald. Há menção a Marx, à Guerra Fria, a Sartre, ao teatro de Brecht, ao cinema de

³⁰⁵ GRÜNEWALD, José Lino. *Passeatas*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 6, 27 maio 1967.

³⁰⁶ *Ibid.*

Godard e também à pílula anticoncepcional que estimulava a revolução sexual e comportamental em curso. Ou seja, tal caracterização do crítico se opõe às dicotomias esquemáticas utilizadas para explicar a juventude e a esquerda brasileiras do período – tanto à época quanto pela historiografia. Para o autor, marxismo, existencialismo, geopolítica global, modernização do teatro e do cinema e liberação sexual coexistiam na politização daqueles que resistiam à ditadura militar.

CAPÍTULO 4

Divergências antropofágicas.

*Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através da nossa incompetência criativa em copiar.*³⁰⁷

Paulo Emílio Salles Gomes, 1973.

Neste capítulo, analisaremos textos escritos sobre Jean-Luc Godard por dois autores: Glauber Rocha e Rogério Sganzerla. Ambos poderiam facilmente figurar entre os críticos godardianos abordados no capítulo 1; no entanto, optamos por analisá-los em um capítulo à parte. Não apenas porque foram, além de críticos, cineastas – pois, dentre os demais onze autores presentes neste *corpus*, cinco deles também se dedicaram ao menos em algum momento de suas vidas à realização.³⁰⁸ Mas Glauber e Sganzerla, mais do que isso, se consagraram como dois dos nomes mais canônicos do cinema brasileiro moderno – cada qual tido como emblema de um movimento cinematográfico distinto, respectivamente o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

Movimentos estes que se opuseram em tensos debates travados no período, já largamente comentados pela bibliografia. Ismail Xavier, por exemplo, caracterizou o primeiro longa-metragem de Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* (1968), como uma “profanação” do cinema glauberiano³⁰⁹; assim como Fernão Ramos definiu a postura ideológica de Sganzerla e de outros autores do Cinema Marginal como escárnio e paródia das pretensões artísticas e políticas de Glauber e demais realizadores do Cinema Novo.³¹⁰

Antes mesmo de ingressar na realização, o jovem crítico Sganzerla já apresentava suas discordâncias em relação ao cinema de Glauber. Em um texto publicado no *Suplemento literário* do *Estado de São Paulo* em 1965, o autor afirmou que *Deus e o*

³⁰⁷ SALLES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980. p. 74-87. Publicado originalmente em *Argumento*, São Paulo, n. 1, out. 1973.

³⁰⁸ Maurício Rittner, Maurício Gomes Leite, José Carlos Avellar, José Carlos Ismael e Jean-Claude Bernardet.

³⁰⁹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 72-73.

³¹⁰ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987. p. 41.

diabo na terra do sol (1964) fracassava em sua tentativa “corajosa e ingênua” de unir cinema moderno e epopeia.³¹¹ Quatro anos depois, quando *O bandido da luz vermelha* já havia sido lançado e Sganzerla trabalhava em seu segundo longa (*A mulher de todos*, cujo título concebido inicialmente era *A formosa pistoleira*), em entrevista a Alex Viany, o autor se definiu como um antigo apoiador do Cinema Novo, mas que rompera com o movimento por considerá-lo fracassado em seu projeto de um cinema livre.³¹²

O chamado Cinema Marginal foi produto de cineastas como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane que, a partir de 1968, recusaram os novos rumos tomados pelos cinemanovistas. Naquele momento, o grupo do Cinema Novo passava a privilegiar a questão da implementação de uma indústria para o cinema nacional e, por isso, era acusado de ter abandonado o tratamento crítico da realidade social e o experimentalismo formal. Nesse sentido, os cineastas ditos marginais optaram pela radicalização da experimentação e da reflexão acerca da própria linguagem cinematográfica, mesmo que isso implicasse em romper com os esquemas de distribuição e de exibição, ou seja, com o público. Enquanto alguns cinemanovistas, cada vez mais empenhados na formação de um mercado exibidor, se inseriram nos esquemas de financiamento estatal promovidos pelo governo militar após a fundação da Embrafilme em 1969.³¹³

Assim, no início da década de 1970, o meio cinematográfico brasileiro se viu polarizado, e foram constantes as trocas de ofensas entre cinemanovistas e marginais. Em um texto de 1970, Glauber Rocha descreveu o Cinema Marginal, por ele pejorativamente chamado de “udigrudi” – em referência ao *underground* estadunidense –, como “golpismo” e ainda como “um aborto restaurador do formalismo decadente”.³¹⁴ Os ataques contundentes de Glauber se estendiam à postura político-ideológica dos marginais. Em uma carta do mesmo ano ao crítico francês Michel Ciment, o autor alertava o amigo: “fique atento com os novos cineastas brasileiros em férias pela Europa, Sganzerla e Bressane, que são jovens fascistas, duplo jogo.”³¹⁵

³¹¹ SGANZERLA, Rogério. Cinema impuro? *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 jan. 1965. Suplemento literário, p. 5.

³¹² Id., apud VIANY, Alex. Desafio e confissão de um bandido incômodo. Entrevista com Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1969. Caderno B, p. 4.

³¹³ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 272-273.

³¹⁴ ROCHA, Glauber. O cinema foi a sétima arte 70. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 243-245.

³¹⁵ Id., Carta a Michel Ciment. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 372-373.

Do lado oposto do debate, Sganzerla e Bressane, a partir de 1969, publicaram diversos artigos na imprensa em que ironizavam o Cinema Novo e suas propostas. O clima de polêmica se intensificou em dezembro de 1970, quando, por ocasião do lançamento de *A mulher de todos*, Sganzerla e Helena Ignez (ex-mulher de Glauber Rocha, àquele momento casada com Sganzerla e intérprete da protagonista do filme), em entrevista ao jornal alternativo *O Pasquim*, criticaram agressivamente o Cinema Novo, chamando-o de “conservador de direita”, “paternalizador” e “antivanguarda.”³¹⁶

Conforme defendido por Frederico Coelho, esse debate entre Cinema Novo e Cinema Marginal se insere num cenário mais amplo, e em diálogo com outras artes, de desenvolvimento da chamada cultura marginal, que emerge no Brasil nos anos finais da década de 1960. Nesse sentido, foi Torquato Neto – que até 1968 dedicara-se à composição e integrara o grupo dos músicos tropicalistas e naquele momento era um dos principais expoentes da cultura marginal – quem assumiu, em grandes jornais cariocas como o *Última hora* e o *Correio da manhã*, o papel de porta-voz dos jovens cineastas marginais (sobretudo Sganzerla e Bressane) e de crítico ferrenho dos rumos tomados pelo Cinema Novo. Em textos de 1971 e 1972, Torquato atacava cineastas ligados ao Cinema Novo por terem se rendido às produções de alto custo financiadas pela Embrafilme, à indústria, ao cinema comercial e à linguagem didática. Assim como, o autor também se empenhava em dessacralizar o lugar ocupado por Glauber Rocha no meio cinematográfico brasileiro do período, empreendendo ataques constantes ao realizador baiano.³¹⁷

Dessa forma, em textos do mesmo período de cinemanovistas como Glauber Rocha e Arnaldo Jabor, os ataques aos marginais (aos cineastas, mas não só, se estendendo a músicos tropicalistas e ao “guru” *underground* do *Pasquim* Luís Carlos Maciel, por exemplo) passa a se dar em torno de uma noção ampla de “contracultura”. Jabor, em texto de janeiro de 1972, por exemplo, criticou a maneira como a contracultura norte-americana era assimilada acriticamente por produtores culturais brasileiros seus contemporâneos. Jabor denunciava e ironizava aquilo que ele qualificava de uma onda crescente de “ripismo” no Brasil.³¹⁸ Glauber, que exilado na Europa participava à distância dos debates, em uma carta enviada a Cacá Diegues em 1972, sugeria que seus

³¹⁶ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: ____ (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 301-397.

³¹⁷ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 254-256.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 268-269.

colegas de movimento tratassem os “contraculturalistas” com “intolerância e ódio”. Nela, Glauber ataca o que denomina “tempo do contraculturalismo”, por ele tratado enquanto um “movimentinho”, e no qual inseria, além dos cineastas marginais Bressane e Sganzerla, nomes como Hélio Oiticica, os poetas concretos (“campos *brothers*” e Décio Pignatari) e Torquato Neto.³¹⁹

Na interpretação de Frederico Coelho, esse debate – que foi vasto, contou com outros nomes importantes em ambos os lados da disputa, e está detalhadamente analisado no seu livro – é representativo de um “abismo” geracional. Para o autor, o embate se dá entre uma parcela da juventude adepta da contracultura e do ideário *hippie* e intelectuais de uma geração anterior, formados politicamente durante a efervescência de esquerda existente desde meados da década de 1950.³²⁰ Nesta pesquisa, propomos ler as divergências entre os projetos de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla – em um momento no qual o debate que teve seu clímax em 1971-1972 já estava sendo gestado – à luz do conceito chave de “antropofagia” – caro à tradição modernista brasileira e que tem origem no “Manifesto antropófago”, escrito por Oswald de Andrade em 1928. Tal abordagem nos foi sugerida pelas próprias fontes primárias aqui analisadas, uma vez que ambos os autores se vincularam ao legado oswaldiano e, de diferentes maneiras, descreveram seus próprios projetos enquanto antropofágicos.

No manifesto de 1928, Oswald de Andrade definia a antropofagia como a única postura possível em relação à situação de dependência cultural do Brasil – “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.³²¹ Para o autor, a cultura brasileira ainda não havia conseguido proclamar sua independência, uma vez que as elites intelectuais se limitavam a copiar acriticamente tradições europeias, aceitando passivamente a aculturação. Assim, o modernista propunha que, ao invés da “cópia”, a cultura brasileira deveria empreender a “deglutição” da cultura europeia – tal qual os indígenas caetés haviam deglutido literalmente o bispo português Sardinha em 1556. Dessa forma, o Brasil seria enfim capaz de produzir uma cultura ao mesmo tempo autenticamente nacional, que levasse em conta suas raízes “primitivas”, e universal, inserida no cenário global de modernização.

³¹⁹ COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 278-279.

³²⁰ *Ibid.*, p. 282-283.

³²¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995. p. 142-147. Publicado originalmente no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928.

As proposições oswaldianas perpassaram as décadas e chegaram com força no debate cultural dos anos 1960. Desde meados da década de 1950, por exemplo, as vanguardas nas artes plásticas, concretismo e neoconcretismo, assumiam uma “atitude antropofágica” em projetos que, por meio da atualização estética, buscavam a caracterização da cultura nacional.³²² Os debates travados por essas correntes de vanguarda atravessaram a década de 1960 e, em 1967, foram sintetizados por Hélio Oiticica no manifesto “Esquema Geral da Nova Objetividade”. Na ocasião, o artista plástico retomou explicitamente a antropofagia oswaldiana e definiu seu projeto como uma “super-antropofagia” capaz de abolir de vez o “colonialismo cultural.”³²³

Nos anos 1960, o conceito de antropofagia também foi retrabalhado pela vanguarda concretista na poesia. Em dezembro de 1964, a revista *Invenção* trouxe um número inteiramente dedicado a Oswald de Andrade, incorporando-o ao *paideuma* concretista que até então contava basicamente com autores estrangeiros como Pound, Mallarmé, Joyce e Elliot. Naquele momento, o concretismo interpretou a antropofagia como a “capacidade de incorporar os materiais mais diversos.”³²⁴ Anos mais tarde, em 1967, no último número da *Invenção*, a antropofagia aparece como deglutição dos meios de comunicação de massa, em consonância com uma releitura de Oswald de Andrade, recorrente naquele momento, que entendia a cultura em termos de consumo e o Brasil em termos festivos, paródicos e cosmopolitas.³²⁵

Tal releitura oswaldiana em voga por volta de 1967 também teve papel fundamental no tropicalismo musical que emergiu naquele ano. Para os tropicalistas, a noção de antropofagia era uma forma de recusar a preocupação extremada com uma suposta pureza nacional advogada por alguns artistas da MPB que repudiavam qualquer informação estrangeira – como o uso de guitarras elétricas, por exemplo.³²⁶ Assim, na versão tropicalista, os elementos a serem deglutidos eram a indústria cultural, o *pop*, o *rock* psicodélico (no ano em que os Beatles radicalizavam a experimentação com *Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band*). A proposta antropofágica passava a ser entendida como a inserção nos meios de comunicação de massa e como a superação das dicotomias

³²² JEZZINI, Jhanainna. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural *Visualidades*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 49-73, jul.-dez. 2010. p. 58.

³²³ OITICICA, Hélio apud *ibid.*, p. 60.

³²⁴ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 107.

³²⁵ *Ibid.*, p. 115-116.

³²⁶ JEZZINI, op. cit., p. 62.

nacional vs. estrangeiro, arcaico vs. moderno e bárbaro vs. civilizado.³²⁷ Assim como, pode-se dizer que o método de colagem *pop* empreendido pelo tropicalismo também punha em cheque a oposição entre alta e baixa cultura, entre o popular e o erudito ou, como classicamente proposto pelo crítico estadunidense Clement Greenberg, entre *kitsch* e vanguarda.³²⁸

No contexto da releitura tropicalista, a antropofagia também apareceu enquanto elemento de subversão da moral burguesa e de ruptura comportamental. Um exemplo bastante significativo nesse sentido foi a primeira encenação da peça de Oswald de Andrade *O rei da vela* (de 1933) pelo Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa em 1967, na qual era ressaltado o deboche à moral burguesa do texto oswaldiano.³²⁹ Em uma entrevista de 1968, José Celso definiu a antropofagia sob uma ótica bastante própria: para ele, Oswald fora o responsável pela descoberta “de uma forma totalmente brasileira, um ‘*pop*’ brasileiro, quando ainda não se falava em ‘*pop*.’”³³⁰

Nesse cenário, de forte presença do conceito de antropofagia na produção artística e no debate cultural, o próprio Jean-Luc Godard foi associado à noção oswaldiana. Em texto de 1969 no *Estado de S. Paulo*, o crítico Carlos M. Motta caracterizou Godard como um cineasta “antropofágico”³³¹; assim como, em 1970 no *Correio da manhã*, Ruy Castro definiu o estilo do realizador como um “anarquismo rigorosamente cineantropofágico”.³³² Ao se referirem a Godard como um artista antropofágico, os críticos certamente tinham em mente a “montagem *sui generis*” que, de acordo com Ismail Xavier, caracteriza o estilo do cineasta nos anos 1960.³³³ Conforme descrito pelo pesquisador, naquele momento Godard empregava um método de *collage* audiovisual no qual a oposição vanguarda/*kitsch*, tal qual formulada por Greenberg, era relativizada:

Entre outras estratégias, o cinema de Godard coloca, lado a lado, a referência à literatura mais erudita e a homenagem ao astro do cinema clássico, a citação de Borges e o enredo de ficção científica, o melodrama folhetinesco de um *noir* romântico e a discussão filosófica em torno do existencialismo, rock’n’roll e Merleau-Ponty, Marx e Coca-Cola, Picasso e Humphrey Bogart. Em suma, nos

³²⁷ JEZZINI, Jhanainna. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural *Visualidades*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 49-73, jul.-dez. 2010. p. 65.

³²⁸ Cf. GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: _____. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 27-44.

³²⁹ JEZZINI, op. cit., p. 65.

³³⁰ CORRÊA, José Celso Martinez apud *ibid.*, p. 60.

³³¹ MOTTA, Carlos M. Cinco comédias na semana cinematográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 30, 26 out. 1969.

³³² CASTRO, Ruy. O bandido da luz vermelha. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1970. Caderno Anexo, p. 4.

³³³ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 51.

seus filmes, convivem, sem hierarquia, retalhos de cultura erudita, segmentos da arte moderna e emblemas da indústria cultural.³³⁴

Assim, não por acaso o realizador franco-suíço foi evocado como uma das principais referências estrangeiras do tropicalismo musical em pesquisas acadêmicas, como as de Heloísa Buarque de Hollanda³³⁵ e Jhanainna Jezzini³³⁶, ou nas memórias de um outrora parceiro de trabalho como o poeta marginal Waly Salomão.³³⁷ Bem como, já nos anos 1960, os músicos tropicalistas foram associados ao cinema de Godard por observadores contemporâneos.³³⁸ Também não foi por acaso que Caetano Veloso, em seu livro de memórias de 1997 *Verdade tropical*, reivindicou Godard enquanto uma das principais fontes de inspiração de suas ambições musicais. Segundo Caetano, o projeto tropicalista na música “estaria muito mais próximo, se nos fosse possível, dos filmes de Godard”.³³⁹

Realizamos essa explanação pois é nesse cenário complexo e multifacetado que se inserem as diferentes antropofagias de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla que serão analisadas a seguir. Conforme demonstraremos, a obra de Godard foi central nas reflexões, e também nos filmes, de ambos os autores. No entanto, cada qual empreendeu uma leitura bastante distinta da matéria godardiana, resultando em projetos estético-ideológicos que se opuseram. Nesse sentido, destacaremos os contrastes e as divergências entre eles, bem como as relações estabelecidas por cada um deles com outras correntes do debate da época.

³³⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 51.

³³⁵ A autora associa o tropicalismo à recepção de “informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa”, como “os *hippies*, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan”. Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 61.

³³⁶ Tal qual Hollanda, Jezzini afirma que o cinema de Godard e a música dos Beatles foram duas das principais referências estrangeiras antropofagizadas pelos músicos tropicalistas. Cf. JEZZINI, Jhanainna. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural *Visualidades*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 49-73, jul.-dez. 2010. p.60.

³³⁷ Waly Salomão, em texto de 1993 intitulado “A praia da Tropicália”, afirma que, no momento da eclosão do tropicalismo musical, os jovens músicos baianos eram “universitários da Boa Terra, com certo verniz sofisticado, assistemáticos e salpicados de Godard e Sartre”. Cf. SALOMÃO, Waly apud COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 129.

³³⁸ Por exemplo, o poeta concreto Augusto de Campos que, em texto publicado no *Estado de S. Paulo* em novembro de 1967, definiu a letra da canção “Alegria, alegria” de Caetano Veloso como “uma ‘letra-câmera-na-mão’, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual”. Já Glauber Rocha afirmou, em uma entrevista de 1969 aos *Cahiers du cinéma*, que Caetano Veloso e Gilberto Gil “se impuseram como uma espécie de Godard da música”. Cf. CAMPOS, Augusto de. A explosão de *Alegria, alegria*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1967. Suplemento literário, p. 6; ROCHA, Glauber. *Cahiers du cinéma* 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 209.

³³⁹ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 112.

4.1. Canibalismo fraterno: Jean-Luc Godard nos escritos de Glauber Rocha.

Glauber Rocha (1939-1981) foi um cineasta que não fez distinção entre teoria e prática em sua obra. Em seus textos – sejam eles artigos sobre cinema, entrevistas ou cartas pessoais –, há sempre uma proposição que se pretende estética e politicamente revolucionária; assim como seus filmes são definidos por ele mesmo como “manifestos práticos” de sua teoria estética.³⁴⁰ Nesse sentido, Glauber tampouco dissociava as dimensões ética e estética em sua concepção de cinema e, por isso, as avaliações que ele fazia de outros cineastas estavam sempre em relação direta com o posicionamento político, com “o papel de cada um dentro do jogo maior de poderes que regula as relações sociais”, por eles assumido.³⁴¹

No conjunto dos escritos de Glauber, o realizador que recebeu o maior número de referências foi Jean-Luc Godard.³⁴² Guardadas as diferenças de contexto e de escala temporal, as obras dos dois cineastas apresentam paralelos e convergências. Em ambos, a realização foi precedida pelo exercício da crítica cinematográfica e por uma postura intensamente cinefílica. Assim, nos primeiros filmes de ambos há um olhar sobre o mundo desenvolvido a partir de um vívido diálogo com outros cineastas. E, ao final da década de 1960, tanto Glauber quanto Godard se dedicaram a refletir sobre acontecimentos políticos dentro e fora de seus países de origem. Nesse sentido, pode-se dizer que Glauber e Godard foram os dois realizadores que levaram mais longe a conjugação entre cinefilia e política em suas trajetórias.³⁴³

No que diz respeito à produção fílmica, o próprio Glauber admitia ter incorporado elementos do cinema godardiano em seus filmes.³⁴⁴ Já nos anos 1960 o brasileiro teve alguns de seus filmes associados a Godard pela crítica, tanto por admiradores quanto por detratores. Por exemplo, Maurício Gomes Leite que, em 1964 na *Revista de cinema*, afirmou que era “evidente a influência de Jean-Luc Godard sobre o tipo de montagem”

³⁴⁰ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 260.

³⁴¹ XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 11.

³⁴² ARAÚJO SILVA, Mateus. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: MENDES, Adilson (Org.). *Eisenstein/Brasil/2014*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 197.

³⁴³ Id., Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 38-39.

³⁴⁴ ROCHA, Glauber apud ibid., p. 39. Conforme transcrito por Mateus Araújo Silva: “Glauber admitia ter incorporado elementos do cinema de Godard na montagem de *Deus e o diabo*, no ‘espírito de contestação’ e no ‘fanatismo inventivo’ de *Terra em transe*, na dialética do *Dragão* e no materialismo ‘histórico e dialético’ de *Der leone*”.

de *Deus e o diabo na terra do sol*. No mesmo texto, o crítico mineiro também recorreu a Godard a fim de destacar a importância do filme de Glauber. Para Gomes Leite, com *Deus e diabo* Glauber teria revolucionado o cinema brasileiro tal qual Orson Welles revolucionara o cinema americano com *Cidadão Kane* (1941) e Godard o cinema francês com *Acossado* (1959).³⁴⁵ Três anos mais tarde, em 1967, Moniz Vianna evocou o cineasta franco-suíço em um texto dedicado a *Terra em transe*. Diferentemente de Gomes Leite, Vianna atacou virulentamente o filme que, segundo ele, padecia de “uma ou outra godardice” e recorria a “desbotadas citações de Godard (sempre irrelevantes).”³⁴⁶

Glauber e Godard também foram aproximados por um observador contemporâneo europeu: o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Em texto apresentado no Festival de Pesaro de 1965, Pasolini afirmou que, naquele momento, cineastas de diferentes países imprimiam à linguagem cinematográfica um caráter poético. O realizador centrou sua análise em três autores europeus: Bertolucci, Antonioni e Godard. Mas, em dado momento, mencionou Glauber como exemplo desse cinema poético no Brasil.³⁴⁷ A referência ao brasileiro é breve e sem mais detalhes; no entanto, nos sugere que Pasolini enxergava proximidades nos estilos dos filmes realizados por Glauber e Godard na primeira metade da década de 1960.

Posteriormente, Ismail Xavier, em obra fundante e incontornável para a compreensão do cinema glauberiano, recorreu à “figura-chave” de Godard em sua análise dos dois primeiros longas-metragens de Glauber: *Barravento*, de 1962, e *Deus e o diabo*, de 1964. Segundo Xavier, há “uma aproximação significativa nas considerações sobre os estilos de narração” dos dois cineastas. Nesse sentido, o autor tomou *Acossado*, primeiro longa de Godard, enquanto exemplar de uma “ruptura de estilo” e de uma “desorganização da linguagem consagrada” que, segundo ele, estariam presentes também nos filmes de Glauber, embora de maneira menos sistemática.³⁴⁸

Dessa forma, tendo em vista as trajetórias convergentes e os diálogos apontados pela bibliografia – produzida tanto à época quanto *a posteriori* –, constatamos a relevância de se investigar historicamente os escritos de Glauber sobre Godard no período

³⁴⁵ GOMES LEITE, Maurício. Violência e coragem na terra do sol. *Revista de cinema*, n. 3, Belo Horizonte, p. 30-31, jul.-ago. 1964.

³⁴⁶ MONIZ VIANNA, Antônio. Terra em transe. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 maio 1967. 2º Caderno, p. 2.

³⁴⁷ PASOLINI, Pier Paolo. The cinema of poetry. In: NICHOLS, Bill (Ed.). *Movies and methods*. Berkeley: University of California Press, 1976. p. 542-558. p. 552. v.1.

³⁴⁸ XAVIER, Ismail. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 76-77.

compreendido por nosso recorte cronológico. Para isso, selecionamos um *corpus* com treze fontes de naturezas distintas – críticas, manifestos, entrevistas e correspondências pessoais – escritas entre 1963 e 1970 (além de três outros textos escritos posteriormente ao nosso recorte cronológico). Conforme demonstraremos, Glauber empreendeu uma leitura bastante própria dos filmes e das ideias de Godard, integrando-os ao seu projeto pessoal que visava a vitória do cinema do Terceiro Mundo sobre o cinema colonizador do mundo desenvolvido.

4.1.1. O cinema de autor revisitado.

Em textos de Glauber escritos entre 1961 e 1962, Godard é referenciado apenas de maneira pontual e ainda bastante genérica. Foi na introdução à *Revisão crítica do cinema brasileiro* de 1963, já comentada brevemente em nosso capítulo 1, que o cineasta franco-suíço foi evocado com maior relevância pela primeira vez. Na ocasião, Godard foi mencionado quatro vezes por Glauber, aparecendo como exemplo de liberdade e anticonformismo e em destaque no panteão de autores modernos³⁴⁹. Conforme aponta Jean-Claude Bernardet, esse ensaio de Glauber pode ser considerado “uma espécie de manifesto de cinema de autor no quadro do Cinema Novo.”³⁵⁰ No texto, o próprio Glauber define o livro que se seguirá como uma revisão crítica da história do cinema no Brasil por meio do “método de autor.”³⁵¹

Na *Revisão crítica*, o “método de autor” serve tanto para reescrever a história do cinema brasileiro – identificando nela um autor em especial, Humberto Mauro, e inventando uma tradição a fim de legitimar o próprio Cinema Novo –, quanto para propor os rumos que deveriam ser tomados pela futura produção cinematográfica do país. No entanto, é necessário ressaltar as particularidades da leitura que Glauber faz da noção de “cinema de autor”. Como vimos em nosso primeiro capítulo, em Glauber a *politique des auteurs* foi radicalizada e ganhou uma dimensão de crítica ao cinema industrial inexistente nas páginas dos *Cahiers du cinéma*.

³⁴⁹ ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 38-39, 2007. p. 42.

³⁵⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994. p. 139.

³⁵¹ ROCHA, Glauber. Introdução. In: _____. *Revisão crítica do cinema brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 33-41. p. 41.

Conforme entendido por Ismail Xavier, nessa releitura glauberiana o cinema de autor adquiriu “preocupações modernistas”, herdadas do Modernismo dos anos 1920 e retrabalhadas em resposta aos desafios próprios à década de 1960.³⁵² Se em 1928 o “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade trazia a questão da dependência cultural brasileira, em 1963 foi a partir da noção de “subdesenvolvimento” que Glauber pensou seu projeto estético e político. Segundo o cineasta, a cultura cinematográfica brasileira até aquele momento caracterizava-se como “precária e marginal”, em “constante atraso” em relação ao cenário global.³⁵³

Nesse sentido, o texto de Glauber se insere em um ideário mais amplo que caracterizou a cultura brasileira na década de 1960 e que foi denominado por Ismail Xavier de “consciência catastrófica do atraso.”³⁵⁴ No que diz respeito propriamente ao cinema brasileiro, um marco dessa reflexão foi o texto apresentado por Paulo Emílio Salles Gomes na I Convenção Nacional da Crítica em 1960 “Uma situação colonial” – que marcou profundamente não só a geração cinemanovista, mas todo o debate sobre cinema no Brasil das décadas de 1960 e 1970.³⁵⁵ Na ocasião, o crítico afirmara que no Brasil todas as atividades relacionadas ao cinema apresentavam a “marca cruel do subdesenvolvimento.”³⁵⁶ Segundo Paulo Emílio, tanto para os produtores quanto para o público brasileiros cinema era apenas aquele que vinha de fora, o que indicava um estado mental de “alienação”, decorrente da situação colonial referida pelo título da tese.³⁵⁷ Em ambos os textos é possível perceber a presença do legado oswaldiano. Tanto Paulo Emílio quanto Glauber estavam preocupados com um estado de dependência e de precariedade que já aparecia, embora de maneira distinta, no manifesto de Oswald de 1928.

É visando reverter esse cenário de atraso que Glauber sugere que “a única saída para o desenvolvimento do cinema brasileiro é o cinema de autor”, uma vez que este seria “o grande capítulo futuro da história do cinema.”³⁵⁸ Nota-se o caráter teleológico, quase profético, do manifesto de Glauber. Ele defendia que, naquele momento, uma nova fase do cinema se iniciava e, seria apenas uma questão de tempo, as indústrias

³⁵² XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 23-24.

³⁵³ ROCHA, Glauber. Introdução. In: _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 33-41. p.33.

³⁵⁴ XAVIER, op. cit., p. 25.

³⁵⁵ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 321-322.

³⁵⁶ SALLES GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial? In: _____. *Uma situação colonial?* Organização Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 47-54. p. 48.

³⁵⁷ Ibid., p. 49.

³⁵⁸ ROCHA, op. cit. p. 39.

cinematográficas estavam prestes a serem “destruídas” pelo cinema de autor. E, num dado momento de sua argumentação, é a Godard a quem Glauber recorre a fim de sintetizar a nova fase do cinema:

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. O cinema não é um instrumento, é uma ontologia.³⁵⁹

Embora breve, o trecho é bastante elucidativo do projeto que Glauber começava a desenvolver em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Há aqui – tal qual nos demais críticos godardianos anteriormente analisados – uma crença na capacidade de apreensão da realidade por meio do cinema. Mas não por meio de qualquer cinema; apenas daquele da “nova fase”, de autor, livre, anticonformista, avesso às convenções clássicas e industriais. Em sua leitura, Glauber encontrou no primeiro longa de Godard, *Acossado*, uma síntese.

O trecho também nos aponta para a centralidade de Godard no projeto glauberiano, uma vez que ele é escolhido como a personificação da “nova fase do cinema” na qual a produção brasileira deveria se inserir para, enfim, superar o atraso e as amarras coloniais. Dessa maneira, nesse texto de 1963 já podem ser identificadas características gerais de um projeto estético-ideológico que Glauber desenvolverá no decorrer dos anos, complexificando-o e retrabalhando-o. Até aqui, já fica clara a matriz modernista do projeto de Glauber, que articula nacionalismo cultural e atualização estética.

É a atualização estética, o experimentalismo formal, que Glauber designa como “cinema de autor”, mas em uma concepção própria, bastante distinta daquela inicialmente concebida pelos críticos franceses (Godard incluso) na década anterior. Inclusive, Glauber enxergava a crítica dos *Cahiers* e a *Nouvelle Vague* com ressalvas. Em seus primeiros filmes, assim como em seus textos, as grandes referências estrangeiras são o neorrealismo italiano e Eisenstein, por exemplo. Godard foi o único dentre os franceses da *Nouvelle Vague* que ocupou lugar de destaque no projeto de Glauber. Nesse sentido, pode-se dizer que nesse manifesto de 1963 já é claro o caráter antropofágico do projeto glauberiano. O brasileiro “deglutiu” a noção francesa de autoria cinematográfica, adequando-a às demandas próprias de um país subdesenvolvido e culturalmente

³⁵⁹ ROCHA, Glauber. Introdução. In: _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 33-41. p.33. p. 36.

dependente como o Brasil. Em textos posteriores, o próprio Glauber caracterizará seu projeto dessa maneira.

4.1.2. Instrumentalização antropofágica.

Em novembro de 1967, Glauber publicou nos *Cahiers du cinéma* um artigo intitulado *Cela s'appelle l'aurore* – em referência ao filme de Luís Buñuel de 1956 –, e que foi mais tarde, em 1980, reunido na *Revolução do cinema novo* sob o título de “Tricontinental 67”. O texto era um manifesto em defesa de um cinema tricontinental, um cinema revolucionário do Terceiro Mundo, em consonância com a ideia de revolução tricontinental defendida por Che Guevara em um texto de abril daquele ano, no qual ele propunha a união dos países da América Latina, África e Ásia contra o imperialismo estadunidense.³⁶⁰

Trazendo as proposições do guerrilheiro argentino – morto no mês anterior, em outubro de 1967, em uma emboscada na selva boliviana – para o cinema, Glauber propunha um cinema que, nos três continentes, se opusesse à dominação cultural imposta por Hollywood. E, tal qual no manifesto de 1963, era ao cinema de autor que Glauber recorria enquanto método: “Tricontinental – o cinema de autor, o cinema político, o cinema contra, é um cinema de guerrilha.”³⁶¹ E novamente havia um lugar de destaque concedido a Jean-Luc Godard:

Quando eu falo em cinema Tricontinental e considero Godard um cineasta Tricontinental é porque, abrindo um front de guerrilha no seio do cinema francês, atacando repetida e inesperadamente com filmes impiedosamente agressivos, Godard se faz cineasta político, estratégia e táticas exemplares em qualquer parte do mundo. Este exemplo, contudo, é útil enquanto comportamento.³⁶²

Se no texto de 1963 o cinema de autor já aparecia como uma prática política revolucionária, no final de 1967 – quando se davam as primeiras ações armadas de grupos de esquerda no Brasil e a ideia de guerrilha ganhava destaque na produção cultural brasileira³⁶³ – ele foi entendido como uma prática guerrilheira. À luz das ideias de Che

³⁶⁰ GUEVARA, Ernesto Che. Crear dos, tres... muchos Vietnam: mensaje a los pueblos del mundo a través de la *Tricontinental*. *Marxists*. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.html>. Acesso em: 24 maio. 2018.

³⁶¹ ROCHA, Glauber. Tricontinental 67. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 104-109. p. 104.

³⁶² Ibid., p. 109.

³⁶³ Sobre a ideia de guerrilha na produção artística e cultural do Brasil durante o regime militar, Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social-USP, 2017. p. 173-180. Conforme o autor, no contexto da época a obra de Glauber Rocha foi “sintomática das tensões entre a militância

Guevara – e também do anticolonialismo do pensador martinicano Frantz Fanon –, Glauber propunha um cinema de guerrilha em nome da libertação dos povos do Terceiro Mundo. O que não o impediu de vincular seu projeto a um realizador europeu, do Primeiro Mundo colonizador.

É importante lembrar que, meses antes, por ocasião da exibição de *A chinesa* no XXI Festival de Avignon em junho de 1967, Jean-Luc Godard também recorrera ao texto de Che Guevara na *Tricontinental*. Enquanto Che defendia a criação de “dois, três... muitos Vietnãs”, ou seja, de focos de resistência política e militar ao imperialismo estadunidense, Godard propôs a criação “de dois ou três Vietnãs no seio do imenso império Hollywood”. O cineasta constatava que, naquele momento, o cinema mundial se encontrava dominado pela produção estadunidense e, por isso, era necessária a criação de “cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos.”³⁶⁴

Dessa maneira, fica clara a convergência entre os projetos estético-ideológicos de Glauber e Godard àquele momento. Ambos propunham a ruptura radical com o cinema hollywoodiano, tanto estética quanto economicamente. Por isso, o brasileiro via em Godard um “guerrilheiro”, cujas estratégias e táticas poderiam servir de inspiração em todo o mundo – inclusive no Terceiro Mundo subdesenvolvido. No entanto, o trecho se encerra com uma ressalva: Godard é útil ao cineasta tricontinental apenas enquanto “comportamento”. No mesmo texto, Glauber rechaçava os realizadores que, mundo afora, padeciam do “mal de Godard”³⁶⁵, ou seja, que copiavam passivamente o cineasta franco-suíço. Tal qual Oswald de Andrade, Glauber não era a favor da cópia, da “imitação mitológica da técnica”³⁶⁶, de um elemento estrangeiro. Seu método era outro e, nesse texto de 1967, foi por ele definido como “instrumentalização”:

a técnica do cinema do passado e atual do mundo desenvolvido me interessa, na medida que eu possa “instrumentalizá-la”, assim como o cinema americano foi “instrumentalizado” por alguns cineastas europeus. O que é esta “instrumentalização”? Aplicar, como método, determinadas chaves da técnica cinematográfica, pedras de toque gerais que, na evolução da técnica, transcendem ao espírito individual de cada autor e se implantam no vocabulário estético do cinema.³⁶⁷

propriamente cultural e a guerrilha de fato que se espalhava na forma de resistência ao regime ou na forma de revoluções de libertação nacional pelo mundo afora”. (p. 175).

³⁶⁴ Reproduzido em BRENEZ, Nicole et al (Dir.). *Jean-Luc Godard : Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006. p. 88.

³⁶⁵ ROCHA, Glauber. *Tricontinental 67*. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 104-109. p. 108.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 109.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 107.

Mais tarde, em um texto de 1969 intitulado “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, tal ideia reaparece, mas dessa vez sob outro nome: “antropofagia”. O texto inclusive se inicia com uma definição da Semana de Arte Moderna de 1922:

Consideramos 1922 como início de uma revolução cultural no Brasil. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Deste período o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial.³⁶⁸

Aqui, Glauber explicita seu vínculo direto com o legado de Oswald de Andrade, por ele tomado como o nome mais importante do Modernismo dos anos 1920. No entanto, logo em seguida o autor evoca a encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, de 1967, como o marco de uma “verdadeira revolução”, a (re)descoberta da antropofagia. Segundo ele, naquele momento “a antropofagia (ou o tropicalismo, também chamado assim) apresentada pela primeira vez ao público brasileiro provocou grande abertura cultural em todos os setores”. Seu tom é hiperbólico e entusiástico: “o tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira.”³⁶⁹

Antropofagia e tropicalismo aparecem como sinônimos e Glauber se mostra extremamente elogioso em relação ao movimento em curso. Porém, seria incorreto afirmar que o cineasta se inseria na releitura tropicalista do legado oswaldiano comentada na introdução deste capítulo. Naquele momento, Glauber defendia o tropicalismo, tanto no teatro quanto na música, pois identificava nele a articulação entre arte de vanguarda e preocupação com a cultura nacional. Isso explica, inclusive, o fato de Glauber ter, naquele mesmo ano, em entrevista aos *Cahiers*, elogiado Caetano Veloso e Gilberto Gil, chamando-os de “uma espécie de Godard da música.”³⁷⁰ No entanto, o projeto glauberiano não entendia a antropofagia em termos de *pop* (como José Celso Martinez Corrêa), tampouco de ruptura moral e subversão comportamental. A preocupação do cineasta era acima de tudo com a luta anticolonial no Terceiro Mundo. Pois, em sua concepção, o momento histórico caracterizava-se por “conflitos do mundo desenvolvido com o Terceiro Mundo”, conforme escreveu em uma carta de 1967 a Alfredo Guevara.³⁷¹ Tais

³⁶⁸ ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 150-154. p. 150.

³⁶⁹ Ibid., p. 150.

³⁷⁰ Id., *Cahiers du cinéma* 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 193-221. p. 209.

³⁷¹ Id., Carta a Alfredo Guevara. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 272-278. p. 277.

preocupações eram inexistentes no tropicalismo, fosse aquele do Teatro Oficina³⁷² ou o de Caetano e Gil. Nesse sentido, apenas dois anos depois, em 1971, Glauber e os músicos tropicalistas já se encontravam em lados opostos do debate.³⁷³

Ainda em “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, Glauber comentou o contato direto que travara com Godard por ocasião da filmagem de *Vento do leste* na Itália. Dirigido por Godard e Jean-Pierre Gorin, sob assinatura do Grupo Dziga Vertov, o filme contou com a participação de Glauber em uma cena. Na ocasião, os dois realizadores salientaram suas divergências em relação ao cinema político, sobre as quais nos deteremos adiante. Por ora, é interessante comentar a descrição que Glauber fez da obra, na qual ele dizia ter “muita fé”:

Uma inversão estrutural do gênero *western* pode ser muito interessante e útil para nós diretamente. É importante o *western*, não somente para mim. Nós somos um povo ligados historicamente à saga, à épica. Nós temos uma grande tradição filosófica, e é um mal. Mas seria um mal maior uma filosofia de importação que não corresponde à história. Por isto a antropofagia é mais importante.³⁷⁴

No trecho, Glauber defende a importância do *western* para o cinema do Brasil, país que, em sua leitura, era ligado à épica, porém carecia de uma “tradição filosófica”. Assim, o *western*, embora fosse um gênero clássico da indústria hollywoodiana, por corresponder à história era tido por Glauber como um elemento estrangeiro, “de importação”, passível de ser instrumentalizado pelo cinema brasileiro. No entanto, adverte o autor: “a antropofagia é mais importante”. Logo, a relação com o gênero deveria ser de desconstrução, ressignificação – ou, tal qual fizera Godard, de “inversão estrutural”. A releitura antropofágica do *western* (especialmente aquele de John Ford) foi central em filmes de Glauber como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da*

³⁷² No que diz respeito ao Teatro Oficina, faz-se necessária uma consideração que aponta para diálogos entre o grupo e o projeto de Glauber. Em 1968, momento em que o Oficina radicaliza sua estética de agressão, José Celso defendia que: “a eficácia do teatro político hoje é o que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de Vietnã no campo da cultura – uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil [...] o sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral”. Nota-se que aqui, tal qual em Glauber, aparece a noção de “guerrilha”, inclusive, associada a Godard e ao emprego que este fez do manifesto de Che Guevara. Cf. CORRÊA, José Celso Martinez apud NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar* (1964-1985). São Paulo: Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social-USP, 2017. p. 176.

³⁷³ Em uma carta a Cacá Diegues, datada de março de 1971, Glauber atacava duramente Caetano e Gil, juntamente com outros nomes do tropicalismo e da contracultura, acusando-os de serem vendidos, americanizados e de direita: “Não tem metáfora nem fofoca: Paulo Gil [Soares] trabalha na Globo, Capinam em empresa de publicidade, Rogério Duarte é impotente para criar, Caetano é o Bob Dylan dos Trópicos, Gil é um crioulo malandro que dá bom-dia em inglês, Maria Bethânia representa o fascismo em Cannes [...] a direita ocupou o *Pasquim*, Maciel, Tite e cia. representam o revisionismo existencialista de Sartre e Lery”. ROCHA, Glauber apud COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.263.

³⁷⁴ ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 150-154. p. 152.

maldade contra o santo guerreiro (1969), nos quais o gênero clássico foi reinterpretado sob uma estética de vanguarda, somado a outras referências (por exemplo, Eisenstein) e apropriado à luz de preocupações especificamente brasileiras.

Pois, conforme explicitado pelo próprio Glauber, seu projeto não era de “rejeição da cultura ocidental”; para ele isso seria “loucura, porque não temos uma metodologia”. Ao contrário, o cineasta defendia “a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa [a cultura do colonizador] mas também a transformação mediante *nostris succhi* e através da utilização e elaboração da política correta.”³⁷⁵ E, em sua concepção, tal “política correta” era, ao mesmo tempo, o marxismo e a estética de vanguarda. Recusando a falsa dicotomia entre engajamento de esquerda e experimentação vanguardista, Glauber afirma que “a linguagem deve ser compreendida no sentido *marxista*, como expressão da consciência.”³⁷⁶ Nessa lógica, a revolução nas formas filmicas era tida enquanto um instrumento capaz de revolucionar as consciências. E, trazida para o contexto terceiro-mundista, ela tornava-se um instrumento capaz de despertar uma consciência nacional que serviria de arma contra a colonização imposta pelo Primeiro Mundo:

arte no Brasil (ou em qualquer outro país do Terceiro Mundo) tem sentido, sim senhor! Pobre do país subdesenvolvido que não tiver uma arte forte e loucamente nacional porque, sem sua arte, ele está mais fraco (para ser colonizado na cuca) e essa é a extensão mais perigosa da colonização econômica.³⁷⁷

4.1.3. As fronteiras da razão.

Em um texto – não publicado e não datado – a respeito de *Alphaville* (1965)³⁷⁸, Glauber identificou no filme uma característica fundamental de seu próprio projeto: a crítica à racionalidade técnico-científica. Assim, por meio de *Alphaville*, o autor expôs sua concepção de cinema e de arte em geral. Para ele, a verdadeira arte era uma expressão do irracional e, por isso, inevitavelmente associada à liberdade. Já a razão e a ciência eram tidas como autoritárias a despeito das benesses que promoviam:

³⁷⁵ ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 150-154. p. 151.

³⁷⁶ Ibid., p. 152. Grifo no original.

³⁷⁷ Id., O último escândalo de Godard. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-319. p. 319.

³⁷⁸ Texto datilografado, sem data e constante do arquivo Tempo Glauber (hoje na Cinemateca Brasileira), foi inserido nos apêndices da edição de *O século do cinema* organizada por Ismail Xavier e publicada pela Cosac Naify em 2006. Na versão do livro que o próprio autor organizou em 1981, o texto sofreu cortes radicais e apareceu completamente descaracterizado. Muito provavelmente, foi escrito em 1965 (ano de lançamento do filme na França) ou 1966 (ano de lançamento no Brasil).

Acredito, por isto, que as raízes da criação artística são irracionais; a própria arte é irracional na medida que imprime uma razão própria, individual, aos fatos da realidade. E a super-razão que os teóricos vêm querendo impor através dos tempos criou, ao lado de muitos esclarecimentos, muitos obstáculos à criação artística, às próprias fontes da intolerância. Os teóricos, não quero ataca-los impunemente, defendem sempre uma ideologia. E a ideologia é própria dos teóricos, dos dominadores, dos condutores.³⁷⁹

Glauber leu em *Alphaville* uma defesa da arte, logo, da desrazão, contra a racionalidade técnico-científica – simbolizada por Alpha 60, o ditador eletrônico do filme – própria dos “dominadores”. Com isso, Glauber não comete o equívoco de ignorar a dimensão industrial, tecnológica, do cinema. O brasileiro sabe que Godard “não investe contra a tecnologia”, afinal “a utiliza em seus filmes através de um perfeito conjunto som/imagem”. Porém, segundo ele, “Godard, como ninguém no cinema, despreza a técnica em função da estética.”³⁸⁰ Ou seja, conforme o autor, no cinema godardiano a técnica é secundária, e o que prevalece é a livre expressão subjetiva, individual e irracional. Por essa razão, Glauber afirmava que Godard representava “uma nova modalidade de artista”, capaz de encontrar o equilíbrio entre razão e desrazão.³⁸¹

No campo da produção cultural, essa razão dominadora atacada por Glauber se manifestaria através do espetáculo, da “comunicação de massa” que, no cinema, ele denominou de “ditadura do zerozerosetismo” – em referência à franquia de grandes sucessos comerciais 007.³⁸² O autor é incisivo em sua crítica: para ele “um filme destes existe não para divertir as massas mas para extrair das massas inconscientes o maior número possível de entradas.”³⁸³ Para Glauber, esse cinema espetacular era consequência da “planificação” operada pela racionalidade tecnocrática própria ao capitalismo e, por isso, tinha um efeito perverso sobre as consciências dos espectadores.

Nesse sentido, de acordo com Glauber, Godard era um artista revolucionário, pois rompia com as regras do espetáculo, das grandes produções comerciais. Assim, o autor atacou ainda aqueles que defendiam uma “arte popular” calcada na facilidade de comunicação com o público. Para Glauber, essa arte era demasiadamente “mecânica”, o

³⁷⁹ ROCHA, Glauber. *Alphaville*. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 359-363. p. 360.

³⁸⁰ Ibid., p. 360.

³⁸¹ Ibid., p. 361.

³⁸² O espião James Bond, o 007, surgiu em uma série de *best-sellers* de bolso escritos pelo britânico Ian Fleming a partir de 1953. Foi levado aos cinemas pela primeira vez em 1962 no filme *O satânico Dr. No* pela produtora britânica *Eon Productions*. Até 1965, momento de lançamento de *Alphaville* e de possível escrita do texto de Glauber, a franquia já contava com quatro filmes de grande repercussão e sucesso comercial. Hoje conta com 24 filmes e constitui uma das mais duradouras e lucrativas franquias da história do cinema.

³⁸³ ROCHA, op. cit., p. 360.

que anulava o caráter irracional e livre por ele reivindicado.³⁸⁴ Às “verdades” planificadas, esquemáticas, do espetáculo, a arte livre de Godard contrapunha a dúvida: “Jean-Luc duvida e quando pergunta o que não é para ser perguntado, choca”. E, dessa maneira, se fazia revolucionária, pois, na leitura glauberiana, a revolução “é permanente e, por ser permanente, deve duvidar sempre.”³⁸⁵ Fica evidente como Glauber prioriza o experimentalismo formal, a estética de vanguarda, em detrimento da clareza de comunicação com o público. Por isso, ele afirma que o cinema de Godard embora “antipopular” é de “extrema validade crítica”. E, conclui: “como antipopulares são, nas origens, os movimentos subversivos.”³⁸⁶

O projeto de Glauber é modernista e defende o cinema de vanguarda em nome da modernização do Brasil, contra uma condição estrutural de subdesenvolvimento. No entanto, isso não implica na adesão a ufanismos técnico-industriais, tampouco na defesa da ideia de progresso. Pelo contrário, o cineasta afirma que “seria muito pedantismo achar que por aqui, na Terra, as coisas estão em grande progresso.”³⁸⁷ Nota-se um diálogo com os godardianos José Carlos Avellar e Maurício Gomes Leite que, como vimos em nosso capítulo 3, também traçaram uma crítica ao autoritarismo intrínseco à modernização a partir de *Alphaville*. Assim como, a crítica ao espetáculo, ao cinema de entretenimento, também aparecia nos três autores godardianos analisados no primeiro capítulo. Mas o que nos interessa destacar é uma particularidade do projeto glauberiano: a defesa da desrazão e do irracional em oposição à racionalidade técnico-científica. Conforme descrito pelo próprio cineasta: “hoje em dia, com tantas contradições abalando os valores vigentes, o irracional talvez esteja mais por dentro do que a própria razão.”³⁸⁸

A desrazão – a imaginação e o sonho, mas também a mística e a religiosidade – foi um elemento essencial no projeto de modernização cinematográfica defendido por Glauber. Presente em vários textos escritos ao longo dos anos 1960, essa apologia do irracional ganhou destaque e foi abordada de maneira programática no manifesto “Estética do sonho”, lido na Universidade de Columbia (em Nova Iorque) em 1971. Na ocasião, Glauber defendeu que os cineastas de vanguarda deveriam buscar não uma “razão revolucionária”, mas uma “anti-razão”. Ele afirmava que o “irracionalismo liberador” era a “mais forte arma do revolucionário” contra a opressão da “razão

³⁸⁴ ROCHA, Glauber. *Alphaville*. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 360.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 362.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 360.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 362.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 359.

burguesa”. E, ao trazer a análise para o contexto latino-americano, o cineasta propunha a retomada dos “mitos originais” africanos e indígenas contra os “racionalismos colonizadores.”³⁸⁹

Conforme aponta Mateus Araújo Silva, no cinema de Glauber há uma “conjugação *sui generis* entre um estilo moderno e um empréstimo de forma ‘arcaicas’ de racionalidade.”³⁹⁰ É por essa razão que nos filmes do realizador mitos e crenças religiosas são assumidos não apenas como assunto ou matéria, mas como “um princípio formal de estruturação.”³⁹¹ Para Glauber, a linguagem cinematográfica deve absorver tais elementos uma vez que, em sua concepção, eles são constitutivos da própria realidade – e apreender o cinema é apreender a realidade. Dessa forma, ainda segundo Araújo Silva, Glauber propõe relativizar a racionalidade técnico-científica a partir de um de seus maiores emblemas, o cinema; assim como visa romper com a “consciência ocidental” através da incorporação da religiosidade de origem africana, mas sem deixar de vincular-se também a certo marxismo – manifestação desta mesma consciência ocidental.³⁹²

Nesse sentido, fica evidente como a posição assumida por Glauber Rocha no debate brasileiro da época não pode ser entendida à luz de uma suposta oposição entre engajamento e formalismo ou entre nacional-popular e vanguardismo cosmopolita, pois o cineasta conjugou de maneira singular esses quatro elementos. Conforme demonstrado, o projeto de Glauber tinha como preocupação central o nacionalismo cultural sem com isso abdicar do diálogo com cineastas estrangeiros. Assim como, seu interesse por formas pré-modernas de religiosidade popular coexistiu com o marxismo – elemento moderno e ocidental –, com a defesa da vanguarda estética e com o exercício da experimentação formal.

4.1.4. Em defesa de Godard.

Em 1967 Glauber publicou, na revista *Livro de cabeceira do homem*, um longo artigo intitulado “Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)”. O título, provocativo à maneira de Glauber, já denuncia o tom do texto: enfático e apologético,

³⁸⁹ ROCHA, Glauber. Eztetyka do sonho 71. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 248-251.

³⁹⁰ ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. In: _____. (Org.). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 47-89. p. 53.

³⁹¹ Ibid., p. 53.

³⁹² Ibid., p. 52-53.

visando a legitimação cultural do cineasta franco-suíço face ao público brasileiro. Glauber é hiperbólico em seus argumentos que buscam convencer seu leitor a gostar de Godard: “compreender Godard, sem blague, é um dos mais importantes acontecimentos na vida de uma pessoa”. É apresentado até mesmo um guia “de como ver um filme de Godard”, com onze “regrinhas” a serem seguidas. Afinal, já diz o título, não gostar de Godard significa estar “por fora”, ser atrasado, é um “reflexo típico de um inadaptado ao mundo moderno.”³⁹³ Godard não é mais síntese apenas da modernidade no cinema, mas da modernidade em si.

Na *Revisão crítica* de 1963, o projeto de Glauber assumia caráter teleológico e profético, antevendo um futuro próximo no qual o cinema de autor se sobreporia à hegemonia da indústria e do mercado. Tal noção reaparece nesse texto de 1967, agora aplicada ao “cinema jovem” que tem em Godard seu epicentro:

O tempo dará a medida de todas as coisas e ao passo que o próprio cinema jovem de todo o mundo incorporar as lições de Godard a seus respectivos patrimônios – este generoso estilo cinematográfico estará se firmando com a mesma força que se firmou, na primeira metade do século, o cinema americano.³⁹⁴

Em sua descrição elogiosa, Glauber associa novamente Godard às noções de liberdade e de revolução. Para ele, o discurso do franco-suíço pode ser “desesperado”, mas é resultado de uma reflexão lúcida sobre a realidade, que expõe dúvidas.³⁹⁵ Por isso, segundo o autor, Godard confere ao cinema um potencial de apreensão da realidade maior do que o da própria filosofia:

Cinema para descobrir o homem além do que fez até hoje Hegel e Marx e Sartre e toda a vã filosofia: cinema que é o prolongamento da própria filosofia, cinema que não é mais belas-artistas, corte e costura, atores e cenários, música e pintura.³⁹⁶

Tal qual outro godardiano por nós analisado, José Carlos Avellar, Glauber associa Godard a artistas da tradição moderna na pintura e na literatura. Logo na abertura do texto, parafraseando Louis Aragon, “voz de proa do comunismo na França”, Godard é descrito como “um Cézanne moderno, tão importante para o cinema quanto o pintor o foi para a pintura.”³⁹⁷ O estilo narrativo de Godard é comparado ao de James Joyce: “o máximo de coisas no mínimo de tempo, uma ação simultânea como Joyce.”³⁹⁸ Segundo Glauber, há uma linha de continuidade da literatura de Joyce ao cinema de Godard: “Godard reassume

³⁹³ ROCHA, Glauber. Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora). In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 363-375. p. 368-371.

³⁹⁴ Ibid., p. 372.

³⁹⁵ Ibid., p. 372.

³⁹⁶ Ibid., p. 367.

³⁹⁷ Ibid., p. 363.

³⁹⁸ Ibid., p. 364.

o cinema no ponto onde Joyce parou com o romance.”³⁹⁹ Por fim, novamente em diálogo com Avellar, há ainda referência ao poeta Carlos Drummond de Andrade:

Quando Carlos Drummond de Andrade escreveu o poema da pedra, o poema virou piada pelo Brasil afora. Qualquer imbecil de gravata contava com muita graça o verso da “pedra do caminho” [...]. Hoje, Drummond se consagrou como o grande poeta brasileiro e um dos maiores do mundo [...]. Os filmes de Jean-Luc se parecem com esta “pedra do caminho”. Uma pedrinha num terreno cheio de armadilhas.⁴⁰⁰

Para Glauber é importante também ressaltar o vínculo de Godard às ideias socialistas e a uma atuação política, enquanto figura pública, de esquerda. “O cineasta que mais influencia o cinema socialista hoje é Godard”, afirma Glauber.⁴⁰¹ O autor cita falas de Godard nas quais o próprio explicita sua posição política à esquerda: “quando precisarem da minha ajuda para organizar uma greve de portuários em Marselha podem me convidar que estou à disposição”; “gostaria de dirigir as Atualidades Francesas. Quero documentar a guerra do Vietnã e a alfabetização em Cuba.”⁴⁰² E, na mesma direção, ao citar o elogio de Louis Aragon ao realizador, Glauber fez questão de lembrar ao seu leitor que o escritor francês era uma “voz de proa do comunismo na França.”

Tendo em vista que o texto é um manifesto de defesa e exaltação à figura de Godard, é preciso que Glauber interceda em seu favor em determinados debates. Nesse sentido, é fundamental reforçar o posicionamento político de esquerda do cineasta franco-suíço, livrando-o das acusações de “fascista” que recebia da crítica conservadora à direita e à esquerda⁴⁰³. Assim como é necessário que Glauber demarque suas “afinidades seletivas” em relação ao seu objeto de admiração. Uma vez que o projeto do brasileiro se afilia ao marxismo, é essencial ressaltar tal característica em Godard. Na carta enviada a Alfredo Guevara no mesmo ano tal procedimento se repete. De acordo com Glauber, o franco-suíço se sobressai em relação aos demais cineastas modernos europeus graças à sua posição de esquerda:

O grande erro é supor que Antonioni, Godard e outros diretores modernos falam do “mundo moderno”. Falam de um certo mundo moderno, o mundo deles, do centro cultural europeu capitalista. Mas, enquanto Godard investiga, se interroga,

³⁹⁹ ROCHA, Glauber. Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora). In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 363-375. p. 370. A associação entre o cinema de Godard e o romance de James Joyce será retomada por Glauber na entrevista de 1969 aos *Cahiers du cinéma*: “Não sei se Godard tem consciência disso, mas *Acossado* foi bastante inspirado pelo primeiro capítulo de *Ulysses*”. Cf. Id., *Cahiers du cinéma* 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 193-221. p. 215.

⁴⁰⁰ Id., Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora). In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 363-375. p.365.

⁴⁰¹ Ibid., p. 371.

⁴⁰² GODARD, Jean-Luc apud ibid., p. 363.

⁴⁰³ ROCHA, op. cit., p. 363.

e vai progressivamente adotando uma posição de esquerda clara diante dos problemas, Antonioni se abstrai.⁴⁰⁴

A fim de melhor demarcar o lugar da revolução godardiana, Glauber desenvolve ainda uma história do cinema dividida em dois ciclos. O primeiro ciclo iria “de Lumière a Griffith, de Griffith a Eisenstein, de Eisenstein a Welles”. Em analogia à trajetória da pintura, tal história do cinema teria em Eisenstein o “esplendor de um cinema renascentista” e em Orson Welles “a grande festa de despedida do expressionismo”. O segundo ciclo teria se iniciado com Roberto Rossellini, tido como o inaugurador do cinema moderno. Com *Roma, cidade aberta* (1945), o realizador italiano teria iniciado uma nova era do cinema, a do “cinema aberto”, na qual a arte fílmica enfim se autonomizou, abolindo a necessidade de ser lida em relação com a pintura. Iniciado em Rossellini, “grande pai e mestre”, o ciclo moderno do cinema teria seu ponto máximo em Godard, “filho direto e legítimo, herdeiro absoluto do novo cinema.”⁴⁰⁵ A nova fase do cinema, que correspondia ao momento histórico no qual o texto era escrito, foi melhor definida pelo autor em uma passagem na qual ele expôs também uma esperança em relação ao futuro:

O segundo ciclo vai de Roberto a Godard. No meio do caminho ficaram Visconti, Fellini, Bergman. Circulando o caminho com a cruz nas costas, N. S. Buñuel. Satélite artificial circulando o caminho, Michelangelo [Antonioni]. Guerrilheiro deste universo é Godard, dois filmes por semana, simultânea criação e vivência; poeta deste universo é Pier Paolo Pasolini exército deste universo, espero, os futuros cineastas do mundo subdesenvolvido.⁴⁰⁶

Já comentamos o caráter teleológico do projeto de Glauber em relação ao cinema moderno. No trecho acima referido, começa a ser esboçada uma ideia que será desenvolvida e se tornará central nos textos escritos nos anos seguintes: uma leitura teleológica da história do cinema na qual o estágio futuro já previsto é o cinema moderno do terceiro mundo. Pode-se, então, perceber um movimento no projeto de Glauber ao longo dos textos até aqui analisados. Primeiramente, tratou-se de escolher, como método, o cinema moderno, personificado em Godard. A fim de justificar sua escolha, foi preciso ser o porta-voz das ideias de Godard, defendê-lo em um texto repleto de admiração, ressaltar a importância de sua revolução e seu lugar na história do cinema: o ponto máximo até aquele momento.

⁴⁰⁴ ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 272-278. p. 277-278.

⁴⁰⁵ Id., Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora). In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 363-375. p. 366-367.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 367-368.

O método, por sua vez, só seria útil se instrumentalizado por meio da antropofagia cara à tradição modernista brasileira, visando atender às demandas específicas do Terceiro Mundo: o fim da dominação colonial na cultura, a superação do atraso e do subdesenvolvimento. Glauber vê em Godard um irmão mais velho que, do outro lado do Atlântico, oferece um comportamento a ser adotado (mas jamais sob a forma insuficiente da imitação mitológica) e abre um *front* de guerrilha que deve ser seguido. Mas seus projetos não são idênticos. Jamais poderiam ser, tendo em vista as enormes diferenças dos contextos políticos vividos por cada um deles. E é com o intuito de melhor delimitar, e defender com força e esperança, a particularidade de seu projeto que Glauber escreve seus textos. Isso fica claro na história-teleologia apresentada pelo brasileiro. Uma vez que Godard abriu o *front* de guerrilha, agora cabe aos cineastas-guerrilheiros do mundo subdesenvolvido formarem um exército a fim de garantirem que a teleologia se cumpra.

4.1.5. Dois guerrilheiros na encruzilhada.

Durante o verão de 1969, Glauber e Godard encontraram-se em Roma, ocasião na qual o cineasta brasileiro atuou em uma cena do filme *Vento do leste*, que o franco-suíço co-dirigia com Jean-Pierre Gorin sob a assinatura do Grupo Dziga Vertov. Esse encontro foi marcado por um debate acerca dos rumos do cinema político, no qual os cineastas apresentaram opiniões divergentes, conforme relatou Glauber no texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”:

Nos dias passados falei com Godard sobre a colocação do cinema político. Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário, e ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma. Na sua concepção, existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante. Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema sectário é, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas, etc. De resto, por fim Godard compreendeu também, e cheguei a filmar como ator, um plano para seu filme, no qual tenho muita fé.⁴⁰⁷

O trecho acima deixa claro que a divergência de posições se dá tendo em vista o contexto no qual cada um dos realizadores está inserido. Destruir o cinema, conforme defendia Godard, caberia à França, país rico e de tradição cinematográfica já consolidada.

⁴⁰⁷ ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 150-154. p. 152.

No Brasil, onde a cultura cinematográfica era atrasada e subdesenvolvida, não se poderia destruir aquilo que ainda estava em incipiente construção. Chama a atenção a defesa de um público popular para o cinema brasileiro, o que diverge daquilo que Glauber defendera no texto a respeito de *Alphaville*, escrito três ou quatro anos antes. Conforme já mencionado no capítulo 2, na virada para a década de 1970 houve uma mudança significativa na concepção de Glauber acerca da indústria, do mercado e do público. Naquele momento o cineasta assumia uma postura que Mateus Araújo Silva denominou de “pragmatismo terceiro-mundista” e que se chocava com a “cineclastia marxista” proposta por Godard.⁴⁰⁸ Por essa razão, o franco-suíço teria acusado Glauber de ter se tornado um revisionista, defensor do cinema dramático e espetacular, e ainda de possuir uma “mentalidade de produtor.”⁴⁰⁹

No entanto, Glauber encerra o trecho com um elogio a *Vento do leste* e ressaltando a importância que este tem para seu projeto (conforme já apresentado anteriormente). Nesse sentido, pode-se depreender um duplo movimento por parte do autor que, ao mesmo tempo em que expõe seus distanciamentos em relação ao projeto godardiano, não deixa de expressar sua habitual admiração pelo colega. Em janeiro de 1970, Glauber publicou, na revista *Manchete*, o artigo “O último escândalo de Godard”, no qual tratou exclusivamente de seu encontro com o cineasta franco-suíço e do *Vento do leste*. Ao relatar como teria se dado o convite para sua participação no filme, o brasileiro demarcou, com bastante sarcasmo, suas ressalvas em relação ao posicionamento político-ideológico de Godard àquele momento:

[Godard] me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo pra ele que eu estou em outra, que meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo, então ele me pede para fazer um papel no filme e depois me pergunta se quero filmar um plano do *Vento do Leste* e eu que sou malandro e tenho desconfiômetro digo para ele manear pois estou ali apenas na paquera e não sou gaiato para me meter no folclore coletivo dos gigolôs do inesquecível Maio francês.⁴¹⁰

Vento do leste teve como um de seus roteiristas Daniel Cohn-Bendit, que no ano anterior emergira como o principal ícone da mobilização estudantil parisiense de maio de 1968. Ademais, boa parte da equipe que trabalhou no filme era composta por jovens militantes de esquerda, a começar pelo ator italiano Gian Maria Volontè, que interpretou

⁴⁰⁸ ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 44.

⁴⁰⁹ ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-319. p. 318.

⁴¹⁰ Ibid., p. 318. Segundo Jean-Pierre Gorin, não mencionado no depoimento de Glauber, foi ele e não Godard quem convidou o brasileiro para o filme e quem concebeu a cena da encruzilhada. Cf. ARAÚJO SILVA, op. cit., p. 44.

um dos papéis principais da obra. O clima das filmagens era de descompromisso geral, uma vez que os jovens aproveitavam para se divertir no verão siciliano, o que inclusive chegou a incomodar Godard.⁴¹¹

Glauber faz questão de salientar seu distanciamento em relação a essa militância europeia, juvenil e festiva, tratando-a com ironia e até certo desprezo. O cineasta referiu-se criticamente à “esquerda festiva de Maio que se aproveitava do dinheiro da produção para fazer uma bela estação de veraneio na Sicília” e também a “Cohn-Bendit com suas históricas discussões Mao-spray.”⁴¹² As críticas de Glauber se estendem ao próprio filme que, segundo ele, padeceria de “um anarquismo burguês de quem está por cima”. Em dado momento, o autor chega mesmo a ficar “contra” o filme, julgando-o uma “instrumentalização de nossas misérias por um francês que tá na dele, tentando explicar o marxismo.”⁴¹³

Glauber deixa claro que, para ele, o cineasta europeu era incapaz de compreender politicamente as mazelas do Terceiro Mundo. Nessa direção, no *post-scriptum* adicionado a entrevista aos *Cahiers* de 1969, também se referindo a sua participação em *Vento do leste*, Glauber atacava duramente a “histeria coletiva” da esquerda (pretensamente) maoísta da Europa, continente que estaria arruinado política e ideologicamente:

A histeria coletiva produzindo tribunais repressivos como as censuras fascistas em nome de uma revolução cultural fundamental na China mas histeria na Europa pergunto a [Leon] Hirszman como depois de Karl Marx a Europa está num primarismo e eu queria antes que Godard fosse dizer diante de sua câmera dizer que ele é o maior cineasta desde Eisenstein.⁴¹⁴

Aqui também há o duplo movimento identificado anteriormente. Glauber explicita seu distanciamento ideológico em relação ao projeto godardiano, mas não deixa de nutrir imensa admiração por Godard, exaltado enquanto “o maior cineasta desde Eisenstein”, ou seja, o maior cineasta vivo e em atividade naquele momento. Assim como, comentando sobre *Vento do leste*, o brasileiro foi extremamente elogioso a aspectos estéticos e formais do filme. Descreveu o filme como “genial”, afirmou que ele possuía

⁴¹¹ ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 44.

⁴¹² ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-319. p. 317.

⁴¹³ Ibid., p. 316.

⁴¹⁴ Id., *Cahiers du cinéma* 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 193-221. p. 221.

“um dos planos mais lindos do cinema, daqueles que botam os cinéfilos babando” e ressaltou a presença de movimentos de câmera “inéditos na história do cinema.”⁴¹⁵

Ou seja, a partir do diálogo travado pelos dois cineastas na Itália houve uma clara mudança na tônica dos comentários de Glauber sobre Godard. Se nos textos escritos entre 1963 e 1967 o tom era exclusivamente laudatório, no biênio 1969-70 Godard passava a ser criticado, e Glauber salientava suas ressalvas em relação ao projeto estético-ideológico do europeu. Isso, no entanto, não implicou na ruptura total com o cinema godardiano por parte de Glauber. Godard seguiu sendo um objeto de admiração, bem como um exemplo de qualidade estética e de originalidade formal. Pode-se dizer que essa postura é decorrente do caráter antropofágico do projeto glauberiano. Afinal, no processo de “digestão” próprio à antropofagia está necessariamente implicado esse movimento de se demarcar as divergências e as distâncias em relação ao elemento deglutido, garantindo a originalidade do produto resultante. Dessa forma, Glauber se apropria de Godard, mas assegura a singularidade de seu próprio projeto enquanto guerrilheiro do Terceiro Mundo. Para ele, essencialmente preocupado com o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica no Brasil e no Terceiro Mundo, não era conveniente aderir integralmente à cineclastia marxista proposta por Godard, muito menos ao “folclore coletivo” da esquerda 1968 europeia.

Ainda sobre este tema, são necessários alguns comentários a respeito da cena de *Vento do leste* na qual Glauber contracenou. Pois, como aponta Mateus Araújo Silva, ela é uma representação “de modo alegórico, das relações entre Godard-Gorin e Glauber na luta comum pela transformação radical do cinema mundial.” De um lado, dois europeus “buscando um contato concreto com um artista revolucionário do terceiro-mundo para escapar aos impasses do cinema ocupado pelo imperialismo”; do outro, um brasileiro “buscando legitimar o cinema do terceiro mundo no seio mesmo do cinema mundial ocupado”.⁴¹⁶ Nesse sentido, a cena foi consequência dos trajetos convergentes trilhados pelos dois cineastas-guerrilheiros ao longo da década de 1960, bem como da admiração e do interesse que cada um nutria pela obra do outro.⁴¹⁷

⁴¹⁵ ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-319. p. 316.

⁴¹⁶ ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 45.

⁴¹⁷ Ibid., p. 58.

A cena se inicia em plano geral fixo, não muito aberto, com Glauber, de braços abertos tal qual o Cristo crucificado, no centro de uma estrada de terra que bifurca em forma de “V”. A paisagem é árida, repleta de capim, com uma vegetação mais densa à esquerda. Glauber canta em português o refrão ligeiramente modificado da canção “Divino, maravilhoso” de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Canção tropicalista, *pop* e urbana, que contrasta com o ar rural da paisagem.⁴¹⁹ Ao canto se superpõe uma voz *over* feminina que faz questionamentos sobre o cinema revolucionário. Uma jovem grávida com uma câmera de 16 milímetros nas costas se aproxima pelo fundo do quadro e, em dado momento, interpela o Cristo na encruzilhada e lhe pergunta, em francês, a direção do cinema político.

Glauber aponta, sem olhar diretamente para a jovem, primeiro para o “cinema de aventura”, um “cinema desconhecido”, e, em seguida, para “o cinema do terceiro mundo”, um “cinema perigoso, divino e maravilhoso”. A moça opta imediatamente pelo segundo caminho, sem prestar atenção na descrição realizada em português pelo brasileiro, mas acaba dando meia-volta para trilhar o caminho indicado inicialmente, o do cinema de aventura, que a leva para a vegetação densa mostrada no início do plano. Enquanto a personagem ensaia tomar o caminho do cinema do TerceiroMundo, a voz *over* feminina comenta: “você sentiu a complexidade das lutas, você sentiu que te faltavam os meios de analisá-las”. Pouco depois, quando a moça parte rumo ao cinema de aventura, a voz retorna e proclama: “você voltou à sua situação concreta [...] você viu que o cinema materialista só nascerá quando enfrentar em termos luta de classes o conceito burguês de representação”.

Conforme analisado por Araújo Silva, a cena representa um desencontro, uma impossibilidade de acordo entre os dois cineastas, logo, a ruína da esperança em uma possível frente única contra o cinema imperialista. Em dimensão fortemente autocrítica, ela encena, de modo burlesco, o fracasso de Godard na tentativa de integrar o terceiro-mundismo ao seu projeto.⁴²⁰ Nesse sentido, não é correto afirmar, como Ismail Xavier, que na cena há a recusa radical, por parte de Glauber, do projeto de experimentalismo e desconstrução defendido por Godard-Gorin “em favor do filme de mercado como fator

⁴¹⁹ ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 53. Foi Glauber quem optou, no improviso, por inserir a canção de Caetano e Gil, artistas pelos quais, naquele momento, ele nutria grande admiração, assim como os associava ao cinema de Godard. E, segundo Gorin, Glauber teria lhe ministrado informalmente um curso sobre o tropicalismo durante uma estada em Paris em 1968.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 58-59.

de institucionalização dos cinemas nacionais no Terceiro Mundo”.⁴²¹ Tampouco pode-se afirmar, como fez o crítico francês Marc Cerisuelo⁴²², que no filme a opção terceiro-mundista seja maltratada por Godard⁴²³.

A sequência na encruzilhada aponta não para uma exclusão recíproca entre os dois projetos, mas para uma convergência, para uma possibilidade de coexistência, mesmo que marcada por limites inevitáveis decorrentes das diferenças do contexto vivido por cada um dos cineastas. Afinal, conforme formulado por José Carlos Avellar em um texto de 2005 (por ocasião de uma retrospectiva brasileira dos filmes do Grupo Dziga Vertov), ambos os realizadores partiam de um pressuposto em comum: a crença na possibilidade de revolução através da via cultural, por meio da revolução nas formas de se fazer e de se pensar o cinema – “estavam dizendo o mesmo, mesmo quando pareciam estar dizendo o contrário”.⁴²⁴

A cena também nos sugere traços de uma fecundação mútua entre Glauber e Godard.⁴²⁵ O encontro com Glauber representou, para Godard, um importante capítulo em sua trajetória de aproximação com o terceiro-mundismo, iniciada já em 1965, quando o tema da Guerra do Vietnã se tornou central em seu projeto. Tal preocupação terceiro-mundista não foi abandonada pelo europeu após o diálogo na encruzilhada. Pelo contrário, ela teve seu ápice no primeiro semestre de 1970, quando Godard e Gorin foram à Jordânia filmar *Jusqu'à la victoire*, com o intuito de retratar a vitória dos guerrilheiros palestinos em sua luta por independência.⁴²⁶ Assim como, longe de representar a negação completa do terceiro-mundismo de Glauber, o encontro possibilitou a Godard contribuir materialmente com a luta guerrilheira no Brasil. Pois, conforme relatado pelo jornalista Mário Magalhães, na ocasião, por intermédio de Glauber, Godard destinou parte da verba

⁴²¹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 33.

⁴²² Cf. CERISUELO, Marc. Jean-Luc Godard. Paris: Les Éditions des Quatre-Vents, 1989. p. 158.

⁴²³ ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 59.

⁴²⁴ AVELLAR, José Carlos. Vento, barravento: Glauber e Godard na porta da usina Lumière. In: ALMEIDA, Jane de (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz Edições, 2005. p. 79-87. p. 87.

⁴²⁵ ARAÚJO SILVA, op. cit., p. 61.

⁴²⁶ O projeto foi abortado quando, em setembro de 1970, os militantes palestinos foram derrotados pelo exército da Jordânia. Os registros foram retomados em 1975 quando Godard, em parceria com Anne-Marie Mièville, realizou *Ici et ailleurs* – filme no qual a proposta inicial é repensada, e as imagens dos palestinos são justapostas a imagens da França contemporânea, denunciando o abismo entre a realidade palestina (o *ailleurs*) e a sociedade de consumo francesa (o *ici*). Nesse sentido, a obra reflete sobre as possibilidades e os limites da articulação entre os dois contextos díspares pelo cineasta europeu. Cf. MACCABE, Collin. *Godard: images, sounds, politics*. London: MacMillan Press, 1980. p. 22-24.

da produção de *Vento do leste* a ALN (Aliança Libertadora Nacional) de Carlos Marighella, organização armada de resistência à ditadura militar brasileira.⁴²⁷

Em um texto posterior, de 1977, Glauber afirmará que foi o cinema político brasileiro (o “Cinema Político Tropikalyzta”) que provocou a politização de Godard: “*La chinoise* nasceu quando Godard descobriu a *Politique dans le Cinéma* vendouindo *O desafio* [de Saraceni] no Festival de Berlin de 1966”.⁴²⁸ O autor é ainda mais enfático e chega a afirmar que a própria ideia de um cinema revolucionário internacional se deu em razão do Cinema Novo brasileiro. Há, nessa estratégia, uma militância antropofágica: são os selvagens colonizados quem influenciam os civilizados colonizadores, e não o contrário, como a lógica eurocêntrica colonial supõe. Algo próximo já estava presente no manifesto de 1928 de Oswald de Andrade, no qual o escritor afirmava que “sem nós [brasileiros] a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”.⁴²⁹

No caso de Glauber, o diálogo na encruzilhada representou o momento de demarcação das diferenças em relação a Godard, mas também contribuiu para a radicalização estética de seu cinema.⁴³⁰ Poucos meses após participar do *Vento do leste*, o brasileiro realizou *Der leone have sept cabeças* no Congo Brazzaville (filmado em setembro-outubro e montado em novembro-dezembro de 1969), obra confessadamente godardiana. Em agosto de 1970 o filme foi exibido no Festival de Veneza, ao qual Glauber não compareceu, mas enviou uma declaração, na qual descrevia *Der leone* como “uma reflexão inspirada em Godard”, somada a personagens brechtianos e à montagem dialética de Eisenstein.⁴³¹ Em uma carta, do mesmo ano, ao crítico francês Michel Ciment Glauber declarou que o filme fazia referência a Godard, Straub e Brecht, artistas que ele tinha como “obsessões”.⁴³² O diálogo estabelecido entre *Der leone* e Godard se dá desde

⁴²⁷ MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 366.

⁴²⁸ ROCHA, Glauber. Embrasilme em ritmo de aventura. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 363-367. p. 365.

⁴²⁹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras; FAPESP, 1995. p. 142-147. p. 143.

⁴³⁰ ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 60.

⁴³¹ GLAUBER faz declaração. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 13, 25 ago. 1970.

⁴³² ROCHA, Glauber. Carta a Michel Ciment. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 372.

a escolha do elenco, que contou com Jean-Pierre Léaud, um dos maiores nomes do cinema francês moderno e que atuara em quatro filmes do cineasta franco-suíço.⁴³³

Ou seja, a despeito das distâncias que precisaram ser estabelecidas por ocasião do debate travado na Itália, Godard permaneceu para Glauber como objeto de admiração, até mesmo de “obsessão”; bem como um elemento a ser instrumentalizado pelo seu filme. *Der leone have sept cabeças*, segundo seu autor, era um filme “não culturalista, africano e africanista”⁴³⁴, que integrava a África ao seu projeto tricontinental, à maneira de Che Guevara, de luta contra o colonialismo.⁴³⁵ E, conforme Glauber apontara no manifesto de 1967, Godard era um guerrilheiro tricontinental responsável por abrir um *front* para o exército terceiro-mundista do futuro. Nesse sentido, *Der leone* é a expressão fílmica da instrumentalização antropofágica que Glauber faz do cinema godardiano em prol da revolução do Terceiro Mundo, do tricontinentalismo guevarista, do anticolonialismo fanoniano e do misticismo pré-moderno africano.

Segundo Mateus Araújo Silva, a interpretação de si mesmo no *Vento do leste* fomentou em Glauber a fase mais desconstrutiva de seu cinema, na qual “ele se põe em cena de modo mais ostensivo [...], ‘invade’ com a voz e o corpo as ficções que cria, adota estruturas narrativas mais abertas, inventa uma versão original do filme-ensaio”⁴³⁶. Nesse sentido, mesmo que Glauber tenha se mostrado contrário à cineclastia godardiana em favor da construção de um cinema – em termos de público e de mercado –, isso não implicou, no conjunto de sua obra, no abandono dos procedimentos de vanguarda.

Inclusive, em agosto de 1968, menos de um ano antes do encontro com Godard na Itália, Glauber filmara *Câncer* no Rio de Janeiro. Embora não seja possível identificar elementos godardianos na obra, ela em muito se aproxima do projeto cineclasta, de “anti-

⁴³³ A saber: *Masculino, feminino* (1966), *Made in USA* (1966), *A chinesa* (1967) e *Le gai savoir* (1968) – sem contar as aparições rápidas e não creditadas em *Alphaville* (1965), *Pierrot, le fou* (1965) e *Week-end* (1967). Na entrevista que concedeu aos *Cahiers* em 1969, Glauber explicitou sua imensa admiração por Léaud, descrito como “o mais avançado” dentre os atores modernos porque atuava “em função da liberação de um filme”. O cineasta dizia ainda ser impossível “que um filme com Léaud se torne realmente ruim”. Cf. ROCHA, Glauber. *Cahiers du cinéma* 69 In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 213.

⁴³⁴ Id., Carta a Michel Ciment. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 372.

⁴³⁵ Para uma análise histórica detalhada de *Der leone have sept cabeças*, bem como de seu papel no interior do projeto tricontinental de Glauber Rocha, ver o primeiro capítulo de CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução* (1969-1974). 2007. 274 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 37-88.

⁴³⁶ ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro”. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 60-61.

cinema”, defendido por Godard naquele momento. Em linguagem altamente experimental, *Câncer* propunha um estudo sobre a duração do plano e era constituído basicamente por cenas dramaturgicamente improvisadas. Montado apenas em 1972, Glauber inseriu na mixagem de som monólogos em *over* nos quais é possível identificar a radicalização estética decorrente da participação em *Vento do leste*.⁴³⁷ E, conforme José Carlos Avellar, se o Godard daquele momento propunha a destruição do cinema comercial, com *Câncer* Glauber realizava “um filme em greve contra o modelo de produção da grande indústria”⁴³⁸, uma obra que recusava os mecanismos de distribuição e de exibição. O próprio cineasta defendia que o filme não deveria ser enviado a festivais tampouco exibido nos cinemas: “meu prazer foi só filmá-lo e suponho que talvez o que esteja lá não tenha importância”.⁴³⁹ Por tais razões, *Câncer* entrou para a filmografia de Glauber como um de seus filmes *underground* ou marginais.⁴⁴⁰

Assim, não seria correto dizer que o Glauber que polemizou com Godard em meados de 1969 possuía “mentalidade de produtor”, ou que era um defensor incondicional do cinema comercial de formato dramático – conforme ele diz ter sido acusado por Godard. Quando cotejados com os filmes de Glauber, os textos em que ele relata como teria se dado seu encontro com o franco-suíço nos permitem compreender sua posição *sui generis* no debate cultural brasileiro da época. Ele é o sujeito que, perante

⁴³⁷ ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro”. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007. p. 61.

⁴³⁸ AVELLAR, José Carlos. Vento, barravento: Glauber e Godard na porta da usina Lumière. In: ALMEIDA, Jane de (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz Edições, 2005. p. 79-87. p.82. .

⁴³⁹ ROCHA, Glauber apud ibid., p. 81.

⁴⁴⁰ *Câncer* foi filmado durante uma temporada forçada, no Rio de Janeiro, de Glauber e do elenco que rodaria *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* na Bahia. O filme teve cenas rodadas na casa de Hélio Oiticica, ao qual Glauber fora recentemente apresentado pela jornalista Marisa Alvarez, contando com a participação do elenco do *Dragão* (Odete Lara, Hugo Carvana e Antônio Pitanga), do próprio Oiticica, de Rogério Duarte (artista gráfico e filósofo, amigo em comum de Glauber e Oiticica) e também de passistas da Mangueira, próximos do artista plástico à época. Segundo Frederico Coelho, *Câncer* foi o produto de um momento no qual as trajetórias de Glauber e Oiticica se entrecruzaram. Naquele momento, ambos defendiam “uma proposta estética de ruptura violenta, de revolta cultural, como saída para os impasses político-sociais” do Brasil no contexto do pós-golpe de 1964. Nesse sentido, as filmagens de *Câncer* assumem caráter singular na carreira de Glauber, uma vez que o inseriram na rede de sociabilidades da cultura marginal, da qual o cineasta será um grande opositor já a partir de 1969. Inclusive, em um texto de 1970, Glauber recorrerá a *Câncer* a fim de desqualificar os realizadores “udigrudi” (Sganzerla e Bressane) por ele atacados. Segundo ele “o primeiro e único filme *underground* 68 é *Câncer, made by Glauber Rocha*”. Mais tarde, no início da década de 1970, Oiticica também se tornará alvo de duros ataques por parte de Glauber. Em uma carta de 1972 a Cacá Diegues, por exemplo, o artista é chamado de “explorador sexual de favelados”. Cf. COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.57; ROCHA, Glauber. O cinema foi a sétima arte 70. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 243-245. p.245; id., Carta a Cacá Diegues. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 432-438. p. 435.

um dos maiores nomes da modernidade cinematográfica mundial, nega o projeto cineclasta e defende a solidificação de um mercado e de um público massivo para a filmografia de seu país. Tal postura age em consonância com aquela que ele defendia também no debate brasileiro, no qual travava debates ferozes em favor de seus companheiros do Cinema Novo – cujas estratégias, naquele momento, passavam pela conquista de um público mais amplo – e da Embrafilme. Mas, ao mesmo tempo, Glauber foi também o sujeito que, em seus filmes, nunca abandonou a experimentação e os procedimentos de vanguarda enquanto método.

4.1.6. A hora e a vez do Terceiro Mundo.

Em dezembro de 1967 Glauber retornou de uma viagem à França e concedeu uma entrevista ao *Correio da manhã*. Pouco antes de embarcar para o Brasil, relatou o cineasta, ele assistira ao mais recente filme de Godard, *Week-end*. Em sua descrição da obra, Rocha empregou o tom hiperbólico de admiração já observado em outros textos: “considero o maior filme da história”; “fiquei com vontade de desistir de fazer cinema”. Em seguida, apresentou sua leitura da obra:

Week-end começa com um casal burguês que parte tranquilamente para um fim de semana e é envolvido por toda sorte de violências, e realidades das sociedades desenvolvidas ocidentais: crimes, sangue, desastre. O filme vai mostrando todo o processo de falência destas sociedades, e termina com a completa destruição da sociedade neocapitalista: os Beatles tornam-se guerrilheiros, os camponeses e os operários – junto com o terceiro mundo – transformam-se nos bárbaros invasores, primitivos mas cheios de vitalidade, à semelhança dos bárbaros que invadiram o império romano em decadência. Numa sequência, continua Glauber, um homem mata outro com um enorme martelo, noutra um camponês esmaga com o seu trator um burguês, e no fim, o fim de semana se transforma no fim da civilização: é a antropofagia. Um homem aparece todo sujo de sangue, comendo alguma coisa. Perguntam o que ele está comendo e ele responde: “um pedaço de porco, com o resto de uns turistas americanos e ingleses”.⁴⁴¹

Glauber avaliou *Week-end* de forma tão elogiosa pois viu no filme a comprovação de seu próprio projeto e de sua teleologia da história, agora não mais apenas do cinema, mas da humanidade. Na obra, um *road movie* apocalíptico, Godard, ao mesmo tempo em que anuncia o “fim do cinema”, denuncia “a França racionalista sucumbindo a um estado de barbárie pré-civilizatória”.⁴⁴² Para isso, o cineasta recorre à metáfora do canibalismo: no último plano do filme a mulher burguesa, após se juntar a um grupo de guerrilheiros

⁴⁴¹ GLAUBER regressa e elogia Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 15, 17 dez. 1967.

⁴⁴² MELLO, Marcus. *Week-end (Week-end à francesa)*. In: ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (Org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015. p. 136-137.

canibais, devora seu próprio marido. Não há, no entanto, elementos filmicos que permitam falar em uma tomada de poder pelo Terceiro Mundo, tal qual fez Glauber. Porém, para o cineasta, que se apropriou da obra a fim de integrá-la a seu projeto pessoal, a associação era clara e inevitável. Na leitura glauberiana, ao recorrer à antropofagia para decretar o colapso da falência da civilização europeia (e, por extensão, do cinema europeu), *Week-end* só poderia indicar uma coisa: o futuro pertence ao Terceiro Mundo – e, por extensão, aos seus cineastas.

É nesse sentido que em “O último escândalo” Glauber afirma que “para Godard o cinema acabou e, para a gente, o cinema está começando”.⁴⁴³ O “fim do cinema” alcançado pelo realizador franco-suíço em *Week-end* era, para o brasileiro, apenas um ponto de partida. Nos textos escritos em 1969-1970 Godard passa a personificar a crise e a falência da civilização e do cinema europeus. Tal imagem aparece com força em uma carta enviada a Cacá Diegues em 1969, na qual Glauber relatou o encontro com Godard por ocasião do *Vento do leste* traçando uma caricatura de um sujeito solitário e deprimido:

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.⁴⁴⁴

Godard é descrito como um “coitado”, em crise e à beira do suicídio. Mas o tom não é de crítica ou ataque ao franco-suíço. A imagem é, antes de tudo, de complacência, de preocupação com uma figura que carece de “ternura fraternal”. É interessante notar que, para Glauber, a crise de Godard se deve ao fato deste não aguentar mais a França. Em tom debochado, o brasileiro sugere que se o franco-suíço tirasse férias no Rio de Janeiro, quem sabe não estaria melhor. Conforme analisado por Ismail Xavier, naquele momento Godard era tido como “o irmão pouco à vontade consigo mesmo que Glauber admira e descreve com simpatia como a consciência lúcida de um continente cansado”.⁴⁴⁵ Ou seja, a crise de Godard, figura que para Glauber resumia “todas as questões do intelectual europeu”⁴⁴⁶, era, na verdade, a crise de uma velha Europa em ruínas. Tal

⁴⁴³ ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-319. p. 317.

⁴⁴⁴ Id., Carta a Cacá Diegues. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 339-340. p. 340.

⁴⁴⁵ XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 09-31. p.11.

⁴⁴⁶ ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-319. p. 318.

imagem foi novamente evocada, no mesmo tom caricato, em “O último escândalo de Godard”:

Diante desse homem magro e calvo de quarenta anos eu me sinto uma tia carinhosa que tem vergonha de dar um doce para o sobrinho triste. A imagem é besta, mas Godard desperta um sentimento de carinho muito grande. Agora não é besteira: é a mesma coisa que você ver o Bach ou o Michelangelo comendo *spaghetti* e na maior fossa, achando que não dá pé pintar a Capela Sistina ou compor o *Actus Tragicus*. Pois Godard ficou assim, humilde que nem São Francisco de Assis, com vergonha da genialidade, pedindo desculpa a todo mundo, chorando como uma criança, quando [Gianni] Barcelloni [produtor de *Vento do leste*] gritou com ele, lamentando que está pobre e abandonado quando a glória de ser o maior cineasta depois de Eisenstein lhe pesa sobre os ombros de burguês suíço anarcomoralista.⁴⁴⁷

A descrição beira a ridicularização, mas Godard permanece objeto de imensa admiração, novamente evocado como “o maior cineasta depois de Eisenstein”, e até mesmo como um gênio de grandeza equiparável a Bach ou a Michelangelo. Essa mudança na caracterização conferida a Godard tem função estratégica no projeto desenvolvido por Glauber ao longo da década de 1960. Em um primeiro momento, nos textos de 1963 a 1967, o cineasta franco-suíço aparecia como a personificação tanto do cinema moderno quanto da modernidade *per se*; logo, método, ou comportamento, a ser instrumentalizado (antropofagicamente) pelo cineasta terceiro-mundista.

No segundo momento, em 1969-1970, Glauber mantém a admiração e o carinho por Godard, mas enfatiza as diferenças que o separam do irmão europeu. Assim como, passa a caracterizá-lo como um sujeito em crise e suicida. Afinal, o projeto glauberiano visa a vitória do cinema do Terceiro Mundo contra o cinema do mundo capitalista desenvolvido e, por isso, Godard precisa sair de cena. O ritual antropofágico precisa ser concluído. Nessa lógica, o colapso de Godard era uma etapa inevitável da história teleológica proposta por Glauber no texto de 1967 em que fazia a defesa incondicional do europeu (“Você gosta de Jean-Luc Godard?”). Conforme defendido pelo cineasta brasileiro, a “crise” de Godard tinha “muito a ver” com o Brasil, pois comprovava que “o cinema europeu e o americano entrou por um beco sem saída e só dá pra fazer cinema nos países do Terceiro Mundo”.⁴⁴⁸ É nesse sentido que, ao final de “O último escândalo”, Glauber convoca, em tom manifesto, os cineastas brasileiros à tarefa de fazer cinema sobre o cadáver da colonização, personificada por um Godard suicida:

Eu vi de perto o cadáver do suicida Godard que, ali naquela tela em 16 mm, era a imagem morta da colonização. Meus colegas: eu vi a colonização morta! Se fui um brasileiro privilegiado, perdoem-me, mas se espalho a notícia em primeira

⁴⁴⁷ ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-319. p. 317.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 318.

mundial, é apenas para deixar bem claro que É PRECISO CONTINUAR A FAZER CINEMA NO BRASIL!⁴⁴⁹

Dessa maneira, fica evidente como os projetos aparentemente opostos de Glauber e Godard – o pragmatismo terceiro-mundista e a cineclastia marxista – não eram excludentes, mas complementares no desenvolvimento da linha cronológica que caracterizava a história-teleologia do cinema segundo o cineasta brasileiro. A destruição do cinema europeu realizada por Godard era ela mesma útil à instrumentalização antropofágica de Glauber, uma vez que abria as portas para que seu projeto se concretizasse. O irmão europeu que despertava em Glauber tanta admiração precisou, ao final dessa narrativa, se suicidar e sair de cena para dar lugar aos cineastas do Terceiro Mundo, os únicos que poderiam conduzir a História a seu fim teleológico. A identificação promovida entre Godard e a imagem morta da colonização é a metáfora-síntese da instrumentalização antropofágica que Glauber empreendeu sobre o realizador franco-suíço. Godard foi “canibalizado” por Glauber, tal qual foram canibalizadas as personagens de *Week-end*, e o programa estava lançado. Enfim, era chegada a hora dos cineastas do Terceiro Mundo assumirem seu papel histórico rumo à conquista do cinema mundial, tal qual os bárbaros primitivos haviam feito com o Império Romano decadente.

4.2. Antropofagia marginal: Jean-Luc Godard no projeto de Rogério Sganzerla.

O primeiro longa-metragem de Rogério Sganzerla (1946-2004), *O bandido da luz vermelha*, foi exibido pela primeira vez no IV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em novembro de 1968, no qual recebeu o prêmio de melhor filme. A premiação lançou o jovem realizador catarinense (que antes havia realizado apenas o curta-metragem *Documentário*, de 1966) no centro dos debates travados na crítica brasileira. Em maio do ano seguinte, quando o filme estreou comercialmente no Rio de Janeiro⁴⁵⁰, o godardiano José Lino Grünewald dedicou-lhe uma análise bastante elogiosa – em tom bastante próximo daquele empregado pelo crítico em suas avaliações do cinema de Godard ao longo da década de 1960. Segundo o autor, *O bandido* era um filme de “invenção” e “de

⁴⁴⁹ ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-319. p. 319.

⁴⁵⁰ Em São Paulo, o filme estreou na primeira semana de dezembro de 1968, pouco após sua exibição no Festival de Brasília.

vanguarda”⁴⁵¹ – tal qual ele havia dito a respeito do primeiro longa de Godard, *Acossado*, oito anos antes.

Logo no início do texto, Grünewald descreveu o filme como um amálgama de elementos heterogêneos: “Godard e Oswald de Andrade, Chacrinha e Marshall McLuhan, invenção e antropofagia”. O trecho é bastante significativo aos objetivos deste capítulo, uma vez que evoca ao mesmo tempo Godard, Oswald de Andrade e a noção oswaldiana de antropofagia. Esta, no entanto, não é abordada mais detalhadamente pelo crítico. Ela é evocada de maneira genérica, simplesmente enquanto a incorporação, inventiva e original, de elementos culturais distintos.⁴⁵² O crítico inclusive não menciona a citação direta que *O bandido* faz de um texto de Oswald de 1933, o célebre prefácio ao romance *Serafim Ponte Grande*⁴⁵³ – e, dessa forma, não sabemos se ela foi identificada ou se a referência a Oswald é igualmente genérica. Já as claras citações a filmes de Godard, por sua vez, foram identificadas e apontadas pelo autor, cujo texto concluía com a seguinte afirmação:

apesar de tudo, o filme não deixa de ser uma *hommage* às aberturas que o Godard, de *À bout de souffle* ou *Pierrot, le fou*, deu ao cinema, sendo que, através da última fita, foi deveras citado no final por Sganzerla, quando troca o enroscar-se nas bananas de dinamite de Belmondo pelos fios elétricos de Villaça.⁴⁵⁴

Esse emprego da noção de antropofagia em sentido vago esteve presente também na crítica que Ruy Castro escreveu a respeito de *O bandido*, publicada no *Correio da manhã* em março de 1970. O autor afirmou que Sganzerla foi aquele que “melhor do que ninguém soube compreender, em termos de criação, o anarquismo rigorosamente cineantropofágico de Jean-Luc Godard”.⁴⁵⁵ Nesse trecho, já comentado na introdução deste capítulo, o próprio Godard tem seu estilo descrito à luz da noção de antropofagia –

⁴⁵¹ GRÜNEWALD, José Lino. *O bandido da luz vermelha*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 13 maio 1969. 2º Caderno, p. 2.

⁴⁵² Segundo Grünewald, “o próprio cineasta, Rogério Sganzerla, informa que misturou tudo intencionalmente: o *western*, a chanchada, o policial, o mau gosto, o bolero, o expressionismo, o deboche, o *strip-tease*”. Cf. *Ibid.*

⁴⁵³ Conforme evidenciado por Ismail Xavier, no quarto bloco de *O bandido da luz vermelha* a voz *over*, que acompanha todo o filme como uma locução radiofônica, traz uma descrição do protagonista em que há citação direta de trechos do texto de Oswald – no qual ele criticava Serafim, personagem-título do livro, enumerando atributos e dados biográficos em tom debochado. Segundo o autor, “essa citação marca muito bem o esquema de transposições presente no filme, pois a enumeração oswaldiana tem um quê daquilo que Sganzerla radicaliza”. Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 163.

⁴⁵⁴ GRÜNEWALD, op. cit.

⁴⁵⁵ CASTRO, Ruy. *O bandido da luz vermelha*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1970. Caderno Anexo, p. 4.

ou melhor, de “cineantropofagia” – sem que essa seja minimamente detalhada, tampouco vinculada a Oswald de Andrade.

Em dezembro de 1968, pouco após *O bandido* ser premiado em Brasília, Sganzerla concedeu uma entrevista a Alex Viany, na qual expôs suas concepções acerca do cinema brasileiro, por ele descrito como “um processo naturalmente cruel”, no qual “Godard e [Francesco] Rosi precisam ser destruídos urgentemente”⁴⁵⁶. Mesmo que não haja menção à noção de “antropofagia” ou ao pensamento oswaldiano, a ideia de “destruir” um cineasta estrangeiro – em decorrência de uma crueldade natural, logo irrevogável – pode ser facilmente aproximada do canibalismo cultural proposto tanto por Oswald de Andrade em seu manifesto dos anos 1920 quanto por Glauber no final da década de 1960. Em seguida, Sganzerla criticou o fato dos jovens cineastas brasileiros estarem “viciados pela *Nouvelle Vague* e pelos seus macetes”. Para ele, “Godard é o primeiro e único capítulo dos novos, mas precisa ser situado e criticado”, uma vez que ele “é um intelectual vítima da sociedade industrial francesa”, ou seja, “que fala de outras realidades”, alheias ao Brasil.⁴⁵⁷

A postura é essencialmente antropofágica, e lembra os ataques de Glauber aos cineastas imitadores passivos da técnica godardiana. Sganzerla é categórico em seu elogio a Godard (o primeiro e o único dentre os novos cineastas), mas defende que a obra do europeu seja situada e criticada, readaptada de acordo com questões próprias à realidade brasileira. Cinco meses depois, em maio de 1969, o cineasta foi novamente entrevistado por Viany, que retomou as falas anteriores sobre a “destruição” de Godard. O crítico pediu que Sganzerla comentasse as “óbvias homenagens a Godard” presentes no *Bandido*, ao que o entrevistado respondeu:

Procurei colocar Godard dentro de *O bandido* para – aproveitando-me do estilo, das facilidades que ele inventou para o cinema moderno – tentar fazer com que o próprio Godard fosse também um assunto do filme. Eu tinha de filmar Godard. Para que pudesse reencarnar Godard, esse tipo de cinema que influencia a maioria dos cineastas da nova geração, era preciso utilizar citações diretas, fazer quase um pastiche e, partindo da citação óbvia, chegar quase a um trabalho de limpeza. É um processo dialético: para que pudesse me livrar de Godard, eu tinha de pô-lo em cena, discuti-lo, chegar a uma conclusão⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ SGANZERLA, Rogério apud VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1968. 2º Caderno, p. 4.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Id., Desafio e confissão de um bandido incômodo. Entrevista com Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1969. Caderno B, p. 4.

O procedimento antropofágico é descrito em sua totalidade, mesmo que, novamente, não haja o emprego direto dessa noção. Para o cineasta, a citação direta de Godard é, na verdade, pastiche, “limpeza”, que visa, dialeticamente, a “destruição” – livrar-se dele colocando-o em cena. Ou, conforme analisado por Ismail Xavier, no *Bandido* “a estética do lixo recicla seus materiais”.⁴⁵⁹ O realizador franco-suíço é um desses materiais, e Xavier analisou de que maneira o desfecho do filme de Sganzerla se apropria do final de *Pierrot, le fou* de Godard. O suicídio do protagonista godardiano se dá em tom de alta sensibilidade poética e filosófica, de caráter existencialista e com citação de um poema de Arthur Rimbaud. No filme de Sganzerla, por sua vez, há um “rebaixamento de tom” mais ajustado a um protagonista imerso no mundo de “violência e cinismo” da Boxa do Lixo paulistana.⁴⁶⁰

Nesse sentido, pode-se afirmar que o primeiro longa-metragem de Sganzerla é uma expressão da antropofagia conforme concebida e praticada pelo realizador. Dentre todos os elementos que compõem a miscelânea de *O bandido*, Godard foi o mais evocado pela crítica à época. Possivelmente porque, naquele momento, conforme demonstrado ao longo desta dissertação, o franco-suíço tinha grande importância no debate crítico brasileiro. Análises posteriores evidenciaram a centralidade das referências a outro cineasta na composição geral da obra: Orson Welles.⁴⁶¹ Mas o ímpeto antropofágico do filme vai muito além, engloba diversos outros realizadores⁴⁶², a tradição brasileira da chanchada, gêneros hollywoodianos como o *western* e o *noir*, o próprio Cinema Novo –

⁴⁵⁹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 162.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁶¹ Ismail Xavier evocou dois filmes de Orson Welles, *Cidadão Kane* (1941) e *A dama de Shanghai* (1947), em sua já referida análise de *O bandido da luz vermelha*. Segundo o autor, o filme de Sganzerla faz alusão ao trenó Rosebud de *Cidadão Kane* por meio do reiterado recurso à imagem de São Jorge (que, ao final, tal qual o trenó de Kane, se esvai em chamas). Ademais, o autor defende que há afinidade entre as obras de Welles e *O bandido* no processo de construção das personagens - cujas identidades são fragmentárias, evanescentes, impossíveis de serem apreendidas na totalidade. Jean-Claude Bernardet, por sua vez, afirmou que “o vínculo do *Bandido* é bem mais intenso e preciso com Godard do que com Welles, que parece episódico”, mas identificou no filme importantes referências a *Cidadão Kane* e também à adaptação de *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells, feita por Welles para o rádio em 1938 – anunciando uma invasão alienígena em Nova Jersey, tal qual ao final do *Bandido* os extraterrestres invadem a Boca do Lixo. Cf. XAVIER, op. cit., p. 164-167 e 178; BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 187.

⁴⁶² No manifesto “Cinema fora da lei”, redigido durante as filmagens de *O bandido*, em maio de 1968, Sganzerla enumerou quatorze cineastas dos quais ele teria absorvido elementos que estariam presentes em seu primeiro longa. Tais cineastas, na ordem em que foram citados pelo autor, são: Roberto Rossellini, Samuel Fuller, Mack Sennett, Buster Keaton, Anthony Mann, Orson Welles, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, José Mojica Marins, F. W. Murnau, Luís Buñuel, Alfred Hitchcock, Sergei Eisenstein e Nicholas Ray. Cf. SGANZERLA, Rogério. Cinema fora da lei. In: CANUTO, Roberta. *O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite*. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. p. 117-118.

que é profanado, canibalizado de maneira provocativa e crítica –, o sensacionalismo televisivo e radiofônico, os *comics*, os programas de auditório de mau gosto, o submundo do crime e da prostituição na metrópole terceiro-mundista.

Foi apenas no final de 1969, em entrevista ao jornalista Marcos Faerman, que o próprio Sganzerla se vinculou ao legado oswaldiano. Na ocasião, o realizador declarou sua “disposição de voltar a Oswald de Andrade”⁴⁶³. E, segundo o realizador, era essa preocupação que o aproximava dos músicos tropicalistas (Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil), dos poetas concretistas e de José Mojica Marins – o Zé do Caixão, naquele momento tido por Sganzerla como “o melhor cineasta do Brasil”. Sganzerla também falou em como ele se identificara com *O rei da vela* do Oficina⁴⁶⁴ e com a música de Caetano ainda em 1967, enquanto escrevia o roteiro do *Bandido*. Mas ele também fez questão de salientar que não era um “cineasta tropicalista”, pois não tinha interesse de se “filiar a uma corrente estética”.

Aqui, é importante lembrar que foi também apenas em 1969 – cerca de três meses antes dessa entrevista de Sganzerla⁴⁶⁵ – que Glauber passou a se vincular diretamente ao conceito de antropofagia e a Oswald de Andrade. E, naquele momento, o cineasta baiano também concedeu importância fundamental à encenação de *O rei da vela* pelo Oficina na redescoberta antropofágica, bem como apontou para sua identificação com os músicos tropicalistas. Ou seja, na virada para a década de 1970, os dois cineastas aqui abordados passaram a se apresentar no debate cultural brasileiro como antropófagos, herdeiros de Oswald. Cada um deles, no entanto, conforme já reiterado, aplicou a antropofagia oswaldiana visando objetivos bastante distintos.

A seguir, analisaremos um conjunto de oito críticas escritas por Sganzerla para o *Suplemento literário* do *Estado de S. Paulo* entre 1964 e 1966 – ou seja, no período que antecedeu a realização de seu primeiro longa. Vários pesquisadores que analisaram

⁴⁶³ SGANZERLA, Rogério apud FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do filme dele? Entrevista com Rogério Sganzerla. Disponível em: <<http://epifenomenos.blogspot.com/2010/06/ele-quer-destruir-o-cinema-voce-pode.html>>. Acesso em: 05 jun. 2018 [entrevista realizada em 15 dez. 1969 e publicada no *Jornal da tarde*, São Paulo].

⁴⁶⁴ Sganzerla relata que ele já havia escrito o roteiro do *Bandido* quando assistiu à peça do Oficina, com a qual ele se identificou completamente: “aí eu vi que era aquilo mesmo que eu queria fazer. Tinha coisas no meu roteiro que eu achava grossas e pouco conceituais demais. Depois não tive mais dúvidas”. Cf. Ibid.

⁴⁶⁵ De acordo com José Carlos Avellar, o texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma” foi escrito originalmente em italiano e publicado, sob o título de “Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista”, em *Cineforum*, n. 87, Roma, set. de 1969. Cf. AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34; EDUSP, 1995. p. 113.

diferentes aspectos da obra de Sganzerla já destacaram como o período em que este se dedicou à crítica representou uma etapa preparatória para o posterior trabalho como realizador.⁴⁶⁶ Ismail Xavier, em depoimento a Roberta Canuto, afirma que a crítica de Sganzerla foi “a preparação para o salto que [ele] dá como criador”, o que, inclusive, “era típico nos anos 1960”.⁴⁶⁷

Em Glauber a realização também foi precedida pelo trabalho como crítico – iniciado ainda na Bahia na segunda metade da década de 1950 –, o qual pode igualmente ser entendido enquanto uma etapa preparatória para sua posterior obra filmica. No entanto, diferentemente de Sganzerla, ele não abandonou a crítica após ingressar na realização.⁴⁶⁸ A vasta produção escrita de Glauber se inicia antes da carreira como realizador, porém se prolonga ao longo das décadas, concomitantemente aos seus filmes, até sua morte em 1981. Além de escrever críticas, o cineasta se manteve sempre ativo em vários veículos de imprensa, no Brasil e no exterior, intervindo em diversos debates estéticos e políticos.

O próprio Sganzerla à época se referiu à crítica como preparação para a realização. Na entrevista de 1968 a Alex Viany ele afirmou que a crítica fora seu “meio de dizer as coisas, de violentar o cinema durante quatro anos”.⁴⁶⁹ Em 1966, após sua primeira incursão na realização com o curta *Documentário* e ainda escrevendo para o *Suplemento literário*, Sganzerla chegou a afirmar, em entrevista a Miriam Alencar, que nunca pensara em ser o crítico. “Sempre quis mesmo dirigir, mas gosto do que faço porque enquanto

⁴⁶⁶ Roberta Canuto, por exemplo, analisou *O bandido da luz vermelha* como um “filme-laboratório”, uma síntese, das noções desenvolvidas por Sganzerla durante seu trabalho pregresso como crítico. Já Gilmar Alexandre da Silva afirma que na crítica de Sganzerla há a elaboração de um corpo teórico que, posteriormente, estará no cerne de toda a sua filmografia. Em direção semelhante, Samuel Paiva vê na crítica de Sganzerla no *Suplemento literário* um “laboratório conceitual”, uma “escola de cinema” em que são desenvolvidas ideias que, mais tarde, chegarão aos filmes do realizador. Cf. CANUTO, Roberta. *O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite*. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. p. 16-17; SILVA, Gilmar Alexandre da. *Rogério Sganzerla & Oswald de Andrade: diálogos (im)pertinentes de narrativas filmicas e literárias*. 2013. 275 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013. p. 115; PAIVA, Samuel. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. 2004. 353 páginas. Doutorado (Tese em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 32.

⁴⁶⁷ XAVIER, Ismail apud CANUTO, op. cit., p. 75.

⁴⁶⁸ Sganzerla deixou a crítica no *Estado de S. Paulo* em 1967 para se dedicar à realização do *Bandido* e só retomou tal atividade na década de 1980.

⁴⁶⁹ SGANZERLA, Rogério apud VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1968. 2º Caderno, p. 4.

pude *fiz cinema com a máquina de escrever*. Não diferencio o escrever *sobre* cinema do escrever *cinema*”.⁴⁷⁰

Tal fala de Sganzerla nos remete, de imediato, à entrevista que Godard concedera aos *Cahiers du cinéma* em 1962. Na ocasião, o cineasta franco-suíço defendeu que não havia diferenças qualitativas entre rodar um filme e escrever uma crítica. Para Godard, a diferença era apenas quantitativa e, por isso, enquanto crítico ele já se considerava um cineasta.⁴⁷¹ Godard e seus colegas dos *Cahiers* são o exemplo mais significativo de cineastas que, no contexto global de modernização cinematográfica, tiveram na crítica não só uma etapa de aprendizado, mas também de invenção de um conceito de cinema posteriormente aplicado na realização de filmes. É essa a imagem que Sganzerla busca construir a respeito de si mesmo nos trechos supracitados: a de jovem cinéfilo que enquanto crítico já se projetava para a criação.

Aqui, voltaremos a tal período iniciático de Sganzerla a fim de demonstrarmos de que maneira o autor, por meio do cinema godardiano, desenvolveu uma concepção própria de cinema moderno que, mais tarde, norteou seu trabalho como realizador. Descaremos as particularidades da leitura que Sganzerla empreendeu sobre Godard e sobre o cinema moderno em geral, evidenciando a posição assumida pelo autor no debate característico do período enfocado. Ao final do capítulo, dedicaremos ainda uma seção à análise comparativa, e contrastiva, dos projetos de Glauber e de Sganzerla, pensados à luz de tal debate.

4.2.1. O cinema americano revisitado.

Vários textos que Sganzerla escreveu durante seu período como crítico do *Suplemento literário* não se tratam de críticas *stricto sensu* a filmes, mas sim de interpretações gerais sobre história e teoria da linguagem cinematográfica, sempre buscando caracterizar e legitimar o recente fenômeno mundial do cinema moderno. Seus textos são permeados por uma forte inclinação teórica sem, no entanto, abrirem mão da análise fílmica. É dos filmes que o Sganzerla crítico extrai um conceito próprio de cinema

⁴⁷⁰ SGANZERLA, Rogério apud ALENCAR, Miriam. Cineastas de amanhã II – As promessas do tédio e da coragem. Entrevista com Maurício Rittner e Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1966. Caderno B, p. 8. Grifos no original.

⁴⁷¹ Cf. GODARD, Jean-Luc. Entretien. *Cahiers du cinéma*, n. 138, Paris, p. 20-39, déc. 1962.

moderno, o qual ele descreve e defende arduamente. E, dentre todos os autores analisados nesta pesquisa, Sganzerla foi aquele que mais se dedicou à técnica cinematográfica em suas análises.

Com o intuito de demarcar as diferenças entre os cinemas clássico e moderno, o crítico demonstrava de que maneira diferentes cineastas empregavam determinados recursos. Um exemplo é a importância concedida pelo autor ao enquadramento e aos movimentos de câmera – por ele denominados “jogo visual da câmera”.⁴⁷² Em um texto de julho de 1964, Sganzerla defendeu que alguns cineastas modernos eram adeptos de uma “câmera cínica”, que abdicava do movimento dramático e da relação dramática com as personagens. Visando explicar tal conceito, o crítico chega a exemplificar os diferentes tratamentos que seriam dedicados a uma mesma cena pela câmera dramática e pela câmera cínica:

Por exemplo: normalmente, em uma cena dramática, o uso do *close-up* funciona como descrição psicológica da personagem; a câmera cínica filmaria esta cena de longe, geralmente em plano médio, a fim de captar não a psicologia da personagem, mas um acontecimento visual.⁴⁷³

E Sganzerla escolhe três cineastas como os grandes adeptos da “câmera cínica”: Jean-Luc Godard, Howard Hawks e Samuel Fuller. Ao longo de todo o texto, o crítico busca em filmes desses três realizadores a confirmação de suas teorias. Para ele, os três “buscam captar a realidade através do elemento visual, do olho, buscando reintegrar a imagem na pura visualidade”. Segundo Sganzerla, nos filmes de Hawks, Fuller e Godard “a câmera é um objeto-núcleo que empreende a pura constatação dos outros objetos”. Ou seja, despojados da dramatização característica do cinema clássico, tais cineastas apreendem a realidade sensorialmente, pela visão, em “estado bruto”, em sua pureza natural.

Nessa leitura, eles são cineastas que capturam a aparência dos seres e dos objetos, recusando qualquer forma de “essência”, pois esta seria falsa e ilusória. Por isso, em filmes como *Hatari!* (Hawks, 1962), *Casa de bambu* (Fuller, 1954) e *Acossado* (Godard, 1959) as personagens “são esvaziadas de qualquer heroísmo”, destituídas de “qualquer inteligência, de moral, de psicologia, de sociologia, de utilitarismo”. O que subsiste é apenas a “visão pura delas”. Conforme analisado por Sganzerla, tais cineastas “não forçam uma explicação, não impigem um conhecimento relativo” porque sabem “que não

⁴⁷² SGANZERLA, Rogério. A câmera cínica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jul. 1964. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁷³ Ibid.

conseguimos conhecer, saber ou possuir os seres e os objetos, conseguimos somente ver que eles existem”.⁴⁷⁴

Sganzerla demonstra uma concepção fenomenológica acerca do cinema e da realidade, bastante próxima daquela que, por meio de Merleau-Ponty, era defendida por José Lino Grünewald. Diferentemente do crítico carioca, Sganzerla não menciona o filósofo francês, mas aproxima o cinema moderno de Godard, Hawks e Fuller à fenomenologia; pois julga que em ambos há “uma acentuada preocupação pelo olhar, pela visão, como forma de captação da realidade”. Tal qual na “nova psicologia” de Merleau-Ponty, Sganzerla acredita que a realidade é apreendida primeiro sensorialmente, e não pela inteligência. E, tal qual Grünewald, ele vê uma confirmação dessa teoria no cinema moderno, uma vez que neste o sentido dos filmes é transferido para a “pura visualidade” da imagem cinematográfica, desvinculado de uma trama dramática, subjetiva, moral ou sociológica.

Em diversos outros textos do crítico, os três cineastas – Godard, Hawks e Fuller – foram evocados conjuntamente. Para Sganzerla, havia claras ligações entre eles. Tais ligações não foram mencionadas por nenhum dos demais críticos godardianos anteriormente analisados, Glauber incluído. No entanto, Hawks e Fuller eram dois objetos de grande admiração por parte de Godard, tanto em sua atividade como crítico quanto em seus filmes.⁴⁷⁵ Mais do que isso: os dois foram fundamentais no cânone criado na segunda metade de 1950 pela *politique des auteurs* de Godard e de seus colegas dos *Cahiers du cinéma*. Assim, ao conferir tamanho destaque a tais cineastas, Sganzerla se mostra ele mesmo um “jovem turco”, admirador confesso de um cinema americano atacado por diversos setores da crítica, tanto na França quanto no Brasil. Glauber, por exemplo, já no início da década de 1960, criticava os *Cahiers* por elogiarem “diretores americanos da moda” que, para ele, não possuíam “o menor sentido criativo”.⁴⁷⁶

O olhar do Sganzerla crítico é particularmente sensível para ressaltar no interior do cinema godardiano aquilo que ele leva do cinema hollywoodiano. Assim como, posteriormente, o Sganzerla realizador do *Bandido* “radicaliza a matriz godardiana

⁴⁷⁴ SGANZERLA, Rogério. A câmera cínica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jul. 1964. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁷⁵ A admiração de Godard por Samuel Fuller culminou numa breve aparição do estadunidense em *Pierrot, le fou*, filme de 1965 que, mais tarde, foi diretamente referenciado no *Bandido* de Sganzerla.

⁴⁷⁶ ROCHA, Glauber apud BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores* – França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; EDUSP, 1994. p. 141.

naquilo que ela leva do cinema norte-americano”.⁴⁷⁷ Na entrevista concedida a Miriam Alencar em 1966 o próprio Sganzerla explicou o lugar do cinema americano em seu projeto. Divergindo do Cinema Novo, “que no início se insurgiu contra tudo que viesse dos EUA”, Sganzerla afirmava que o cinema que ele pretendia fazer seria “uma revisão e uma crítica do cinema americano”, pois ele acreditava que apenas da “troca entre um cinema superdesenvolvido e um subdesenvolvido” poderia nascer “uma dialética, uma energia”.⁴⁷⁸ Tal declaração de Sganzerla tem um teor claramente antropofágico. O cinema superdesenvolvido dos EUA não deveria ser rejeitado – como supostamente fariam os cinemanovistas –, mas sim deglutido, revisado e criticado. Da mesma maneira que era feito pelo próprio Godard nos filmes de sua primeira fase. E tal qual os jovens turcos fizeram na segunda metade da década de 1950, ao identificarem no interior da indústria hollywoodiana seus “autores”.

4.2.2. Um cinema materialista.

Se o cinema moderno caracteriza-se pelo emprego da “câmera cínica”, no cinema clássico, afirma Sganzerla, “a câmera é onisciente”. Ela percorre todos os locais, esclarece as dúvidas do espectador fornecendo-lhe o máximo possível de detalhes. Ela imprime sobre o filme um “ponto de vista absoluto”, uma “espécie de visão divina sobre os homens e o mundo”. Para o crítico, é justamente o abandono dessa “câmera-Deus” que marca a passagem do cinema clássico para o moderno. Neste, a câmera “abandona o *plongée* para situar-se à altura do olho”, para individualizar-se e tomar partido frente à intriga. No caso de cineastas “experimentadores”, como Jean-Luc Godard e Jean Rouch, o ponto de vista é aquele “do homem com uma câmera”, tido por Sganzerla como “o mais avançado conceito de autor no cinema”.⁴⁷⁹

Ou seja, Sganzerla confere um destaque especial à câmera na mão que, manejada pelo cineasta, acompanha o movimento das personagens e dos objetos no interior do quadro. Uma câmera que não se pretende mais divina e absoluta, mas que se humaniza,

⁴⁷⁷ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 66.

⁴⁷⁸ SGANZERLA, Rogério apud ALENCAR, Miriam. Cineastas de amanhã II – As promessas do tédio e da coragem”. Entrevista com Maurício Rittner e Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1966. Caderno B, p. 8.

⁴⁷⁹ SGANZERLA, Rogério. Noções de cinema moderno. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1965. Suplemento literário, p. 5.

que despreza a “idealização da realidade” em privilégio de uma “integração com o real”. Ao referir-se à noção “do homem com uma câmera”, Sganzerla associa os cineastas modernos ao filme de 1929 de Dziga Vertov, *Um homem com uma câmera*, um ícone do experimentalismo radical de vanguarda do início do Século XX. Embora Sganzerla não mencione diretamente Vertov, as ideias de ambos dialogam. O cineasta soviético, em escritos da década de 1920, defendia “a exploração sensorial do mundo através do cine-olho”.⁴⁸⁰ Para Vertov, o cineasta deveria realizar filmagens documentais nas ruas, com o objetivo de decifrar os mistérios e expor as mistificações promovidas pela representação burguesa do cinema ficcional.⁴⁸¹

Sganzerla, em direção semelhante, afirma que no cinema moderno a câmera atua como “um olho sensorial”, que apreende “os seres e os objetos vistos de fora”, em sua aparência concreta.⁴⁸² Tal qual os três críticos godardianos do capítulo 1, e também Glauber Rocha, Sganzerla crê na possibilidade de apreensão exata da realidade pelo cinema. Mas apenas pelo cinema moderno, cuja câmera cínica consegue “captar os objetos tais como são”. O cinema tradicional, “arrumadinho”, que “pretende ser ideal e absoluto” em função de uma intriga lógica e disciplinadamente organizada, pelo contrário, promove uma falsificação da realidade.⁴⁸³

Contra esse cinema da narrativa dramática e linear, Sganzerla defende um cinema de caráter documental. Segundo ele, “a maior parte dos filmes modernos possui, pelo menos, um tom documental” e os “grandes cineastas da atualidade são, todos eles, documentaristas”. Outro recurso igualmente elogiado por Sganzerla é a improvisação. Para ele, tanto o tom documental quanto o improvisado possibilitavam uma “valorização do tempo presente” no cinema moderno. O crítico menciona *Acossado* como um perfeito exemplar dessa conjugação. Conforme analisado por Sganzerla, no primeiro longa de Godard as situações “são inventadas na hora da filmagem”, não há “situações pré-concebidas, estas nascem em contato com o espaço e o tempo reais, determinados,

⁴⁸⁰ VERTOV, Dziga apud STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 60.

⁴⁸¹ STAM, op. cit., p. 61-63.

⁴⁸² SGANZERLA, Rogério. Cineastas do corpo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁸³ Id., Noções de cinema moderno. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1965. Suplemento literário, p. 5.

concretos”; em tratamento semelhante àquele dos cine-jornais, dos documentários e das reportagens televisivas.⁴⁸⁴

Outra noção fundamental no pensamento de Sganzerla é a de “cinema do corpo”. Para eles, os realizadores poderiam ser divididos entre “cineastas do corpo” e “cineastas da alma”. Estes, estariam preocupados em penetrar no íntimo das personagens por meio de uma caracterização dramática e psicologizante. Por isso, criavam uma intriga que se prolongava no tempo, que se manifestava no passado e no presente das consciências das personagens. Já os cineastas do corpo recusavam o drama e a ideia de uma profundidade subjetiva das personagens. Eles faziam um cinema físico e sensorial, valorizando as superfícies e captando “exteriores dos seres e coisas”. As situações não se prolongavam no tempo seguindo uma estrutura dramática, mas eram captadas como “instantes livres, situados no presente”, no aqui e no agora da imagem cinematográfica.⁴⁸⁵

Para Sganzerla, os quatro principais “cineastas do corpo” eram Godard, Hawks, Fuller e Joseph Losey.⁴⁸⁶ O crítico afirma que tais cineastas são “materialistas”, pois obtêm “a apreensão direta de uma realidade material” a partir da captação das aparências e da revelação do corpo. Cada um deles, no entanto, o faz de uma maneira distinta. Segundo Sganzerla, o cinema de Fuller é “fisiológico”, o de Losey é “hipersensorial” e o de Godard “anatômico”. Ou seja, no realizador franco-suíço há destaque para o corpo físico da personagem e sua movimentação no interior da imagem. O crítico exemplifica a partir de *Uma mulher é uma mulher* (1961), filme no qual a câmera e as personagens se movimentam através de uma “mobilidade imprevista”, a qual possibilita que o fluxo do tempo e a sucessão do espaço sejam apreendidos pelo cineasta e consequentemente sentidos pelo espectador.

Conforme entendido por Sganzerla, o cinema do corpo é um cinema instintivo, natural, em oposição a um cinema de “impurezas metafísicas” ou de “cartesianismos”. O materialismo fenomenológico defendido por Sganzerla se opõe, ao mesmo tempo, à

⁴⁸⁴ SGANZERLA, Rogério. Noções de cinema moderno. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁸⁵ Id., Cineastas do corpo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁸⁶ Joseph Losey, estadunidense radicado na Inglaterra, também era objeto de admiração de Glauber Rocha. Na carta que enviou a Alfredo Guevara em 1967, Glauber comentou o Festival de Cannes daquele ano e descreveu *Accident* de Losey, um dos concorrentes à Palma de Ouro, como um filme “excepcional”. Cf. ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 277.

metafísica e à racionalidade cartesiana.⁴⁸⁷ Ele visa a apreensão da natureza sem que esta seja codificada pela razão ou deturpada pelo misticismo, pela “alma”. Contra esses “enganos”, os cineastas do corpo captam a matéria, o concreto, e, por isso, apresentam “verdades fundamentais e cinematográficas”.⁴⁸⁸

Outra característica central nos cineastas do corpo é o fato de serem “basicamente antiliterários”. Por se basearem no movimento – da câmera, das personagens e dos objetos – eles apresentam uma elegância “especificamente cinematográfica”, que não poderia ser alcançada pela literatura ou pelo teatro. Assim, Sganzerla trilha um caminho já percorrido pelos críticos godardianos anteriormente analisados: ele vê no cinema moderno a autonomização da sétima arte, enfim desvinculada de linguagens que lhe são alheias. Na crítica de Sganzerla, era fundamental a ideia de um “cinema-cinema”.⁴⁸⁹ Tal ideia aparece formulada, por exemplo, em um texto de janeiro de 1965 intitulado “Cinema impuro?”. Na ocasião, Sganzerla comentou um livro do crítico francês Raymond Bellour, no qual este propunha uma classificação de filmes a partir da relação com as demais artes. Bellour elencava categorias como “cinema-romance”, “cinema-teatro”, “cinema-epopeia” e “cinema-ensaio”.⁴⁹⁰ Tal tipologia, segundo Sganzerla, era discutível, uma vez que impedia que o cinema alcançasse sua autonomia.⁴⁹¹ O autor ainda criticava o fato de tal noção ser predominante na crítica, que insistia em analisar o cinema em união com outras artes e atividades.

⁴⁸⁷ No projeto de Sganzerla, assim como no de Glauber, há um lugar privilegiado para a desrazão. No artigo “A câmera cínica” ele afirma que a pura visibilidade própria ao cinema moderno é obrigatoriamente irracional. Segundo ele, a realidade material só poderia ser apreendida se “despojada de qualquer interferência racionalista, intelectual”. O crítico ainda recorreu ao poeta francês André Breton, um dos maiores nomes da vanguarda surrealista do início do Século XX, em sua crítica ao racionalismo ocidental. No entanto, diferentemente de Glauber, Sganzerla também rejeitava os elementos mágico e religioso em seu projeto. Cf. SGANZERLA, Rogério. A câmera cínica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jul. 1964. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁸⁸ Id., Cineastas do corpo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁸⁹ Na apresentação de *O bandido da luz vermelha* há um letrero que informa: “um filme de cinema de Rogério Sganzerla”. Conforme Ismail Xavier, tal expressão “aparenta um pleonismo que, na verdade, é recusa irônica de outros epítetos, tal como o ‘filme de arte’ tão caro à uma parcela da crítica naquele momento”. Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 131.

⁴⁹⁰ SGANZERLA, Rogério. Cinema impuro? *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 jan. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁹¹ No mesmo texto, Sganzerla critica *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha por considerar que o filme, apesar dos méritos decorrentes do emprego do estilo moderno, cometia o erro de se vincular à epopeia, resultando em uma “incongruência” que negava a autonomia e a especificidade cinematográficas.

Por fim, Sganzerla identifica outros dois elementos nos cineastas do corpo: a violência⁴⁹² e o movimento. Para ele, o corpo é naturalmente um “elemento de conflito”, logo, o cinema físico “dirige-se irremediavelmente à destruição”. Por isso, ele denomina filmes como *Acossado*, *Casa de bambu* e *Scarface* (Howard Hawks, 1932) de “tragédias físicas”.⁴⁹³ Já no que diz respeito ao movimento, nos cineastas do corpo este converge com outro tema: a velocidade. E, segundo Sganzerla, nos filmes de Godard e de Hawks tal velocidade é sobretudo automobilística. O autor comenta como os filmes de Godard fazem “intenso uso de automóveis”⁴⁹⁴, tal qual faziam muitos filmes americanos do passado.

4.2.3. Godard, o cinema e a vida.

Rogério Sganzerla foi um crítico que adotou uma postura vigorosamente conflitiva no debate brasileiro da época. Suas avaliações acerca da produção fílmica recente eram bastante rigorosas, mesmo no que dizia respeito ao cinema moderno. Em um texto de julho de 1965, por exemplo, ele caracterizou o cenário daquele momento como um “neodecadentismo generalizado”. Sganzerla ainda se queixava da “quase inexistência de grandes filmes modernos”. Segundo ele, depois de *O ano passado em Marienbad* – estreado no Brasil há três anos, em 1962 – pouco ou nada surgiria de interessante. Nesse quadro de mediocridade generalizada traçado por Sganzerla, Godard

⁴⁹² A violência foi tema central não só nos filmes de Sganzerla, mas em toda a produção da cultura marginal que emergiu no Brasil no final da década de 1960, justamente no momento em que o regime autoritário estendia e endurecia suas práticas violentas e, do outro lado, organizações de esquerda passavam a aceitar a opção pela luta armada. Sobre esse tema, Cf. COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 62-63.

⁴⁹³ SGANZERLA, Rogério. Cineastas do corpo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁹⁴ É sobretudo em *Acossado* que se verifica tal obsessão automobilística de Godard. Michel Poiccard, protagonista da obra, é fascinado por velocidade e um grande fã de automóveis. Ele cita mais de dez modelos de carros ao longo dos diálogos do filme. O carro é um atributo essencial da personagem, cuja movimentação no decorrer da trama depende dos modelos que ele rouba. Em outros filmes do cineasta, como *O desprezo*, *Bande à part*, *Pierrot, le fou* e *Week-end* o carro será novamente tema central. E não só: será também um símbolo de desgraça e tragédia. Nesse sentido, pode-se dizer que, na obra de Godard, a figura do carro conjuga os dois elementos que, de acordo com Sganzerla, caracterizam o cinema do corpo: a velocidade e a violência, a “tragédia física”. Cf. MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Tradução Eloísa Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papyrus, 2011. p. 216-217.

é tido como uma exceção à regra e, por isso, considerado um “dos maiores autores da atualidade”.⁴⁹⁵

A admiração que Sganzerla nutria por Godard fica clara nos textos anteriormente analisados e se faz ainda mais evidente nas críticas que ele dedicou exclusivamente a filmes do cineasta. Em dezembro de 1964, Sganzerla analisou *Viver a vida* (1962) em um longo texto dividido em duas partes publicadas separadamente. O autor identificou na obra vários dos elementos fundamentais em sua concepção de cinema moderno. Por exemplo: segundo ele, *Viver a vida* era um perfeito exemplar do uso da “distanciação e da fusão entre documentário e ficção”.⁴⁹⁶ No filme, a câmera segue a personagem central, a prostituta Nana, em sua trajetória em direção à morte. Ou seja, o filme é uma das “tragédias físicas” características de Godard e dos cineastas do corpo, tão defendidos por Sganzerla. A morte de Nana, no entanto, não recebe um tratamento dramático. Pelo contrário: ela é filmada com “frieza e cinismo”, observada indiferentemente, o que, segundo o crítico, certamente chocaria o espectador acostumado às mortes gloriosas ou grandiloquentes do cinema dramático.⁴⁹⁷ Ademais, Sganzerla defende que em *Viver a vida* há o “aspecto ultramoderno” do “personagem-ator”, o que rompe completamente com as caracterizações intimistas e psicologizantes das personagens tradicionais.

De acordo com Sganzerla, as personagens de Godard (e também as de Howard Hawks) se aproximam daquelas do cinema silencioso. Pois, a despeito dos diálogos verborrágicos – “que falam, falam, mas não dizem nada” –, a preocupação central do cineasta é com a “pura visibilidade dos seres e objetos” situados na própria imagem cinematográfica. O crítico considera Godard um “insatisfeito com o cinema atual” que, por isso, recorre ao cinema silencioso do passado para criar algo novo. Ele identifica em *Acossado* aberturas circulares – ao início e ao fim das sequências – à moda de Griffith, por exemplo. Bem como, descreve *Uma mulher é uma mulher* como uma “nostalgia pelo musical americano” que faz uso sistemático de elementos clássicos do cinema mudo, como a mímica, os efeitos de câmera fixa e a interpretação teatral. Para Sganzerla, *Uma*

⁴⁹⁵ SGANZERLA, Rogério. Corpo mais alma. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁹⁶ Id., *Viver a vida* (I). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁹⁷ Em “A câmera cínica”, Sganzerla elogiara o filme de Samuel Fuller *A lei dos marginais* (1961) pelo mesmo motivo. Segundo o crítico, era louvável o tratamento cínico e indiferente de Fuller na cena de um assassinato, filmado “em plano distanciado e *travelling* suavíssimo”, o que possibilitara uma apreensão mais realista, não dramática, da tragédia física. Cf. Id., A câmera cínica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jul. 1964. Suplemento literário, p. 5.

mulher é uma mulher dava a impressão de ser “Lumière em 1961”. Em *Viver a vida* o diálogo com esse cinema do passado estaria na ingenuidade da narrativa – “tão própria do cinema silencioso” – e da protagonista Nana, cujos gestos seriam atestados de uma “inocência superior”.⁴⁹⁸

Nota-se, mais uma vez, a enorme distância da crítica sganzerliana em relação à de Glauber Rocha. Enquanto este vinculava Godard ao socialismo e a grandes nomes do modernismo artístico (Cézanne, Joyce, Drummond), Sganzerla destaca na obra do franco-suíço o diálogo intenso com os primórdios da sétima arte e até mesmo com o fundador da narrativa clássica, D. W. Griffith. Mas, na leitura do autor, isso não quer dizer que Godard repita os procedimentos consagrados pelo cinema do passado. Pelo contrário, para Sganzerla *Viver a vida* abdicava de todos “os compromissos com a sintaxe cinematográfica convencional” por meio do recurso à câmera cínica. No filme, não havia preocupação dramática alguma, apenas a preocupação em apreender o tempo em sua duração concreta:

a camera cínica reflete sobre as calçadas, avenidas, altos muros, as paredes lisas do bar. Mas, através do processo reflexivo, Godard não impõe ideias, conclusões ou julgamentos sobre os personagens, objetos e situações. Eles se impõem como presença concreta, palpável, sentida dentro de um universo sem essência. A presença física dos seres e objetos é imposta ao espectador através dos ‘tempos mortos’ e do uso sistematizado da “duração concreta”. Por exemplo: Nana está na loja de discos, atendendo um freguês. Todos os seus atos são impiedosamente registrados, mesmo quando não há o mínimo de interesse dramático ou narrativo (emitindo uma nota fiscal, parada, sem fazer nada, etc.). O espectador “sente” a duração concreta, a presença física das coisas, imposta através do tempo; os “tempos mortos” insistem demoradamente sobre um objeto fixo, uma parede vazia, uma porta fechada, dois noivos a conversar.⁴⁹⁹

O trecho é exemplar do rigor técnico empregado por Sganzerla, cuja análise foca no tratamento concedido pela câmera ao tempo, ao espaço e às personagens. O crítico identifica em *Viver a vida* um exemplo de cinema materialista, que apreende o tempo em sua totalidade e captura os seres e os objetos de maneira concreta, em sua presença física, destituídos tanto de interesse dramático quanto de julgamentos ou conclusões. Afinal, para Sganzerla, o cinema de Godard não é baseado em juízos da razão; o realizador faz um cinema que abdica da lógica, que não obedece a uma estrutura racional, que é isento

⁴⁹⁸ SGANZERLA, Rogério. *Viver a vida* (II). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 dez. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁴⁹⁹ Ibid.

de “quaisquer significações impostas, de adjetivações e dramatismo, de interferências racionalistas” – logo, que “se pretende ser cinematográfico”.⁵⁰⁰

Outro filme de Godard ao qual Sganzerla dedicou um texto exclusivo foi *Alphaville* (1965). Em outubro de 1966, o crítico publicou um artigo intitulado “Alpha, cidade aberta”. Já no título, Sganzerla associa o filme ao *Roma, cidade aberta* (1945) de Rossellini, um dos marcos do neo-realismo italiano. Segundo o autor, a *Alphaville* de Godard era uma cidade “destroçada” e “ameaçada pelo totalitarismo”, “evidente, livre, misteriosa e aberta”, tal qual a Roma do imediato pós-guerra que Rossellini filmara. Sganzerla não aprofunda a comparação entre os dois filmes, mas afirma que *Alphaville* “leva-nos a admitir, como ele [Godard] dizia nos *Cahiers* há sete anos, que ‘todos os caminhos levam a *Roma, cidade aberta*’”.⁵⁰¹

Aqui, Sganzerla demonstra ser um crítico atento não só à produção fílmica de Godard, mas também à sua produção crítica pregressa. A frase reproduzida por Sganzerla foi extraída de uma crítica, escrita por Godard em 1959, ao filme *Eu, um negro* (1958) de Jean Rouch. Na ocasião, Godard afirmara que o filme de Rouch “prova que todos os caminhos levam a *Roma, cidade aberta*”. Pois, para o Godard crítico, em *Eu, um negro* Rouch filmava seus personagens-atores em ação com o mínimo de organização lógica possível, livre e espontaneamente, tal qual Rossellini.⁵⁰² Sete anos mais tarde, o Sganzerla crítico transpõe o aforismo godardiano para um filme do próprio Godard. Agora, é *Alphaville* que é analisado à luz de sua semelhança com *Roma, cidade aberta*. Tanto em Godard quanto em Sganzerla, o filme de Rossellini é tido como o vértice da modernidade cinematográfica, de onde tudo parte e para onde tudo converge. Assim como Glauber Rocha, em sua história-teleologia do cinema, elegeu Rossellini como o “grande pai e mestre” do cinema moderno – e do qual Godard era o “herdeiro absoluto”.

Tal formulação de Sganzerla é interessante pois adiciona um elemento novo em sua interpretação do cinema de Godard – e do cinema moderno em geral. Rossellini aparece como uma referência para a compreensão da obra godardiana, para além da tradição estadunidense de cineastas do corpo – especialmente Howard Hawks e Samuel Fuller. Estes, por sua vez, se mantêm como referências fundamentais na leitura que o

⁵⁰⁰ SGANZERLA, Rogério. Viver a vida (II). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 dez. 1965. Suplemento literário, p. 5.

⁵⁰¹ Id., Alpha, cidade aberta. *O Estado de S. Paulo*, 22 out. 1966. Suplemento literário, p. 5.

⁵⁰² Cf. GODARD, Jean-Luc. L’Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du cinéma*, n. 94, Paris, p. 19-22, avr. 1959.

crítico faz de *Alphaville*. Pois, segundo Sganzerla, o protagonista do filme, Lemmy Caution, “é um herói vindo diretamente do cinema americano” – um clássico *tough guy*⁵⁰³ – “que tem uma ideia na cabeça e segue-a obstinadamente”, trabalha com teimosia até alcançá-la. Mas, prossegue o crítico, a riqueza de *Alphaville* reside justamente na caracterização *sui generis* conferida à personagem. Para ele, Lemmy Caution é uma mescla de diversas “contradições internas”. Uma “mistura de Dick Tracy⁵⁰⁴ com intelectual europeu”; uma “figura estereotipada – vinda das histórias em quadrinhos – e, ao mesmo tempo, um ser preocupado com o significado do amor (...), que discute filosofia (com o computador Alpha 60) e bebe Coca-Cola”.⁵⁰⁵

Ou seja, conforme lido por Sganzerla, em *Alphaville* o *tough guy* – personagem emblemático do universo do cinema *noir* e estereótipo de histórias em quadrinho – ganha contornos particulares. Com ares de intelectual europeu, a personagem tem uma dimensão existencialista e poética; mas também bebe Coca-Cola, afinal Godard é fundamentalmente preocupado com a sociedade de consumo (e americanizada) que lhe é contemporânea. Essa mescla de elementos heterogêneos que compõe Lemmy Caution é, para Sganzerla, característica da própria estrutura narrativa do filme. Para o crítico, em *Alphaville*:

Godard funde displicentemente coisas opostas: dança e assassinatos, Fuller e Dreyer, as passagens rápidas entre a piadinha e o drama, positivo e negativo, vida e morte, cinema e existência (e, num nível mais evidente, mistura arquitetura moderna com *art-nouveau*, política com cibernética).⁵⁰⁶

A colagem de elementos díspares praticada por Godard agradava particularmente ao Sganzerla crítico e, mais tarde, foi um dos componentes essenciais dos filmes do Sganzerla realizador – conforme ele mesmo proclamará e a crítica não hesitará em apontar. Para o crítico, era justamente essa composição múltipla e multifacetada de

⁵⁰³ Conforme Ismail Xavier, no cinema *noir* de Hollywood impera um universo machista e violento, baseado na selvageria e nas disputas entre *gangsters*, policiais e gigolôs; o que exige a presença de um protagonista “durão”, viril, calcado em uma ideologia da ação e do pragmatismo, anti-intelectual. Essa figura, eternizada por exemplo pelas personagens de Humphrey Bogart, serviu de mote para a caracterização de Michel Poiccard, o protagonista do *Acossado* de Godard. Mais tarde, o protagonista do *Bandido* de Sganzerla aparece como uma versão do *tough guy*, já filtrado pela releitura godardiana, e adequado à insólita paisagem urbana da Boca do Lixo paulistana. Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 168-169.

⁵⁰⁴ Personagem-título da famosa série de histórias em quadrinhos estadunidense criada em 1931 por Chester Gould. Dick Tracy é um detetive sagaz e durão, bastante próximo das personagens do cinema *noir* de Hollywood. A série foi um grande sucesso comercial e um verdadeiro fenômeno da cultura *pop* americana, tendo inclusive recebido diversas adaptações filmicas ao longo das décadas.

⁵⁰⁵ SGANZERLA, Rogério. Alpha, cidade aberta. *O Estado de S. Paulo*, 22 out. 1966. Suplemento literário, p. 5.

⁵⁰⁶ Ibid.

Alphaville que comprovava que Godard era “o maior cineasta da atualidade”. No parágrafo final do texto, o autor conclui reproduzindo *ipsis litteris* um longo excerto da crítica de Maurício Gomes Leite a *Alphaville* (publicada três meses antes, em julho de 1966, e analisada nos capítulos 1 e 3 desta dissertação).⁵⁰⁷ Aqui, Sganzerla vincula-se diretamente a outro godardiano em atuação na crítica brasileira do período, explicitando os diálogos e as proximidades entre os dois naquele momento.

No que diz respeito a afinidades estético-ideológicas, é necessário ressaltar o diálogo entre os pensamentos de Sganzerla e de José Lino Grünewald. Conforme já demonstrado, em ambos havia uma concepção fenomenológica do cinema (de Godard, mas não só), cuja apreensão se daria não pela racionalização, mas pela percepção sensorial – o que possibilitaria uma apreensão objetiva da realidade material. Outro elemento presente no pensamento de Sganzerla que também o aproxima de Gomes Leite e de Grünewald é a afirmação de que em Godard o cinema se identifica à vida. No texto “Corpo mais alma”, escrito em julho de 1965, Sganzerla afirmou que *Viver a vida* propunha a síntese “entre o cinema e a existência” e evidenciava as “relações concretas” entre a sétima arte e a vida.⁵⁰⁸

4.3. Modernidades tropicais em disputa.

Neste capítulo, evidenciamos a importância fundamental que o cinema godardiano teve nos escritos de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla. Ambos os autores se referiram a Godard de maneira bastante admirada e elogiosa e o elevaram ao estatuto de maior cineasta em atividade naquele momento. No entanto, conforme demonstrado, cada um deles empreendeu uma leitura bastante distinta sobre um mesmo elemento estrangeiro.

⁵⁰⁷ O trecho citado por Sganzerla, extraído da primeira parte da longa crítica de Gomes Leite a *Alphaville*, foi o seguinte: “Depois de *Acossado*, *Viver a vida*, *Alphaville* e *Pierrot, le fou*, o cinema de Jean-Luc Godard é o que há de mais preciso, mais direto, mais rude, mais aberto, mais apavorante (e por tudo isso mais polêmico) sobre a vida moderna. Godard inquieta, provoca, irrita e entusiasma não apenas por ser o inventor de uma nova linguagem, mas porque situa essa linguagem ao nível ondulatório da vida, permitindo assim que tudo aconteça: cineasta experimental e filósofo, anarquista e moralista, narrador de anedotas de bolso e poeta, trocadilhista infame e pintor divino, sujeito e objeto da (primeira) arte de filmar (viver), Godard é tudo o que o cinema desejou se tornar desde Lumière, Griffith, Jean Vigo e Orson Welles”. Cf. SGANZERLA, Rogério. Alpha, cidade aberta. *O Estado de S. Paulo*, 22 out. 1966. Suplemento literário, p. 5; GOMES LEITE, Maurício. Alphaville I – Fragmento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

⁵⁰⁸ SGANZERLA, Rogério. Corpo mais alma. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1965. Suplemento literário, p. 5.

No caso de Glauber, toda sua interpretação da obra de Godard teve como pano de fundo a preocupação com o Terceiro Mundo, com a superação do subdesenvolvimento e com a luta anticolonial. Godard foi objeto de admiração de Glauber por ser um artista de vanguarda, mas também, e sobretudo, pelo posicionamento político de esquerda.

Em Glauber, a estética godardiana foi saudada principalmente por romper com a indústria e com o espetáculo – com o “zerozerosetismo” alienante. Pois, para ele, a linguagem era entendida em termos marxistas e, por isso, a vanguarda, a atualização formal, era um instrumento para o despertar de consciência do homem colonizado. Em idos de 1967-1968 Glauber e Godard, cada qual de um lado do Atlântico, se projetaram como dois cineastas-guerrilheiros que lutavam contra Hollywood em nome de um cinema político e livre – que transpunham para o cinema os ensinamentos políticos de Che Guevara. Para o brasileiro, Godard, ao atacar a indústria do cinema no Primeiro Mundo, abria as portas para a futura – e teleologicamente inevitável – revolução dos cineastas do Terceiro Mundo.

Já Sganzerla não se debruçou sobre a dimensão política do cinema godardiano em suas análises. O autor se dedicou a uma rigorosa análise formal e teórica em que ressaltou as inovações cinematográficas de Godard, como o uso da câmera; a *mise-en-scène*; a moderna concepção de personagem; a recusa da narrativa linear; a desdramatização; o tom documental; a centralidade dos elementos físico e corpóreo; a temática da violência; a velocidade e o automóvel; a dimensão trágica e fatalista. Assim como, a análise de Sganzerla conferiu especial destaque a duas características gerais do cinema de Godard: a releitura empreendida sobre o cinema americano e a justaposição de elementos da cultura *pop* e da indústria cultural com referências eruditas. Todas essas características foram centrais nos filmes realizados por Sganzerla a partir de 1968. Seu cinema foi ele mesmo uma colagem de elementos heteróclitos, com espaço privilegiado para o cinema policial dos EUA, para os *mass media*, para o *kitsch* e para o mau gosto.

Tal dimensão do cinema godardiano não despertou a atenção de Glauber. Em seu projeto, a apropriação do cinema americano e da indústria cultural tinha uma importância bem menor – mesmo que não fosse inexistente, vide sua relação com o *western*, por exemplo. Para Glauber, o cinema de vanguarda deveria ser justaposto a elementos pré-modernos, místicos e religiosos – afinal, seu projeto defendia a vitória dos primitivos contra o racionalismo tecnocrático do capitalismo desenvolvido. Em Sganzerla, por sua vez, a mística e a metafísica eram atacadas juntamente da razão cartesiana. Ele também

defendia uma noção de primitivismo, porém ligado a noções biológicas como instinto e natureza.

Pois o corpo – físico, anatômico, dotado de sentidos que apreendem a realidade – era um elemento fundamental do projeto de Sganzerla. Nesse sentido, seu projeto dialogava com o ideário contracultural que emergiu no Brasil no final da década de 1960. Na entrevista que concedeu a Alex Viany em 1969, o autor afirmava que *O bandido da luz vermelha* tinha como principal objetivo atacar o “cinema tradicionalista, bem-comportado”.⁵⁰⁹ Ou seja, ele mesmo apresentava seu projeto em termos de subversão moral e comportamental, elementos próprios à contracultura e também a determinada releitura do legado oswaldiano em voga na cultura brasileira daquele período – compartilhada, por exemplo, pelos poetas concretos, pelos músicos tropicalistas e pelo Teatro Oficina. Não por acaso, o próprio Sganzerla se vinculou, na entrevista de 1969 a Marcos Faerman, a tais movimentos por identificar neles a mesma intenção de retomar a obra de Oswald de Andrade.

O projeto evidenciado de Sganzerla guarda ainda outras semelhanças com a versão tropicalista da antropofagia oswaldiana. Por exemplo, a importância concedida ao elemento estadunidense e aos meios de comunicação de massas; e a concepção festiva, paródica, do Brasil e da realidade, apresentada sob um viés sarcástico, irreverente, provocador. Por isso, aos olhos de Glauber, mais próximo do marxismo característico de uma geração anterior, o cinema de Sganzerla – tal qual as demais manifestações “contraculturalistas” – era uma arte “vendida”, americanizada e reacionária.

Afinal, a leitura que Glauber fazia da antropofagia era outra – mesmo que num primeiro momento ele também tenha se vinculado ao tropicalismo. Seu projeto tinha uma dimensão utópica de revolução social inexistente em Sganzerla. Glauber também se autoproclamou antropofágico e oswaldiano apenas após a explosão do tropicalismo – na música e no teatro –, mas seu projeto já possuía uma dimensão antropofágica em textos anteriores. Desde o início dos anos 1960, o projeto glauuberiano foi claramente marcado pela preocupação modernista de articular atualização estética com nacionalismo cultural, inserindo-se assim numa tradição que passava, inevitavelmente, pela “situação colonial” evocada por Paulo Emílio Salles Gomes a partir de 1960.

⁵⁰⁹ SGANZERLA, Rogério apud VIANY, Alex. Desafio e confissão de um bandido incômodo. Entrevista com Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1969. Caderno B, p. 4.

Do outro lado, Sganzerla acusava Glauber e o Cinema Novo de serem a “antivanguarda”. Tal qual o tropicalismo musical, o cineasta catarinense levou a estética de vanguarda às últimas consequências, mas não se pretendeu porta-voz da revolução social por isso. Já na entrevista concedida a Miriam Alencar em 1966, Sganzerla explicita que seu projeto não tem a dimensão utópica e teleológica do projeto de Glauber. Ele afirma: “não penso, como Glauber Rocha, que dentro de alguns anos o cinema brasileiro vai ser o melhor do mundo”.⁵¹⁰ Ou seja, o projeto de modernização cinematográfica defendido por Sganzerla não pressupunha a vitória do cinema brasileiro (ou terceiro-mundista) que em Glauber aparecia como o fim inexorável da história.

Mas o projeto de Sganzerla não abdicou da preocupação com a nação-povo brasileira. Ele também defendia um cinema moderno que fosse autenticamente brasileiro e que discutisse as questões próprias à realidade nacional. Na entrevista a Miriam Alencar, Sganzerla dizia estar preocupado sobretudo com “a denúncia global da alma e do corpo subdesenvolvido, isto é, do homem brasileiro”.⁵¹¹ E, em 1969, respondendo a Alex Viany, o cineasta justificou a presença do mau gosto no *Bandido* como condição necessária para a discussão da realidade brasileira:

Eu posso, amanhã ou depois, fazer um filme bonito, um filme plástico, mas, desde que seja sobre a realidade brasileira, terei de utilizar elementos de mau gosto, vulgares, cafajestes. Se nós não nos aproximarmos desse lado – tradicionalmente considerado ruim – não poderemos entender as contradições brasileiras.⁵¹²

Ou seja, a preocupação com o nacional não foi exclusividade de Glauber. Mas, em Sganzerla, ela assumiu contornos muito distintos. Para o catarinense, o “homem brasileiro” era entendido como “corpo subdesenvolvido”; assim como, ele se preocupava especialmente com aquilo que havia de “vulgar”, “cafajeste”, na realidade do Brasil. Sganzerla inclusive acusava Glauber e o Cinema Novo de terem abandonado o tratamento crítico da realidade brasileira a partir de 1964. Segundo ele, em um primeiro momento, por volta de 1962, o Cinema Novo fora um movimento extremamente radical e autêntico. A partir de 1964, no entanto, “os filmes [do Cinema Novo] perderam a informação inicial que era quase essencialmente brasileira para se voltarem para as individualidades

⁵¹⁰ SGANZERLA, Rogério apud ALENCAR, Miriam. Cineastas de amanhã II – As promessas do tédio e da coragem. Entrevista com Maurício Rittner e Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1966. Caderno B, p. 8.

⁵¹¹ Ibid.

⁵¹² Id., apud VIANY, Alex. Desafio e confissão de um bandido incômodo. Entrevista com Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1969. Caderno B, p. 4.

relativas e medíocres de cada diretor”.⁵¹³ Nessa lógica, os cinemanovistas teriam abandonado “o universo brasileiro dos filmes iniciais” em privilégio de seus próprios questionamentos e, por isso, se rendido à “condição de contemplação culturalista da cultura europeia”.⁵¹⁴

Nesse sentido, demonstramos como as divergências entre os projetos de Glauber e Sganzerla não podem ser entendidas apenas como uma oposição entre um “nacionalista de esquerda” e um “vanguardista contracultural”. Assim como, seria reducionista interpretar a postura vanguardista e contracultural de Sganzerla como uma manifestação tropicalista ou mesmo “pós-tropicalista”.⁵¹⁵ Conforme demonstrado, existem proximidades entre Sganzerla e o tropicalismo musical, mas o projeto do crítico-cineasta tinha suas singularidades. Nessa direção, uma diferença básica precisa ser ressaltada. Os músicos tropicalistas, desde o início do movimento, defendiam a inserção nos meios de comunicação de massa e na indústria cultural – tendo, inclusive, ao longo das décadas, alcançado o lugar de “ideologia oficial da cultura midiática brasileira”⁵¹⁶. Já Sganzerla, em sentido oposto, se automarginalizou. A indústria da cultura – Hollywood, histórias em quadrinhos, *rock n’ roll*, a tradição brasileira da chanchada, programas de auditório, rádio e televisão – era um elemento fundamental a ser apropriado – desconstruído, antropofagizado – em sua obra; mas, em nenhum momento, ele defendeu sua própria inserção na cultura de massas. Pelo contrário, esse foi o cerne de suas discordâncias em relação aos rumos tomados pelos cinemanovistas, acusados de terem se inserido no sistema e se tornado defensores do mercado e da indústria em busca do grande público.

⁵¹³ Tal crítica de Sganzerla certamente se dirige a filmes como *O desafio* (1965), de Saraceni, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, nos quais o olhar para o Brasil tinha como foco o reexame de consciência por parte do intelectual militante de esquerda, logo, dos próprios cineastas.

⁵¹⁴ SGANZERLA, Rogério apud FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do filme dele? Entrevista com Rogério Sganzerla. Disponível em: <<http://epifenomenos.blogspot.com/2010/06/ele-quer-destruir-o-cinema-voce-pode.html>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

⁵¹⁵ Muitos trabalhos acadêmicos, produzidos sobretudo no final da década de 1970 e início da década de 1980, reduziram as múltiplas manifestações da cultura marginal (no cinema, na poesia, nas artes plásticas) a um mero apêndice, desdobramento óbvio e natural, da explosão tropicalista de 1967-1968, valendo-se displicentemente da noção de “pós-tropicalismo”. Conforme sugerido por Frederico Coelho, tal noção se deve a uma escrita canonizada da história, que, muitas vezes de maneira acrítica, supervaloriza certas memórias dos protagonistas culturais do período. COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 18.

⁵¹⁶ ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, São Paulo, p. 139-150, 2012. p. 146.

Sganzerla, após seus dois primeiros longas (*O bandido* e *A mulher de todos*), produzidos em São Paulo, fundou, no início de 1970, juntamente com Júlio Bressane, a produtora Belair no Rio de Janeiro. De vida efêmera, a Belair, em apenas três meses de existência, produziu filmes de baixíssimo orçamento, em esquemas de produção bastante independentes, totalmente fora dos moldes industriais e completamente avessos a recursos que visassem uma maior comunicabilidade com o público.⁵¹⁷

Como vimos, o próprio Sganzerla, já em 1969, fazia questão de enfatizar que ele não era um tropicalista, afinal não estava interessado em se “filiar a uma corrente estética”. Sganzerla se empenhou em construir para si mesmo a imagem do marginal por excelência. Na entrevista a Viany, no mesmo ano, ele dizia estar “só na luta”, pois desconfiava “de todo espírito de clã ou capelinha” e, por isso, preferia se colocar “numa posição independente”.⁵¹⁸ Ou seja, naquele momento Sganzerla descrevia a si mesmo como um artista às margens de todo e qualquer movimento, de todo e qualquer “espírito” aglutinador e pretensamente homogêneo. Assim, ele buscava ressaltar sua própria originalidade, a fim de se apresentar como um cineasta responsável por algo completamente novo no Brasil. É nesse sentido que, em um texto também de 1969, Sganzerla alertava aos críticos que tentavam analisar o seu *Bandido*: “é preciso dizer que com este filme o cinema moderno finalmente chega ao Brasil”.⁵¹⁹ O tom é de manifesto, sem modéstia alguma. Sganzerla se autoproclama o primeiro cineasta moderno do Brasil; faz *tabula rasa* do passado, ignora toda a produção moderna que o precedera – o Cinema Novo, Glauber.

Por fim, podemos concluir que Glauber e Sganzerla buscaram diferentes respostas à consciência catastrófica do atraso imposta pela realidade subdesenvolvida brasileira. Ambos se mostraram conscientes de “que nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” e, valendo-se de nossa “incompetência criativa em copiar”⁵²⁰, se apropriaram do cinema

⁵¹⁷ RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: ____ (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 301-397. p. 389.

⁵¹⁸ SGANZERLA, Rogério apud VIANY, Alex. Desafio e confissão de um bandido incômodo. Entrevista com Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1969. Caderno B, p. 4.

⁵¹⁹ Id., O filme em questão: *O bandido da luz vermelha*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 maio 1969. Caderno B, p. 8. O texto abre uma página dedicada a uma série de críticas ao filme escritas pela equipe do jornal (José Carlos Avellar, Ely Azeredo, Alberto Shatovsky, José Wolf, Wilson Cunha e Sérgio Augusto). Sganzerla abre o texto dirigindo-se “aos senhores críticos”, e o que se segue é uma clara provocação e a recusa de tudo aquilo que os críticos atribuem ao seu filme.

⁵²⁰ Nos apropriamos aqui da célebre máxima de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de Paulo Emílio Salles Gomes, na qual fica evidente o diálogo com o pensamento antropofágico de Oswald de Andrade por parte do crítico paulistano. Cf. SALLES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: trajetória no

godardiano – e de diversas outras referências estrangeiras, muito distintas em cada um dos casos – em nome de um projeto de modernização cinematográfica do Brasil. Nesse sentido, o que evidenciamos aqui são duas modernidades tropicais em disputa no interior de um cenário que pode ser entendido como um “longo modernismo brasileiro”.⁵²¹

subdesenvolvimento In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980. p. 77.

⁵²¹ Conforme defendido por Marcos Napolitano: “entre os anos 1920 e 1970, boa parte dos debates e projetos culturais brasileiros dialogaram com as equações e impasses gerados pelo Movimento Modernista, revisando-os e calibrando suas perspectivas ideológicas. Temas como a identidade nacional, papel do artista intelectual na sociedade, dialética forma e conteúdo na obra de intervenção, relação artista-intelectual e Estado formaram a pauta central do período, imprimindo certa organicidade nos projetos, obras e debates. [...] Ao longo dos anos 1970, e sobretudo nos anos 1980, esta pauta se desagregou e perdeu lastro histórico, com o consequente estilhaçamento e desagregação da vida cultural brasileira, efeitos comuns a outros países ligados à modernização e ao chamado ‘pós-modernismo’”. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social-USP, 2017. p. 198, n. 121.

CAPÍTULO 5

Casos de polícia.

*O cinema não tem a menor influência. Um dia, acreditamos que a chegada do trem à estação causaria medo. Isso causou medo uma vez, mas não duas. É por isso que eu jamais pude compreender a censura. Ela parte do princípio que o som e a imagem têm repercussões sobre a conduta das pessoas.*⁵²²

Jean-Luc Godard, 1967.

Na bibliografia brasileira, Jean-Luc Godard não aparece com destaque apenas em trabalhos dedicados à história do cinema brasileiro moderno. Pesquisas que se debruçaram sobre a história da censura cinematográfica no Brasil também assinalaram a atenção especial dedicada ao realizador franco-suíço por parte dos burocratas encarregados das ações censórias durante o período da ditadura militar. O jornalista Inimá Simões, por exemplo, em livro inaugural sobre o tema, afirmou que Godard “era visto como a besta-fera pela comunidade de informações”⁵²³ e como “o messias do cinema moderno e subversivo”.⁵²⁴ O livro de Simões, que traça um panorama da censura cinematográfica brasileira desde os primórdios do Século XX até sua extinção em 1988, comenta brevemente alguns pareceres emitidos sobre filmes de Godard (*Alphaville*, 1965 e *Duas ou três coisas que eu sei dela*, 1966), assim como aborda as interdições sofridas por *A chinesa* (1967) e *Je vous salue, Marie* (1983) – as quais analisaremos com maior profundidade adiante.

Mais recentemente, a historiadora Meize Lucena Lucas apresentou argumentos semelhantes. Segundo ela, Godard era um dos “cineastas que tinham suas películas mais cuidadosamente apreciadas” pela censura da ditadura militar⁵²⁵. Via de regra, os filmes

⁵²² GODARD, Jean-Luc. Lutter dur deux fronts. Entretien avec J. Bontemps, J.-L. Comolli, M. Delahaye e J. Narboni. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 194, p. 12-27, oct. 1967. p. 18. Tradução nossa. No original em francês: « Le cinéma n’a pas la moindre influence. On a cru un jour que l’arrivée du train en gare ferait peur. Ça a fait peur une fois, mais pas deux. C’est pourquoi je n’ai jamais pu comprendre la censure. Elle part du principe que le son et l’image ont des répercussions sur la conduite des gens ».

⁵²³ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999. p. 98.

⁵²⁴ Ibid., p. 16.

⁵²⁵ LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014. p. 207. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24036/18607>>. Acesso em: 13 agosto 2017. p. 193.

eram submetidos à avaliação de três censores, mas alguns cineastas, como Godard e Glauber Rocha, “mereciam atenção especial” e, por isso, muitas vezes tinham seus filmes avaliados por mais técnicos. Para a autora, os filmes destes realizadores representavam, para a censura, “um problema de partida”.⁵²⁶ O artigo de Meize Lucas propõe uma discussão conceitual, teórico-metodológica, sobre o arquivo da DCCP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) presente no Arquivo Nacional em Brasília. A historiadora não desenvolve a afirmação de que Godard era objeto de atenção especial dos censores e cita apenas um breve trecho de um parecer sobre *O desprezo* (1963), o qual ela não data.

Nesse sentido, tendo em vista os objetivos gerais desta pesquisa, constatamos a necessidade de levantar a documentação censória produzida sobre os filmes de Godard pelo aparato censor da ditadura militar, a fim de investigar se, de fato, houve tal atenção especial apontada pela bibliografia especializada. Uma vez que nos propomos a mapear distintas recepções da obra godardiana no Brasil, os censores não poderiam estar ausentes de nossa análise. Mesmo no caso de obras que não tenham sido interditadas nem suscitado grandes polêmicas, a análise da documentação censória pode fornecer valiosas informações ao historiador da cultura.

Os censores não eram encarregados apenas de liberar ou interditar uma obra, mas também de sua classificação etária e de eventuais cortes que julgassem necessários. Assim, no que diz respeito especificamente à recepção de Godard no Brasil, a documentação censória nos permite obter informações sobre como os filmes do realizador chegaram ao público brasileiro. De quais cenas e conteúdos os espectadores foram privados pelos cortes da censura? A quais circuitos a exibição foi restrita por imposição das autoridades? Os autores analisados nos capítulos anteriores desta dissertação tiveram acesso às versões integrais das fitas ou apenas a versões mutiladas por cortes?

Ademais, os censores constituem, tal qual críticos, cineastas, cinéfilos e demais segmentos do público em geral, uma determinada “comunidade de espectadores”.⁵²⁷ Um parecer de censura é, por sua própria natureza, uma fonte de recepção. Nele há, obrigatoriamente, um exercício de leitura, interpretação e ressignificação de uma obra de arte. No entanto, é imprescindível ter em mente que o censor é movido por objetivos

⁵²⁶ LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014. p. 207. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24036/18607>>. Acesso em: 13 agosto 2017. p. 206-207.

⁵²⁷ Ibid., p. 205.

muito distintos daqueles do crítico ou do espectador em geral. Nos pareceres aqui analisados, os burocratas preenchiam fichas nas quais deveriam apresentar “entrecho”, “crítica artística”, “apreciação técnica” e “apreciação moral” dos filmes. Ao analisarmos as descrições fornecidas no preenchimento de tais itens, podemos apreender algumas das motivações ideológicas que pautavam o projeto de controle e repressão da cultura por parte de um Estado autoritário sob poder do Exército Brasileiro.

É importante lembrar que a censura foi a principal política cultural levada a cabo pelo Estado brasileiro ao longo de todo o regime militar.⁵²⁸ Os governos militares até se empenharam em uma política cultural ativa por meio da regulamentação e do mecenato, sendo o caso da Embrafilme um dos exemplos mais emblemáticos. Mas, a despeito dos esforços incipientes para a construção de uma estética e de uma temática oficiais⁵²⁹, a preocupação central da ditadura foi com a repressão daquilo que ela julgasse que não deveria ser visto, lido ou ouvido; foi impor um consumo cultural em consonância com os valores defendidos pelo regime. Nisso estava incluída a produção artística internacional que era distribuída no Brasil.

Em nossa consulta ao arquivo da DCDP, localizado na Coordenação Regional do Distrito Federal do Arquivo Nacional em Brasília, reunimos documentos relativos a catorze filmes de Godard – todos eles produzidos entre 1959 e 1967 e distribuídos no Brasil entre 1961 e 1970. No entanto, na análise que se seguirá, empregaremos fontes produzidas posteriormente ao nosso recorte cronológico. Pois as obras eram reavaliadas a cada cinco anos, para que os certificados de liberação fossem renovados. Assim como, um filme já liberado para os cinemas precisava ser reavaliado caso alguma emissora de televisão desejasse exibi-lo. Por meio dessa documentação, demonstraremos como, ao longo de cerca de duas décadas, uma determinada imagem a respeito de Godard foi cristalizada pelo aparato repressor estatal.

⁵²⁸ NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 196. Conforme o autor, “o regime militar brasileiro passou para a história como um regime que cerceou e controlou a expressão artística e cultural. Se existiu uma ‘política cultural’ que perpassou os governos militares, ela pode ser resumida numa palavra: censura”.

⁵²⁹ Para uma análise crítica das limitações da política cultural da ditadura em relação ao cinema, Cf. BERNARDET, Jean-Claude. Qual é a história? In: _____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982. p. 57-68. O autor centra sua crítica no projeto de produção de filmes históricos com viés cívico almejado pelo governo e cujos resultados foram muito aquém do esperado. Segundo Bernardet, o único filme de grande repercussão cívica do período, *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), não resultou dos esforços estatais, assim como *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1975), grande sucesso de bilheteria, pouco deveu ao projeto governamental. Já o filme ao qual o Estado mais se dedicou, *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1977), era inaproveitável por ele.

É importante atentarmos para as transformações ocorridas no interior da própria censura cinematográfica brasileira ao longo do tempo. A prática censória no Brasil não foi exclusividade da ditadura militar.⁵³⁰ No que diz respeito especificamente ao cinema, já nas primeiras décadas do Século XX há casos de interdições e cortes em filmes, levados a cabo tanto por membros da Igreja quanto da polícia. E já na década de 1920 a censura cinematográfica se institucionalizou em alguns estados brasileiros.⁵³¹ Foi em 1932 que se estabeleceu a nacionalização do serviço de censura cinematográfica, cujas disposições orientadoras seriam aperfeiçoadas em 1939, durante a ditadura do Estado Novo, quando se deu a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁵³² – que centralizou o serviço de censura em nível federal e assumiu o monopólio das ações censórias tanto de diversões públicas quanto da imprensa e da radiodifusão.

Em dezembro de 1945, com o fim da ditadura de Getúlio Vargas, o serviço censório sofreu transformações significativas pautadas nas leis da nova Constituição. A censura à imprensa e à radiodifusão foram abolidas, mas foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (que, em 1972, foi reestruturado e rebatizado de Divisão de Censura de Diversões Públicas). Música, cinema, teatro, rádio (e, mais tarde, televisão) passaram a ser submetidos à censura prévia em órgãos estaduais subordinados à polícia.⁵³³

Dessa forma, ao longo de todo o período republicano – com exceção apenas para o Estado Novo, de 1937 a 1945 –, a censura ao cinema e às demais diversões públicas no Brasil foi uma questão tratada pela esfera policial, um caso de polícia. E, antes mesmo do regime militar iniciado em 1964, configurou-se uma cultura censória no país. *Acossado* de Godard, por exemplo, já em 1961 foi liberado no estado da Guanabara mediante a realização de dois cortes. Um deles, na “cena da cama em que os personagens se metem

⁵³⁰ Conforme aponta a historiadora Miliandre Garcia, a censura no Brasil é um fenômeno de longa duração, que remonta à época colonial, com o controle da Igreja e os processos inquisitoriais, passa pelo governo de D. João VI e pelo Império, com seus censórios régios, e chega à República com a criação de órgãos especializados. GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam ou acabam”*: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 12.

⁵³¹ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999. p. 21-25. Por exemplo, em 1922 foi criado, em São Paulo, o primeiro órgão estatal dedicado exclusivamente à proibição de filmes; e, em 1928, já funcionava no Rio de Janeiro a Censura da Casa de Diversões.

⁵³² Ibid., p. 26.

⁵³³ GARCIA, op. cit., p. 12.

debaixo dos lençóis”⁵³⁴; outro, na cena “em que a moça procura prender na parede uma gravura e seu companheiro lhe afaga as nádegas”.⁵³⁵

Tais cortes foram inclusive comentados por Antônio Moniz Vianna na crítica que ele escreveu ao filme em 1961 (e analisada em nosso primeiro capítulo). Longe de ser um homem de esquerda, Vianna se mostrou indignado e atacou duramente o aparato censório do governo do estado: “nunca houve censura mais estreita e policialesca do que a atual, estadualizada por causa da arrogância inepta do censor, e refletindo, talvez, um moralismo que talvez nem seja o que deseja o governo”.⁵³⁶ Àquele momento, o crítico não poderia imaginar que, dentro de alguns anos, o regime militar imporá a nível federal uma burocracia censória ainda mais “estreita e policialesca”.

Com a ditadura militar, a principal legislação para a atuação censória continuou sendo a Constituição de 1946. E os parâmetros adotados para liberar, interditar e cortar cenas, bem como os funcionários que exerciam a função, também eram anteriores ao golpe de 1964.⁵³⁷ Dessa maneira, nos primeiros anos do regime militar os pareceres emitidos sobre os filmes pouco diferiam daqueles de períodos anteriores e apresentavam certa superficialidade.⁵³⁸ No que diz respeito ao *corpus* aqui levantado, a documentação produzida entre 1961 e 1964 é de fato bastante vaga. As avaliações são brevíssimas ou inexistentes e o censor se preocupa apenas em indicar a classificação etária ou, como aconteceu com *Acossado* no estado da Guanabara, a necessidade de um ou outro corte.

Mas, em 1966 o governo optou pela centralização do serviço censório em Brasília e iniciou um processo de modernização e racionalização burocrática da censura – em consonância com a modernização burocrática do próprio Estado. Passa a ser exigida formação universitária para o ingresso na função de censor e são oferecidos cursos de capacitação nas dependências da Polícia Federal.⁵³⁹ Assim, com o decorrer dos anos, a

⁵³⁴ Certificado de liberação nº. 54.245. Rio de Janeiro, 22 abr. 1961. In: Processo de censura do filme *Acossado*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX509/24048.

⁵³⁵ Certificado de liberação nº. 54.246. Rio de Janeiro, 22 abr. 1961. In: Processo de censura do filme *Acossado*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX509/24048.

⁵³⁶ MONIZ VIANNA, Antônio. *Acossado* (À bout de souffle). *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4 maio 1961. 2º Caderno, p. 3.

⁵³⁷ LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014. p. 207. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24036/18607>>. Acesso em: 13 agosto 2017. p. 198.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 198-199. Um dado curioso nessa direção é fornecido por Inimá Simões. Segundo o autor, até 1968 (antes do curso de cinema da Universidade de Brasília ser desmontado pela repressão do regime), alguns censores acompanharam como ouvintes cursos universitários como o de “Apreciação cinematográfica” ministrado por Paulo Emílio Salles Gomes. Como o jornalista não cita fonte alguma que

documentação censória torna-se mais vasta e oferece maior escopo para análise. Os pareceres ganham maior qualidade textual, se tornam mais longos e mais complexos e as razões das interdições são mais claras e detalhadas. Alguns censores chegam até a apresentar detalhes sobre as filmografias dos diretores e adotam termos próprios à crítica cinematográfica.⁵⁴⁰

Foi partindo dessa composição geral do *corpus* levantado no Arquivo Nacional que optamos por inserir pareceres posteriores ao nosso recorte cronológico na análise. Uma vez travado contato com os materiais do arquivo da DCDP, julgamos que se nos limitássemos às fontes de 1961-1970 estaríamos deixando de lado interessantes problemas históricos que nos haviam sido revelados. Por meio dos pareceres emitidos na década de 1970 é possível depreender uma imagem consagrada a respeito de Godard pelo aparato repressor do regime. E, conforme demonstraremos, tal imagem é consequência das representações construídas a respeito do cineasta ainda na década de 1960, especialmente em 1968, momento em que dois de seus filmes foram vetados pelo regime militar. Ademais, a partir de tal documentação discutiremos aspectos da política de visualidade empreendida pelo Estado autoritário, o que nos permitirá levantar questões relativas a um tema já abordado nesta pesquisa, a abrangência do público do cinema godardiano no Brasil.

5.1. Godard, o amigo de Goulart.

No dia 15 de setembro de 1965 teve início, no Rio de Janeiro, a primeira edição do Festival Internacional do Filme (FIF), organizada por Antônio Moniz Vianna. Ao longo de todo o mês, a imprensa carioca noticiou largamente o evento, apresentando-o como um verdadeiro acontecimento, oportunidade ímpar em termos de *glamour* para a cidade sede que comemorava seu quadringentésimo aniversário naquele ano. Afinal, o festival contou com um júri composto por grandes nomes internacionais, como a *star* Claudia Cardinale, o filósofo Edgar Morin e os cineastas Fritz Lang, Vincent Minelli,

comprove tal afirmação, não nos é possível atestar sua veracidade, mas *se non è vero è ben trovato*. Cf. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999. p. 77.

⁵⁴⁰ LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014. p. 207. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24036/18607>>. Acesso em: 13 agosto 2017. p. 200.

Edouard Molinaro e Leopoldo Torre Nilsson, entre outros. Além da presença de célebres cineastas que compareceram mesmo sem filmes inscritos, como Roberto Rossellini, Jean Rouch e Roman Polanski.

Um dos nomes internacionais cuja presença no Festival era anunciada com bastante expectativa pela imprensa era o de Jean-Luc Godard. Na programação do evento, o encerramento se daria, no dia 28 de setembro, com a exibição *hors concours* de *Alphaville* e com a presença do realizador. Contudo, no dia 21 tanto o *Jornal do Brasil* quanto o *Correio da manhã* noticiaram um suposto incidente entre Godard e a organização do FIF. Os dois jornais comentaram a respeito de um telegrama que teria sido enviado aos organizadores pelo próprio Godard, e no qual ele afirmaria que desistira de participar do evento.

Tal telegrama, no entanto, garantiam a comissão organizadora e a Unifrance Films, era falso, e Godard chegaria ao Rio dentro de três dias. Curiosamente, o suposto telegrama não foi noticiado nas edições anteriores dos jornais. Os jornais tampouco afirmaram quando ele teria sido recebido. As notícias que o tornaram público foram as mesmas que, logo de cara, o desmentiram. Conforme relatado pelo *Jornal do Brasil*, o boato era falso pois Amy Courvisier, o delegado da Unifrance Films no Brasil, havia recebido um telegrama do próprio Godard no qual este confirmava sua chegada no dia 24/09. Nesse sentido, podemos especular: a organização do FIF recebeu o telegrama no dia anterior às notícias, 20/09, mas, antes mesmo de ter tempo de reportá-lo à imprensa, sua veracidade foi desmentida pelo representante da exportadora francesa.

O mais interessante é que ambos os jornais citaram trechos do suposto telegrama, mesmo alegando sua falsidade. Segundo o *Jornal do Brasil*, Godard se recusara a participar de um evento “patrocinado por um governo que promove continuamente perseguições aos democratas”.⁵⁴¹ Já o trecho citado pelo *Correio da manhã* era outro. Para esse jornal, Godard afirmara que não desejava participar “de um Festival organizado pelo governo que depôs meu amigo Goulart e que persegue artistas e intelectuais”.⁵⁴² A nota do *Correio* não menciona o delegado da Unifrance referido pelo *JB* e afirma que o boato fora desmentido pela própria organização do FIF. A polêmica repercute na imprensa paulista e, no dia seguinte, 22/09, o *Estado de S. Paulo* comenta o falso

⁵⁴¹ GODARD vem sexta feira para o FIF. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 21 set. 1965.

⁵⁴² FESTIVAL desmente telegrama de Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 21 set. 1965.

telegrama, sem a citação de trechos, e menciona a Unifrance. A notícia do jornal paulista traz uma afirmação não presente nos textos anteriores: apesar de confirmada a participação de Godard, a exibição de *Alphaville* fora substituída por *Vento negro* (1964), do mexicano Servando González.⁵⁴³

No entanto, no dia 23, houve uma nova reviravolta na polêmica: conforme noticiado pelo *Jornal do Brasil*, o telegrama era sim verídico e Godard não viria mesmo ao FIF. A notícia trazia uma declaração do porta-voz da organização do evento: “o telegrama de Godard, cujo texto foi desmentido oficialmente pelo Festival por motivos especiais, provocou a alteração no programa de terça-feira do FIF, quando o filme mexicano *Vento negro* será exibido”.⁵⁴⁴ No dia 24, foi a vez do *Correio* comprovar a veracidade do telegrama godardiano, em uma nota brevíssima sem maiores informações, na qual apenas comentava-se o fato de *Alphaville* ter sido retirado da programação.⁵⁴⁵ Pouco depois, no dia 28, data do encerramento do evento, o mesmo jornal afirmou que o filme de Godard fora excluído da programação como “represália” ao telegrama.⁵⁴⁶

A única verdade indiscutível nessa história é que Godard, de fato, não veio ao Festival. As razões? Talvez jamais saberemos. Mas, ao final da polêmica, tanto para os jornais quanto para a organização do FIF, estava decretado: o telegrama era verídico e o cineasta se recusara a participar do evento em crítica ao governo brasileiro e em solidariedade ao seu “amigo Goulart”. Porém, ao confrontarmos rapidamente essas seis fontes distintas, algumas lacunas saltam aos olhos e levantam questionamentos básicos. Se a substituição de *Alphaville* por *Vento negro* se deu como represália ao telegrama, como o *Estado de S. Paulo* pôde mencioná-la já no dia 22/09, quando ainda se acreditava na participação de Godard? E se, conforme relatado pelo *Jornal do Brasil*, a Unifrance, por meio de telegrama do próprio Godard, confirmara a participação do cineasta, por que, mais tarde, o porta-voz do FIF afirmou que fora a própria organização quem, “por motivos especiais”, espalhou a falsa informação de que o telegrama era falso?

Teria sido o telegrama uma “brincadeira” de algum provocador que visava, dada a repercussão do evento e a expectativa em torno da vinda de Godard, levar à imprensa

⁵⁴³ ENTREGA de prêmios no estádio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 11, 22 set. 1965.

⁵⁴⁴ TELEGRAMA de Godard existe e ele não vem mesmo ao FIF. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 23 set. 1965.

⁵⁴⁵ FESTIVAL tem novo grupo de celebridades no Rio. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 24 set. 1965.

⁵⁴⁶ FORD, Beatles e Velha senhora são os mais cotados. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 28 set. 1965.

uma crítica ao regime militar? Ou, pelo contrário, uma estratégia de deslegitimação do cineasta? Mas como Godard realmente não veio, poderíamos supor a veracidade do documento? Não seria impossível, tendo em vista a personalidade provocadora do realizador franco-suíço. Assim como, é bem provável que Godard fosse ciente da situação política vivida pelo Brasil e quisesse criticá-la simbolicamente com sua recusa ao convite. Porém, é difícil imaginar que Godard de fato tenha escrito um telegrama nos termos que foram citados pelo *Correio da manhã*, em nome do “amigo Goulart”. E se, o tempo todo, o telegrama era real, por que a Unifrance o teria desmentido? Teria sido uma mentira do *Jornal do Brasil* quando este afirmou que o representante da empresa no Brasil recebera uma confirmação do próprio Godard? Ainda assim, por que a organização do FIF desmentiu o telegrama e, dois dias depois, voltou atrás?

Reproduzimos todos esses questionamentos e especulações apenas para afirmar que o fato de Godard não ter vindo ao Festival não comprova que o suposto telegrama fosse de fato de sua autoria – como pressuposto pelo *JB*, pelo *Correio da manhã* e pela própria organização do evento. Optamos por iniciar o presente capítulo com essa breve polêmica pois, embora pouco factível e mais próxima de um anedotário, a imagem que, ao fim e ao cabo, ficou de Godard nos jornais em questão foi a de um contestador que, mesmo à distância, se contrapunha ao governo militar que depusera João Goulart.

Alguns meses depois, no final de novembro de 1965, o general Castelo Branco recebeu um telegrama, esse sim comprovadamente verídico, assinado por uma série de cineastas europeus, dentre eles Godard, em protesto contra a prisão de nove artistas e intelectuais pelo regime militar brasileiro no dia 17 daquele mês – dentre os quais, os cineastas Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade.⁵⁴⁷ Conforme transcrito pelo *Correio da manhã*, os signatários protestavam “contra um atentado tão flagrante à liberdade de opinião em um país tradicionalmente democrático”.⁵⁴⁸ E, mais tarde, em abril de 1967, Godard e outros realizadores franceses enviaram um telegrama a Costa e

⁵⁴⁷ Os nove presos eram Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Flávio Rangel, Mário Carneiro, Márcio Moreira Alves e Thiago de Melo. A prisão ocorreu por ocasião de um protesto na frente do Hotel Glória, no Rio de Janeiro, durante uma reunião de Castelo Branco com membros da OEA (Organização dos Estados Americanos). Sob acusação de desacato à presidência e tentativa de subversão, os intelectuais ficaram presos por cerca de dez dias, durante os quais prestaram diversos depoimentos. O caso teve grande repercussão na imprensa e suscitou diversas cartas e abaixo-assinados de protesto de intelectuais Brasil afora, assim como de outros países. Além do referido telegrama francês, em nossa consulta nos acervos dos jornais nos deparamos com um telegrama chileno assinado, dentre outros, pelo poeta Pablo Neruda.

⁵⁴⁸ FRANÇA. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 1 dez. 1965. O telegrama foi assinado também por Abel Gance, François Truffaut, Alain Resnais, Chris Marker, Joris Ivens e Jean Rouch, entre outros.

Silva solicitando que o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, fosse liberado para ser exibido no Festival de Cannes daquele ano.⁵⁴⁹ Dessa forma, pode-se dizer que a imagem atribuída a Godard por ocasião do telegrama que talvez ele jamais tenha escrito não era de todo equivocada.

5.2. *A Chinesa*: em guarda contra o perigo vermelho.

A chinesa foi adquirido pela Companhia Franco-Brasileira em setembro de 1967, data de seu lançamento comercial nos cinemas franceses. No final daquele ano as cópias já se encontravam no Rio de Janeiro em posse da distribuidora que, em 22 de janeiro de 1968, submeteu o filme à avaliação da censura federal. Dois dias depois, foram emitidos dois pareceres sobre a obra. O primeiro deles, de autoria da técnica de censura Jacira de Oliveira. A censora utilizou as fichas padronizadas do SCDP, mas não se ateu a preencher todos os itens. Ao descrever o “entrecho” da obra sintetizou seu posicionamento em relação ao filme:

A vida de jovens estudantes universitários de Nanterre, integrantes de uma célula comunista, é retratada de forma crua. O relato do seu dia-a-dia, suas dúvidas entre a linha moscovita e a linha chinesa, são revelados ao espectador de modo a impressioná-lo. O problema do Vietnã que parece obcecar Godard, novamente nos é apresentado. As divergências filosóficas e de ação torpedeiam o espectador menos avisado. Uma verdadeira aula de comunismo nos dá Godard com esta obra. Cinema dos mais perfeitos, porém sua causa é nos totalmente prejudicial. Inconveniente sobre todos os aspectos a exibição deste filme em nosso país, pois, quando mais não seja, ficará na mente do público as mensagens visuais, as frases lançadas a esmo, todas formas de propaganda do regime comunista, que conforme é sobejamente conhecido prega a IGUALDADE SOCIAL, mas em seus governos o que se vê é exatamente o contrário, típico “FAZE O QUE EU DIGO, MAS NÃO FAZE O QUE EU FAÇO”.⁵⁵⁰

Logo de cara, na tentativa de apresentar uma sinopse, a censora alega que o filme visa impressionar o espectador. *A chinesa*, para Jacira de Oliveira, era uma “verdadeira aula de comunismo” para um possível “espectador menos avisado”. Nessa leitura, o teor

⁵⁴⁹ FRANCESES dirigem-se a C. Silva. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 13, 27 abr. 1967. Além de Godard, o telegrama contou com a assinatura de Truffaut, Marker, Resnais e Lelouch, dentre outros. O texto da mensagem dizia o seguinte: “A película de Glauber Rocha, *Terra em transe*, foi convidada para o Festival de Cannes e é esperada com impaciência. O Cinema Novo brasileiro é, no mundo, um título de glória para o Brasil. A proibição dessa película pela censura é uma estupidez e um erro. Os cineastas signatários solicitam ao governo brasileiro que faça todo o possível para que seja liberado o filme, cuja proibição aparecerá como uma ameaça pura e simples contra a liberdade de expressão e como um ataque ao universalismo da cultura”.

⁵⁵⁰ Parecer da técnica de censura Jacira de Oliveira. Brasília, 24 jan. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

da obra era inegavelmente propagandístico e, por isso, prejudicial ao público brasileiro. A censora traçou também uma crítica inflamada, com termos escritos em caixa alta, aos regimes comunistas. Ao final do parecer, ela ainda apresentou uma brevíssima “apreciação técnica” do filme: “a montagem é de primeira, a técnica de Godard é, indiscutivelmente, das mais perfeitas. Mixagem e som dentro da classe do mestre do cinema novo francês”. Nota-se que no parecer coexistem duas imagens do cineasta. Godard é apresentado ao mesmo tempo como um grande mestre da técnica cinematográfica e como um subversivo doutrinador comunista. Dessa forma, a simpatia nutrida pela qualidade artística do filme não isentou a censora de optar pela interdição completa da obra – afinal, o censor não era encarregado de realizar crítica artística, mas sim de preservar o país de mensagens tidas como inconvenientes.

O segundo parecer foi emitido por José V. Madeira, que não utilizou a ficha censória do SCDP. O censor elaborou um texto de duas páginas, iniciado com uma descrição formal da obra. Segundo Madeira, a linguagem do filme mesclava elementos do “*cinéma vérité*”, do surrealismo, da “pintura moderna *pop*” e ainda “pinceladas barrocas”.⁵⁵¹ O censor afirmou também que a película era “dividida em movimentos como se fosse uma composição de música clássica”. Ao abordar o “conteúdo” da obra, Madeira afirmou que *A chinesa* discutia e interpretava a filosofia de Marx e os ensinamentos de Mao Tsé-Tung por meio de diálogos críticos. Para o censor, no filme temas como a educação francesa, o continente africano e a Guerra do Vietnã eram “abordados dentro de uma perspectiva comunista chinesa”. Ou seja, na ótica de Madeira o filme optava abertamente por um discurso maoísta. O censor comentou ainda o método de colagem empregado por Godard, no qual eram justapostas imagens de “figuras internacionais do comunismo”, como “Lenin, Marx, Stalin, Trotsky, Engels, a Guarda Vermelha de Smolny e a Guarda Vermelha de Mao, a revolução bolchevique, Ernesto Che Guevara, o líder negro norte-americano Carmichael, etc., etc.”.

Ao final do parecer, José Madeira, diferentemente de Jacira de Oliveira, não apresentou uma decisão clara a respeito de *A chinesa*. O censor reconhecia que o filme era “inconveniente para ser exibido livremente, em qualquer cinema do país”, mas chegou a sugerir que talvez fosse o caso de liberá-lo para cinemas de arte, com impropriedade para menores de dezoito anos, dado “o conteúdo artístico da obra em si, que não se pode

⁵⁵¹ Parecer do técnico de censura José Vieira Madeira. Brasília, 24 jan. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

negar”. Assim, Madeira encerrou seu texto propondo que a obra fosse julgada por instâncias superiores, mais aptas a avaliarem as possíveis implicações para a Segurança Nacional:

julgo conveniente sugerir à chefia que o filme venha a ser examinado, também, por oficiais do Exército, que, mais familiarizados com a Doutrina de Segurança Nacional, poderiam opinar se a película não fere os objetivos nacionais permanentes, ou se é inoportuna a sua exibição.⁵⁵²

O parecer de Madeira não compartilha do anticomunismo explícito de Jacira de Oliveira. Ao se deparar com um filme de claro teor político e com menções a tantas figuras internacionais do comunismo, o censor, ciente da delicadeza da questão, preferiu se isentar e sugerir que o caso fosse encaminhado a oficiais do Exército, pois estes estariam mais aptos a avaliar os possíveis riscos à Doutrina de Segurança Nacional. A questão, no entanto, não foi levada a tais instâncias. No dia 6 de fevereiro Manoel de Souza Leão Neto, chefe do SCDP, enviou uma carta ao coronel Florimar Campello, chefe do Departamento de Polícia Federal (DPF), na qual decretava a decisão do órgão censório de vetar *A chinesa*.

Em seu texto, Souza sintetizou as interpretações contidas nos dois pareceres anteriores. Ao tomar contato com as avaliações de Oliveira e Madeira, ele não teve dúvidas: o filme propunha “uma sequência de debates no sentido da doutrinação política”, logo, “prejudiciais à causa da democracia”.⁵⁵³ Souza não deixou de reportar ao chefe da PF a “impressionante” qualidade técnica da obra, que tinha “sonoridade, iluminação, roteiro e movimentação de câmera perfeitos”; mas concluiu ressaltando a “doutrinação contrária aos interesses da Segurança Nacional”, por meio da qual ele justificou sua decisão pela interdição.

Tradicionalmente, desde a criação do SCDP, a instituição se apresentava publicamente como “guardiã dos valores ético-morais da sociedade”⁵⁵⁴, preocupada estritamente com a manutenção do decoro e dos bons costumes. Durante a ditadura militar, a censura política foi um “assunto delicado” para os censores, e foi recorrente que técnicos ou dirigentes do órgão negassem à imprensa a politização da atividade censória.

⁵⁵² Parecer do técnico de censura José Vieira Madeira. Brasília, 24 jan. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

⁵⁵³ Carta do chefe do DCDP, Manoel Felipe de Souza Leão Neto, ao diretor geral do DPF, coronel Florimar Campello. Brasília, 6 fev. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

⁵⁵⁴ GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 36.

Um exemplo contundente, apresentado por Miliandre Garcia, vem do próprio José Madeira, que em 1979 assumiu a função de chefe da DCDP. Ao tomar posse do cargo, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Madeira se recusou a discutir o assunto da censura política e insistiu que a censura se limitava à moral e aos bons costumes.⁵⁵⁵ Nesse sentido, é emblemático verificar que, onze anos antes, quando ainda ocupava a função de técnico de censura, Madeira tenha se eximido de dar o parecer a um filme claramente político.

No entanto, a outra técnica, Jacira de Oliveira, e o chefe à época, Manoel de Souza, não seguiram o mesmo caminho da isenção. Para eles, era claro e indiscutível que *A chinesa* deveria ser proibido, mesmo que por razões explícita e exclusivamente políticas. Dessa forma, tal documentação nos fornece um claro exemplo do processo de ressignificação pelo qual a censura de diversões públicas passou no contexto do regime militar. À censura legal, amparada pela Constituição de 1946, que há décadas assegurava a moralidade das diversões públicas, os governos militares somaram uma censura “revolucionária” e negada, propriamente política e que integrava os instrumentos de repressão próprios do regime autoritário.⁵⁵⁶

Como vimos no capítulo 3, no ano anterior *A chinesa* fora alvo de hostilidade geral por parte da esquerda francesa por ser considerado anticomunista, reacionário e até mesmo fascista. Mas, aos olhos dos censores brasileiros, ao apresentar tantas discussões filosóficas e políticas sobre o marxismo e tantas imagens de líderes e intelectuais comunistas, o filme só poderia representar uma clara ameaça ao regime então vigente no país. Regime este que, cabe lembrar, como nos ensina Roberto Schwarz, chegou ao poder “a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo”.⁵⁵⁷

Conforme o historiador Rodrigo Patto Sá Motta, o anticomunismo foi “a fagulha principal a detonar o golpe militar”⁵⁵⁸, apresentado pelos seus participantes e apoiadores como uma reação ao comunismo – supostamente ensejado por João Goulart devido à política de aproximação com o PCB – e, conseqüentemente, uma vitória do “mundo livre”.⁵⁵⁹ Ademais, desde a década de 1930 as Forças Armadas tiveram o anticomunismo

⁵⁵⁵ GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 36.

⁵⁵⁶ FICO, Carlos apud *ibid.*, p. 37.

⁵⁵⁷ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: _____. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111. p. 71.

⁵⁵⁸ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”*: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002. p. 231.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 271-272.

como uma de suas principais referências político-ideológicas, uma verdadeira cultura política a nortear sua forma de atuação política na sociedade brasileira.⁵⁶⁰ Nesse sentido, ao longo da ditadura militar, o pensamento que direcionou as ações do Estado foi a Doutrina de Segurança Nacional, que pressupunha um país em “guerra interna”, contra um inimigo bastante definido: o comunismo.⁵⁶¹

O parecer final de Souza vincula-se explicitamente a tal doutrina, assim como justifica a proibição de *A chinesa* em nome da “causa da democracia”. Soa contraditório, até mesmo grotesco, um censor recorrer à noção de democracia para justificar a censura de uma obra de arte. Porém, na lógica dos militares no poder, a verdadeira ameaça à democracia era o comunismo, logo, qualquer medida tomada a fim de contê-lo era essencialmente democrática – mesmo que isso incluísse a implementação de um Estado de exceção e de um aparato repressivo, no qual estava incluída a própria censura.

Tão logo foi decretada, a interdição ao filme de Godard passou a ser reportada pela imprensa. Já no dia 10 de fevereiro o *Jornal do Brasil* noticiava a proibição⁵⁶²; e, no dia 13, o diretor da Companhia Franco-Brasileira declarava sua indignação em entrevista ao mesmo jornal. Segundo ele, a proibição era “incorreta” e “absurda”, uma vez que *A chinesa* empreendia, justamente, uma crítica paródica à chamada “esquerda festiva”, e havia recebido duras críticas do jornal francês *L’Humanité*, órgão de imprensa do Partido Comunista Francês. O diretor afirmava ainda que, caso não obtivesse a revogação da proibição por meio da pressão na imprensa, levaria a Censura Federal à Justiça.⁵⁶³

Desde o final de 1967, a censura era uma questão particularmente tensa na imprensa e na sociedade brasileiras. Diversos artistas e intelectuais, sobretudo ligados ao teatro, se organizavam, protestavam e recorriam ao ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva buscando reverter decisões arbitrárias dos censores.⁵⁶⁴ Do outro lado da

⁵⁶⁰ Cf. TEIXEIRA, Mauro. Em nome da ordem: a cultura política anticomunista nas Forças Armadas brasileiras: 1935-1985. *Mediações*, Londrina, v. 19, n. 1, p. 151-169, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/19861/15095>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

⁵⁶¹ LUCAS, Meize. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014. p. 207. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24036/18607>>. Acesso em: 13 agosto 2017. p. 201-202.

⁵⁶² LANCE-LIVRE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 10 fev. 1968.

⁵⁶³ GODARD pode levar Censura à Justiça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 17, 13 fev. 1968.

⁵⁶⁴ Um episódio central, ocorrido no final de 1967, e que suscitou diversas manifestações de indignação da imprensa e de artistas teatrais foi a proibição da peça *Navalha na carne* de Plínio Marcos. Os impasses gerados pela interdição tiveram de ser resolvidos pelo ministro Gama e Silva. Cf. GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 f. Tese

disputa, representantes militares se mostravam intransigentes ao diálogo e defendiam uma rigidez ainda maior do serviço censório. Um deles era justamente o diretor do DPF, o coronel Florimar Campello.⁵⁶⁵ Os embates se acirraram no início de fevereiro de 1968, quando o coronel suspendeu a temporada da peça *Um bonde chamado desejo* (Tennessee Williams, 1947) em Brasília.

A partir daquele momento, os protestos se intensificaram, bem como as críticas na imprensa. Por todo o Brasil, artistas se reuniam, escreviam manifestos e abaixo-assinados, organizavam passeatas, e pediam a demissão de Campello.⁵⁶⁶ Foi justamente nesse cenário de tensão que foi decretada a interdição de *A chinesa*. A proibição ao filme de Godard surgiu como um argumento a se somar aos ataques desferidos na imprensa contra a censura.⁵⁶⁷ Em um texto de 17 de fevereiro, Ruy Castro criticava duramente as autoridades censórias, referindo-se, sobretudo às recentes proibições de *Um bonde chamado desejo* e *A chinesa*.⁵⁶⁸

No entanto, o aparato repressor não cedeu face aos protestos. No dia 19 daquele mês o coronel Campello baixou uma portaria na qual reforçava a interdição de *A chinesa*. Segundo ele, a obra retratava “atos visando à subversão da ordem, bem como debates no sentido de doutrinação política, o que a faz passível de interpretações distorcidas, tornando-se contrária aos interesses nacionais”.⁵⁶⁹ E, dois dias depois, o chefe do SCDP enviava um ofício à Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira reportando a decisão de Campello.⁵⁷⁰

A distribuidora, que já havia ameaçado levar o serviço de censura à Justiça, decidiu recorrer diretamente ao ministro Gama e Silva e, no dia 6 de março, enviou-lhe uma carta. Juntamente, foram enviados seis textos publicados a respeito do filme em diferentes jornais. Um deles, inclusive, publicado no jornal francês *Le Monde* no ano

(Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 56.

⁵⁶⁵ Ibid., p. 60-61.

⁵⁶⁶ ARTISTAS paulistas pedem a demissão do Coronel Campello. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 15 fev. 1968.

⁵⁶⁷ A CHINESA, uma história proibida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968. Caderno B, p. 8.

⁵⁶⁸ CASTRO, Ruy. Um bonde chamado censura. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1968. 2º Caderno, p. 3.

⁵⁶⁹ Portaria nº 182-68, do diretor-geral do DPF, Florimar Campello. Brasília, 19 fev. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

⁵⁷⁰ Ofício nº 64/68-SCDP, do chefe do SCDP Manoel Felipe de Souza Leão Neto. Brasília, 21 fev. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

anterior. Na longa carta, de quatro páginas, a Companhia desmontava a argumentação do diretor do DPF por meio de uma análise do filme, amparada nos textos anexados.

A argumentação iniciava alegando que na França, palco das ações retratadas no filme, *A chinesa* fora um “enorme sucesso”, exibido “sem quaisquer restrições de autoridades governamentais”⁵⁷¹ e objeto de críticas favoráveis “DOS PRINCIPAIS ÓRGÃOS DA IMPRENSA, INCLUSIVE DOS JORNAIS ANTI-ESQUERDISTAS”⁵⁷² – como era o caso do *Monde*. A carta prossegue, enfatizando o caráter satírico da obra, o que não permitiria enquadrá-la como uma “propaganda comunista”. Pelo contrário, insistia a distribuidora, o filme denunciava a “quebra de unidade” entre os comunistas russos e chineses e, por isso, “DESGOSTOU OS COMUNISTAS, DO BRASIL E DO MUNDO”. Nesse momento, são citadas quatro matérias de jornais em que se ressalta a reação negativa por parte da esquerda francesa. Em uma delas, publicada no *Jornal do Brasil* de 1º de março, os críticos e cineastas Maurício Gomes Leite e David Neves ridicularizavam os censores por não terem compreendido o filme.⁵⁷³

Ou seja, em sua carta ao ministro, a distribuidora buscava evidenciar o “equívoco interpretativo” do coronel, pedindo a revogação da interdição. Outro argumento empregado no recurso foi a alegação de que a proibição, ao invés de garantir a Segurança Nacional, na verdade poderia ser um pretexto para críticas por parte da “imprensa mundial ávida por denegrir nossas instituições”. Buscando convencer o ministro, a Companhia apelava para a imagem do governo brasileiro no exterior, algo que consistia em uma grande preocupação do regime militar, extremamente empenhado em projetar internacionalmente a imagem de um Brasil que vivia em estado de normalidade democrática. Dois dias depois, 8 de março, Gama e Silva anunciou ao *Jornal do Brasil* estar em posse de cópias de *A chinesa* a fim de avaliar a interdição.⁵⁷⁴ Mas foi apenas no dia 21 daquele mês que o ministro emitiu seu parecer no qual, finalmente, liberou a obra.

⁵⁷¹ Carta da Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira ao ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva. Rio de Janeiro, 6 mar. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

⁵⁷² Os trechos constam em caixa alta no documento original e optamos por transcrevê-los desta maneira a fim de transmitir o tom enfático da argumentação.

⁵⁷³ CINEASTAS acham que não se entendeu “A chinesa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 16, 1 mar. 1968.

⁵⁷⁴ GAMA e Silva dá liberdade total de ação ao Grupo de Trabalho sobre Censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 8 mar. 1968.

Nesse intervalo de tempo, a interdição continuou alvo de críticas dos jornais⁵⁷⁵ e de críticos, como José Lino Grünwald⁵⁷⁶ e Mário Pedrosa.⁵⁷⁷

Em seu texto, Gama e Silva seguiu o caminho indicado pela Companhia Franco-Brasileira no pedido de recurso, chegando mesmo a citar trechos das reportagens enviadas pela distribuidora. O ministro afirmou que assistira à película e concluíra que as razões evocadas por Campello eram inválidas. Afinal, dizia ele, *A chinesa* era uma “obra satírica e destituída de mensagem positiva a favor do marxismo-leninismo”, que denunciava a “divergência irremediável” do mundo comunista, bem como a “inutilidade dos debates dos temas político-ideológicos por jovens utópicos”.⁵⁷⁸ Pois, na leitura do ministro, o filme ironizava “o comportamento de uma juventude pouco experiente, de tendências esquerdizantes, sem bases seguras, que muito se aproxima do que entre nós se convencionou chamar de esquerda festiva”.

Gama e Silva concluiu com a afirmação de que *A chinesa* não representava “qualquer risco à Segurança Nacional e à formação política de nossa mocidade”, e liberou o filme para todo o território nacional com a classificação etária máxima de 18 anos. No dia seguinte, seu gabinete enviou carta ao DPF em que anunciou a decisão final do ministro.⁵⁷⁹ Juntamente, foi enviada uma nota manuscrita (Figura 6) na qual se exigia que o certificado de liberação do filme fosse expedido com a seguinte “ressalva” (termo sublinhado no documento): “Liberado por decisão do Exmo. Sr. Ministro da Justiça” (Figura 7).

As divergências entre Gama e Silva e Campello não se limitaram apenas a esse caso. Nos primeiros meses de 1968 o governo brasileiro vivia uma verdadeira crise em torno da questão da censura, protagonizada justamente pelo ministro da Justiça e pelo diretor-geral do DPF. De um lado, Gama e Silva – largamente pressionado pela intelectualidade, sobretudo pela classe teatral – prometia revisar a legislação censória e

⁵⁷⁵ PANORAMA do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1968. Caderno B, p. 5.

⁵⁷⁶ GRÜNEWALD, José Lino. Godard contra os bonzos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

⁵⁷⁷ PEDROSA, Mário. Censores, tirem as suas patas de cima do teatro e do cinema. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1968. 4º Caderno, p. 2. O texto de Pedrosa é posterior à liberação do filme por Gama e Silva, mas anterior à emissão dos certificados de liberação, que ocorreu apenas no dia seguinte, 25 de março.

⁵⁷⁸ Processo MJ-06054/68. Brasília, 21 mar. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

⁵⁷⁹ Carta do subchefe do gabinete do Ministro da Justiça, Biasino Granato, ao coronel Edyr Peixoto, chefe do gabinete do DPF. Brasília, 22 mar. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

acabar com a centralização federal; do outro, Campello defendia o recrudescimento da ação policial e se mostrava irredutível em relação às reivindicações dos artistas.⁵⁸⁰

Nesse sentido, não foi por acaso que a Companhia Franco-Brasileira recorreu diretamente ao ministro da Justiça. Naquele momento, a intelectualidade nutria certa simpatia, até mesmo certa admiração, por Gama e Silva, que se mostrava aberto ao diálogo com os artistas, chegando a encaminhar, no final de fevereiro, um anteprojeto de descentralização do serviço censório ao marechal Costa e Silva – que o recusou. Em alguns momentos, os jornais veicularam uma imagem do ministro como um “apóstolo da humanização”, personalidade “esclarecida” e de “postura civilista”, em oposição à truculência e ignorância autoritária do coronel Campello⁵⁸¹.

Figura 6: Carta enviada pelo gabinete do Ministro da Justiça ao gabinete do diretor-geral do DPF. Brasília, 22 mar. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

⁵⁸⁰ GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 64.

⁵⁸¹ Ibid., p. 66.

Figura 7: Certificado de liberação de *A chinesa*, emitido pela Técnica de Censura Jacira de Oliveira. Brasília, 25 mar. 1968. In: Processo de censura do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX173/7137.

No entanto, a análise histórica não pode cair na armadilha de corroborar tal imagem de “bom moço”, arauto das liberdades democráticas, de Gama e Silva. Sua postura de diálogo com artistas, intelectuais e outros setores da vida cultural do país era, na verdade, uma estratégia para lidar com as pressões da sociedade civil, sobretudo da classe teatral, em polvorosa naquele momento. Da mesma maneira que a liberação de *A chinesa* se deveu às pressões da imprensa e da distribuidora – preocupada com o prejuízo financeiro acarretado pelo veto.⁵⁸² O ministro estava preocupado em assegurar determinada imagem do regime – especialmente no exterior – e, nesse sentido, a ridicularização que a imprensa fazia da falta de compreensão do filme por parte dos censores era um elemento que deveria ser contornado.

As fontes de imprensa aqui referidas nos oferecem um exemplo dos diálogos que setores da sociedade civil buscavam estabelecer com o regime autoritário. Bem como, são indicativas da indignação que a censura suscitava em artistas e intelectuais, que se

⁵⁸² Além da interdição, o chefe do SCDP, Manuel de Souza, solicitou que a Companhia Franco-Brasileira enviasse ao órgão as cópias existentes do filme. No recurso encaminhado a Gama e Silva, a distribuidora enfatizava tal solicitação, alegando que ela constituía um ato de “confisco de propriedade e de legalidade discutível”. Em seu parecer final de liberação, o ministro da Justiça iniciava afirmando que a solicitação carecia de respaldo legal.

recusavam a aceitar que obras de arte de alto renome artístico – consumidas não pelas massas, mas pela intelectualidade – fossem vetadas por censores desprovidos de senso estético. Tal questão era particularmente forte no caso do cinema, pois remontava a tentativas de interdição ocorridas já nos anos 1950, como o caso dos filmes *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Os amantes* (Louis Malle, 1958), os quais suscitaram grandes ondas de indignação de intelectuais.⁵⁸³

Conforme demonstrado nesta dissertação, em 1968, quando *A chinesa* foi censurado, Godard era um tema da moda na imprensa brasileira. O cineasta tinha a seu favor uma parcela da crítica especializada que lhe conferia a imagem de gênio, grande artista (algo que os próprios censores se viam forçados a reconhecer nos pareceres); bem como de um cineasta essencialmente intelectual, cujos filmes eram feitos para a reflexão e não para a diversão espetacular das massas. Tais características certamente contribuíram para a vasta e polêmica repercussão alcançada pelo veto dos censores e do coronel Campello.

Naquele momento, a interdição de *A chinesa* representou um importante capítulo na crise interna vivida pela ditadura militar em torno da censura. E sua posterior liberação representou uma vitória das reivindicações da sociedade civil face ao recrudescimento do serviço censório. Porém, mesmo após liberado, o filme continuou gerando polêmicas. Sua pré-estreia no Rio de Janeiro, inicialmente marcada para o dia 2 de abril, foi cancelada por imposição de “autoridades militares”, que “aconselharam a não exibição do filme ‘até que se acalmem os ânimos’”⁵⁸⁴, conforme noticiado pelo *Jornal do Brasil*. Àquela altura,

⁵⁸³ *Rio, 40 graus* foi interditado em setembro de 1955 pelo coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (órgão que antecedeu o DPF), contrariando a decisão do SCDP, que liberara o filme no mês anterior. Segundo o coronel, o filme enaltecia a conduta delinquente de suas personagens e ressaltava apenas aspectos negativos da sociedade brasileira, o que serviria aos interesses do extinto PCB. Ademais, Cortes também afirmou que o filme era falso, uma vez que no Rio de Janeiro não fazia 40 graus – frase pela qual ele eternizou-se no anedotário nacional. A proibição suscitou uma vasta campanha na imprensa carioca e diversas manifestações de intelectuais no Rio e em São Paulo, além de uma ação promovida por deputados federais pela liberação, obtida apenas em dezembro daquele ano. Já *Os amantes* gerou polêmicas devido às insinuações de erotismo presentes na trama. Em 1959, foi liberado restrito às capitais Rio e São Paulo. Na então capital federal o filme foi alvo de interdição por uma ação na Justiça proposta por uma entidade privada, posteriormente reforçada pela Procuradoria da República. Quando enfim liberada por decisão judicial e exibida em São Paulo, a obra gerou indignação da Confederação de Famílias Cristãs que iniciou uma enorme campanha, na imprensa e na Justiça, visando sua interdição. Do outro lado da disputa, dezenas de intelectuais paulistas assinaram um manifesto contra as tentativas de proibição. O documento contou com a assinatura de nomes como Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Hollanda, Paulo Emílio Salles Gomes, Lygia Fagundes Telles, Décio de Almeida Prado e B. J. Duarte. Cf. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999. p. 46-48 e 54-57.

⁵⁸⁴ CRISE adia exibição de “A Chinesa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 17, 3 abr. 1968. Conforme mencionado em nosso capítulo 3, o filme estreou no Rio, finalmente, na semana do dia 22 de abril e, em

o Rio vivia o ápice da crise estudantil desencadeada pelo assassinato de Edson Luís, ocorrido apenas cinco dias antes, em 28 de março. A cidade encontrava-se em clima de agitação, com passeatas e manifestações tomando diariamente as ruas. Dessa forma, o Estado autoritário não poderia abrandar seu aparato repressor justamente naquele momento conturbado, ainda mais tratando-se de um filme que já levantara tanta polêmica e resistência por parte da sociedade civil.

No final daquele mês, mais uma aparente vitória das reivindicações da classe artística: Campello foi exonerado de seu cargo.⁵⁸⁵ No entanto, os acontecimentos que se sucederam ainda em 1968 não permitiram que a sensação de vitória persistisse por muito tempo. Em novembro, a presidência da República aprovou o novo projeto de lei de reformulação da censura redigido por Gama e Silva, cujo teor era bastante distinto daquele proposto em fevereiro, quando o ministro ainda ensaiava uma aproximação com artistas e intelectuais. A centralização do serviço censório se manteve e se intensificou, e a regulamentação da censura de peças teatrais e filmes se tornou ainda mais rigorosa. Nessa direção, no dia 13 de dezembro foi promulgado o AI-5, que, também redigido por Gama e Silva, pôs fim ao cenário de aparente permissividade que imperara nos quatro primeiros anos do regime militar.

5.3. *Uma mulher casada*: em nome da moral e dos bons costumes.

Em agosto de 1968, cerca de cinco meses após as polêmicas envolvendo *A chinesa*, mais uma obra de Godard foi interditada pelo SCDP. Dessa vez, *Uma mulher casada*, que, em 1964, já havia enfrentado problemas com a censura na França. O filme foi exibido em agosto daquele ano no Festival de Veneza sob o título *La femme mariée* – *A mulher casada*. No entanto, quando examinado pela comissão de controle francesa no final de setembro, sofreu interdição total. O presidente da comissão, em carta ao ministro da Inteligência, acusava o filme de apresentar um ultraje à moral; além de condenar o

São Paulo, apenas no final de maio. Cf. FILMES da semana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1968. Caderno B, p. 10; BIÁFORA, Rubem. Mais um desconcertante filme de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 26, 19 maio 1968.

⁵⁸⁵ CEL. CAMPELO é exonerado por Costa e Silva da chefia da Polícia Federal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 18, 25 abr. 1968.

título da obra, que sugeriria, por generalização, que toda mulher casada apresentava o mesmo comportamento adúltero e obsceno da protagonista.⁵⁸⁶

A proibição gerou vasta repercussão na imprensa francesa, que se engajou em defesa de Godard. O cineasta foi pessoalmente negociar com o ministro da Inteligência, que propôs que o filme mudasse de título e tivesse cerca de três minutos de cenas cortadas. Após uma série de mudanças, como a remoção de diversas cenas e a troca do título – que agora passava a ser *Uma mulher casada*, e não mais *A mulher casada*, logo, menos genérico, referindo-se exclusivamente à protagonista Charlotte –, o filme foi liberado, com classificação etária de 18 anos no final de novembro.⁵⁸⁷

No Brasil, o filme foi adquirido pela Columbia Pictures of Brazil apenas em junho de 1968, e enviado para o SCDP em 15 de julho daquele ano. No dia 24 de julho, Aloysio Muhlethaler de Souza, então chefe do SCDP, expediu uma ordem de serviço na qual requisitava uma comissão composta por quatro censores para a avaliação da obra.⁵⁸⁸ Temos aqui um exemplo de um filme de Godard que, ao chegar ao órgão censório, é recebido com atenção especial. Os quatro censores que avaliaram a obra decidiram unanimemente pela interdição. O primeiro parecer, de Maria de Almeida, era manuscrito, breve e sucinto. No “entrecho” ela afirmava que o filme:

gira em torno do tema amor-sexo. A personagem central não contente com o que lhe oferecia o marido (sexualmente) passa maior parte do tempo em companhia do amante, procurando diferentes experiências; do que se vale o diretor para mostrar em cenas longas e em diversas posições a nudez da atriz em cenas bastante eróticas. O filme fere dispositivos legais e usuais de nossa sociedade o que impossibilitaria sua liberação.⁵⁸⁹

Em seguida, na “apreciação moral”, era categórica: “sem nenhuma mensagem positiva, opino pela interdição”. O segundo censor, José V. Madeira, em parecer datilografado, na “crítica artística” e na “apreciação técnica”, ensaiou uma análise de crítico de cinema. Segundo ele, *Uma mulher casada* era uma “película de ‘avant-gard’ [sic]”, com excelente fotografia e “uma sequência de planos longos e máquina parada, onde o ator é que se movimenta, numa coreografia surrealista, calcada sobre um ‘decor’ [sic] bem cuidado”. O censor arriscou até mesmo termos próprios da crítica especializada,

⁵⁸⁶ BAECQUE, Antoine de. *Godard : biographie*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 2010. p. 266-267.

⁵⁸⁷ Ibid., p. 268-269.

⁵⁸⁸ Ordem de serviço nº. 29/28-SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza. Brasília, 24 de julho de 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

⁵⁸⁹ Parecer da técnica de censura Maria de Almeida. Brasília, 26 jul. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

em francês, porém grafados incorretamente, assim como recorreu a noções imprecisas, que certamente não se aplicam ao filme, como a de “coreografia surrealista”. Ele afirmou ainda que a obra “desliga-se do grande público”, uma vez que “procura revolucionar a linguagem cinematográfica”, e apresenta um desenvolvimento narrativo “cansativo e enfadonho”, permeado de “citações literárias e a colocação de um tema de filosofia moral, que a nada conduz objetivamente”.⁵⁹⁰

A conclusão de que o filme era desligado do grande público não impediu o censor de optar pela interdição. Na “apreciação moral”, Madeira afirmou que a obra estaria igualmente desligada “da nossa realidade moral”, pois investia “contra os costumes usuais de nossa sociedade e os ditames de nossa moral”. Característica esta que seria agravada pelo fato de que “a película não traz nenhuma mensagem ao espectador, o que a torna negativa”. Na ótica do censor, em *Uma mulher casada* haveria apenas “um apelo ao sexo” através das longas sequências “de cama” na qual a nudez da atriz era revelada “em primeiro plano e em diversas posições”. Tais elementos, concluía Madeira, eram por si só suficientes para a interdição, uma vez que feriam “todos os dispositivos legais em que se estriba a censura para liberação de espetáculos de diversão pública”.⁵⁹¹

O terceiro censor a avaliar a obra foi José Augusto Costa, que, na “crítica artística”, seguiu um caminho semelhante ao de Madeira. Segundo ele, no filme, como era de costume na filmografia de Godard, “a linguagem cinematográfica é dirigida para um grupo de apreciadores de sua arte, grupo este reduzido, daí poucas são as pessoas que irão entender os propósitos do autor”. Na “apreciação técnica”, Costa considerou a obra “excelente”. Porém, ainda assim, na “apreciação moral”, defendeu a interdição baseado na legislação que regia seu trabalho como censor:

Considerando que a temática ou problemática do filme aborda um assunto ‘tabu’ para a nossa sociedade, que é o amor livre e o pior quando ele é praticado por mulher casada; considerando que de acordo com as Leis que regem o comportamento da Censura perante a sociedade, cabe a ela preservar os bons costumes; considerando que o filme contém cenas longas de nudez e atos praticados pelos amantes – mulher, marido e amante propriamente dito; considerando que cortar trechos seria deturpar os propósitos do autor o que poderia levantar problemas para a censura; considerando ainda que o filme por ser problemático quanto às suas intenções e não trazer o que chamamos uma mensagem positiva para o público, ou grande massa; achamos por bem INTERDITA-LO e PROIBIR SUA EXIBIÇÃO EM TODO O TERRITÓRIO

⁵⁹⁰ Parecer do técnico de censura José Vieira Madeira. Brasília, 26 jul. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

⁵⁹¹ Parecer do técnico de censura José Vieira Madeira. Brasília, 26 jul. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

NACIONAL E SOB QUALQUER PRETEXTO. Sugerimos finalmente que ele seja devolvido ao interessado para reexportação.⁵⁹²

Há uma contradição no parecer de Costa. Ao mesmo tempo em que afirma, logo de cara, que *Uma mulher casada* é um filme que só pode ser entendido pelo círculo restrito de admiradores de Godard, ele defende a interdição preocupado com a “grande massa”. Afinal, pode-se evidenciar pelo conjunto dos pareceres que, em se tratando de uma obra cujo tema era o adultério, os censores tinham a obrigação não só moral como legal de interditá-la. Por fim, quatro dias depois a obra foi avaliada por um último censor, Constâncio Montebello. Em parecer datilografado, ele classificou o gênero do filme como “científico” e “sexo” – este tendo sido adicionado à ficha censória pelo próprio censor. A “crítica artística” e a “apreciação técnica” foram descritas apenas como “regular”. Foi no “entrecho” que Montebello se deteve mais, apresentando uma leitura do filme muito mais radical que a dos pareceristas anteriores. O censor se permitiu várias deduções acerca da obra. Por exemplo, afirmou que a protagonista da obra padecia de uma “psicose erótica, agravada pelo seu narcisismo”, que a fazia desejar “a apreciação masculina em todos os sentidos, o que seu esposo, por respeito matrimonial, não lhe podia proporcionar”.⁵⁹³

Se no filme de Godard o adultério era pano de fundo para uma crítica à objetificação do corpo e do sexo na sociedade de consumo, aos olhos do censor ele era indicativo de uma manifestação patológica da protagonista. Ainda segundo Montebello, o filme se empenhava em evidenciar os “contrastes de comportamento” da mulher em seus encontros com o marido e com o amante – “ela não se entrega totalmente ao próprio esposo, enquanto que, para o amante, tudo é permitido”. Nesse momento, o censor afirmava que a intenção do cineasta era:

demonstrar que o mesmo se dá com qualquer mulher, pois não deseja impressionar mal ao marido e perde-lo, juntamente com a segurança do matrimônio, enquanto que com o amante, tanto faz, pois é mais fácil substituí-lo.⁵⁹⁴

Mesmo com o título que empregava um artigo definido, Montebello viu no filme uma generalização que poderia se estender a qualquer mulher casada, tal qual fizeram os censores franceses anteriormente, quando o título ainda trazia um artigo indefinido. Em sua leitura, o censor evidencia uma concepção moral acerca do “ser mulher”, do matrimônio e da sexualidade. Para ele, a protagonista de *Uma mulher casada* tinha

⁵⁹² Parecer do técnico de censura José Augusto Costa. Brasília, 26 jul. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

⁵⁹³ Parecer do técnico de censura Constâncio Montebello. Brasília, 30 jul. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

⁵⁹⁴ Ibid.

necessidades sexuais descomunais, decorrentes de uma patologia psíquica, que não poderiam ser atendidas pelo marido por “respeito matrimonial”. Da mesma forma que a mulher era mais permissiva sexualmente com o amante, afinal, não queria pôr em risco seu casamento. Aqui, liberação sexual e matrimônio aparecem como opostos. O respeito ao matrimônio impede que necessidades sexuais femininas desenfreadas e psicóticas sejam sanadas pelo cônjuge. Mas, ao mesmo tempo, o casamento é uma instituição que a mulher se empenha em preservar devido à “segurança” proporcionada. Ao final do parecer, Montebello apresenta ainda uma concepção acerca da vida em sociedade:

Embora haja realmente situações idênticas, o homem-sociável decidiu ocultá-las, não por hipocrisia, mas por delicadeza, por sabe-las decorrentes de desajustes vários entre os casais, que só o tempo se encarrega de solucionar, de uma forma ou de outra. Isso faz parte de leis humanas não escritas, mas respeitadas como se o fossem, na busca do homem de seu verdadeiro papel no quadro dos seres animados.⁵⁹⁵

Nesse sentido, o crime cometido pelo filme de Godard era justamente o de mostrar algo de fato existente na sociedade, porém que deveria se manter oculto – por delicadeza, jamais por hipocrisia. Assim, Montebello sugeriu a interdição, pois não podia “ignorar o que esse filme representaria para a moral adotada pela sociedade brasileira”. Na lógica do censor, a moral brasileira seria prejudicada se exposta a certos aspectos da realidade. Afinal, para ele, era dessa forma que a humanidade se desenvolvia no “quadro dos seres animados”. Omitir questões reais, porém polêmicas e imorais como o adultério, fazia parte das “leis humanas”, de um suposto contrato social que, mesmo não escrito, deveria reger o comportamento e a consciência dos homens.

Nota-se que, a despeito das particularidades de cada um dos censores, os pareceres são bastante semelhantes. Nos quatro casos, não houve dúvidas a respeito da interdição. Afinal, os burocratas do SCDP eram investidos da função de guardiões da moralidade do país, logo, não poderiam aceitar uma obra que explicitava um comportamento feminino bastante distante daquele esperado pelos setores mais conservadores da sociedade. E não importava que o filme fosse restrito às camadas intelectualizadas da sociedade. A nudez, o erotismo e o adultério eram elementos que deveriam ser mantidos à distância de todos os estratos sociais. Os censores se colocavam como verdadeiros porta-vozes do inconsciente coletivo nacional, evocando o tempo todo uma “moral brasileira”, pretensamente unívoca e homogênea. Em um momento no qual parcelas da juventude

⁵⁹⁵ Parecer do técnico de censura Constâncio Montebello. Brasília, 30 jul. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

brasileira viviam uma revolução sexual e comportamental, para os funcionários encarregado das ações censórias a população brasileira deveria continuar agindo de acordo com determinadas normas de sexualidade, moral, família e gênero.

No dia 6 de agosto o chefe do SCDP expediu a portaria que determinou a interdição de *Uma mulher casada* em todo o território nacional e a consequente reexportação do filme⁵⁹⁶. Dessa vez, não houve a mesma repercussão na imprensa, tampouco manifestos de indignação, como no caso de *A chinesa*. Nos jornais aqui consultados, apenas uma menção ao veto, publicada no *Estado de S. Paulo* em 8 de agosto.⁵⁹⁷

Porém, tal qual a Companhia Franco-Brasileira havia feito, a Columbia Pictures of Brazil recorreu a Gama e Silva buscando reverter o veto. Tal pedido de recurso, no entanto, não se encontra dentre a documentação contida na pasta relativa ao filme no arquivo do DCDP em Brasília. Tomamos conhecimento de tal documento a partir de uma carta, enviada por Muhlethaler, ao gabinete do diretor do DPF. Na ocasião, o chefe do DCDP se referiu a um despacho no qual a distribuidora pedia reconsideração da interdição ao ministro da Justiça. Em seguida, Muhlethaler comentou a ilegalidade de tal medida, uma vez que, segundo a legislação que regia a censura, os pedidos de recurso deveriam ser encaminhados à diretoria do DPF, e não ao ministério da Justiça. Por fim, ele reforçou a interdição, alegando que o filme fazia “apologia ao adultério – comportamento ilegal pelo próprio Código Penal Brasileiro”.⁵⁹⁸ O chefe apresentou ainda outros aspectos negativos da obra, extraídos dos pareceres dos quatro censores responsáveis pela avaliação.

Passados cinco meses do *affair* suscitado por *A chinesa*, dessa vez o ministro Gama e Silva não interveio a favor da distribuidora. Não se dispôs a confrontar a burocracia da Polícia Federal e passar por cima da própria legislação censória. O momento não era mais o da forte crise de fevereiro-março, e a negociação do ministro agora estava muito mais próxima do governo federal, o que culminaria, em outubro-novembro, no novo projeto de lei de regulamentação da censura. E, dessa vez, a censura

⁵⁹⁶ Portaria nº. 47/68-SCDP, do chefe do SCDP Aloysio Muhlethaler de Souza. Brasília, 6 ago. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

⁵⁹⁷ CENSURA proíbe Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 9, 8 ago. 1968.

⁵⁹⁸ Carta do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, ao gabinete do diretor-geral do DPF. Brasília, 18 set. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

executava aquilo que era sua explícita e legalmente amparada razão de ser, o controle da moralidade das diversões públicas.

Assim como, no caso de *Uma mulher casada* a interdição não poderia ser combatida sob o argumento de má compreensão do filme. As cenas apontadas como demasiadamente obscenas estavam lá e nada poderia ser feito. Cortar o filme seria impraticável, dada a quantidades de cenas tidas como inapropriadas. Foi nesse sentido que um dos censores, José Augusto Costa, afirmou que “cortar trechos seria deturpar os propósitos do autor o que poderia levantar problemas para a censura”.⁵⁹⁹ Temos aqui uma evidência das complexas nuances que caracterizavam as estratégias dos censores. Era considerado melhor interditar o filme de uma vez por todas, do que liberá-lo mutilado e descaracterizado por cortes, o que poderia suscitar a indignação de alguns cinéfilos e intelectuais.

Foi apenas um ano e meio depois, em março de 1970, que a Columbia Pictures pediu novamente a reconsideração da proibição.⁶⁰⁰ O filme foi reavaliado por um dos censores originais, Constâncio Montebello, que emitiu um parecer bastante divergente do anterior. Ele afirmou, por exemplo, que “as cenas apresentadas em ótimas tomadas apenas fazem entrever de forma artística e delicada certas situações eróticas. Em nenhuma ocasião há cenas chocantes de realidade”.⁶⁰¹ Uma leitura muito distinta daquela apresentada inicialmente, quando o mesmo censor julgou que Godard mostrava “em cenas longas e em diversas posições a nudez da atriz em cenas bastante eróticas”.⁶⁰² O próprio Montebello alegou que as mudanças em seu parecer se deviam a mudanças no interior do SCDP:

Na ocasião em que a película foi interdita, por mim e mais três censores, as determinações da Chefia do SCDP eram de rigor mais acentuado; porém, no decorrer do tempo e diante de novas determinações mais liberais, outras películas com a mesma problemática e com cenas claras, evidentes, quase completas, foram liberadas, com a finalidade de atender aos apelos do próprio público que denunciava o SCDP como cerceador das artes e das liberdades de expressão, bem como do livre arbítrio de cada espectador.⁶⁰³

⁵⁹⁹ Parecer do técnico de censura José Augusto Costa. Brasília, 26 jul. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

⁶⁰⁰ Carta de Maria Dulce Maia Silva Santos, representante da Columbia Pictures of Brazil, ao chefe do SCDP. Brasília, 16 mar. 1970. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

⁶⁰¹ Parecer do técnico de censura Constâncio Montebello. Brasília, 7 abr. 1970. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

⁶⁰² Parecer do técnico de censura Constâncio Montebello. Brasília, 30 jul. 1968. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

⁶⁰³ Parecer do técnico de censura Constâncio Montebello. Brasília, 7 abr. 1970. In: Processo de censura do filme *Uma mulher casada*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX800/37343.

Segundo o censor, agora as determinações da chefia eram mais “liberais”, em decorrência da pressão popular, pois o público passara a denunciar o SCDP como cerceador das liberdades. Montebello ainda salientou o fato de, nesse intervalo de dois anos, filmes mais “explícitos” terem sido liberados. Assim, a interdição de *Uma mulher casada* não faria mais sentido e, por isso, o censor optou pela liberação, apenas com um corte em uma legenda, julgada “grosseira”, na qual a protagonista fazia alusão a sexo anal (“e atrás, também é amor?”). As normas que regiam o órgão censório podiam até ter abrandado, mas a população brasileira ainda deveria ser privada do contato com certos comportamentos desviantes.

Inclusive, é necessário balizar a afirmação do censor de que a censura estaria mais branda em consonância com as demandas da sociedade civil. Se após a reformulação iniciada a partir do final de 1968 a censura tornou-se mais permissiva em relação a determinadas questões morais, foi apenas porque, naquele momento, a preocupação central passou a ser com a censura política, dentro da lógica da Doutrina de Segurança Nacional, intensificada após o AI-5.

5.4. Da política à moral e vice-versa.

Ao analisarmos as duas interdições sofridas pelo cinema godardiano no Brasil em 1968, fica claro um projeto de controle e repressão da cultura por parte da ditadura militar que articulava a ideologia militarista da “segurança nacional”, de teor essencialmente anticomunista, à defesa de determinados valores morais e familiares. Enquanto *A chinesa* foi proibido porque poderia doutrinar a população brasileira em direção ao comunismo, *Uma mulher casada* atentava contra a moral, os bons costumes e a sagrada instituição do matrimônio. Assim, é possível compreender por que o cinema de Godard recebeu “atenção especial” por parte da burocracia censória brasileira, conforme descrito pela bibliografia especializada no tema. Aos olhos do aparato repressor, o cineasta encarnava, ao mesmo tempo, a tão temida ameaça comunista e o ataque aos valores morais tradicionais que regiam a sociedade brasileira. Ou seja, afrontava os dois pilares básicos do projeto cultural da ditadura militar: o anticomunismo e a moral conservadora. Aparecia então como imagem-símbolo da “subversão”, tão repudiada e combatida nos discursos – e nas ações – do Estado autoritário.

No período de 1961 a 1970, outras doze películas de Godard foram distribuídas no Brasil. Desses catorze filmes, apenas um deles não recebeu a classificação etária máxima, de dezoito anos (o filme coletivo *Paris vu par*, do qual Godard dirigiu um dos seis episódios), o que indica que as obras do realizador apresentavam “impropriedades morais” aos olhos da burocracia censória. Assim como, sete dos catorze filmes sofreram ao menos um corte, e o conteúdo de tais cortes nos revela alguns dos valores que os militares visavam salvaguardar.⁶⁰⁴ Já em 1961, como vimos, *Acossado* sofreu cortes na cena em que Jean-Paul Belmondo “afaga as nádegas” de Jean Seberg e na cena em que ambos entram debaixo dos lençóis. Mais tarde, em 1966, *Pierrot, le fou* teve removida uma cena na qual a personagem de Anna Karina assassina um homem com um golpe de tesoura.⁶⁰⁵ Já *Masculino, feminino*, em 1967, recebeu dois cortes: uma cena que mostra um beijo entre dois homens, e outra “quando é mostrado, subjetivamente, uma cena fállica”.⁶⁰⁶

Também em 1967, *Tempo de guerra* recebeu corte no áudio e na legenda de uma cena em que uma garota, logo antes de ser fuzilada, brada dizeres de Lenin. “Brada contra o capitalismo e enaltece o comunismo”, diz o certificado de liberação do filme.⁶⁰⁷ *O desprezo*, em 1969, teve cenas de nudez de Brigitte Bardot e diálogos da parte inicial excluídos.⁶⁰⁸ E, no mesmo ano, *Week-end* recebeu três cortes, todos em cenas de teor sexual. Um deles, por exemplo, na “cena do rapaz pintando as nádegas da moça”.⁶⁰⁹ Assim como, *Uma mulher casada*, quando enfim liberado em 1970, teve apenas um corte na legenda em cena com alusão ao sexo anal.

⁶⁰⁴ Curiosamente, um filme como *O pequeno soldado*, que mostra cenas de tortura (e menciona diretamente o Brasil), não sofreu corte algum. Na pasta relativa ao filme no arquivo do DCDP, há apenas um parecer, de Constâncio Montebello, que, em 1967, o liberou com restrição para menores de 18 anos “tendo em vista o trecho que enfoca o pouco valor à vida humana por interesses políticos internacionais e algumas cenas de alcova”. Talvez, o filme não tenha sido encarado como um problema pelo fato de que a tortura era praticada justamente pelos comunistas que lutavam pela causa argelina. Cf. Parecer do técnico de censura Constâncio Montebello. Brasília, 20 jan. 1967. In: Processo de censura do filme *O pequeno soldado*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX714/33699.

⁶⁰⁵ Carta do chefe do SCDP, Antônio Romero Lago, ao chefe da Seção de Censura, Augusto da Costa. Brasília, 15 jul. 1966. In: Processo de censura do filme *O demônio das onze horas*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX691/32717.

⁶⁰⁶ Certificado de liberação nº. 32.886. Brasília, 24 out. 1967. In: Processo de censura do filme *Masculino, feminino*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX662/31349.

⁶⁰⁷ Parecer do técnico de censura Wilson de Queiroz Garcia. Brasília, 13 abr. 1967. In: Processo de censura do filme *Tempo de guerra*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX790/36850. Segundo censor, a cena poderia “transmitir estímulos prejudiciais ao sistema político atualmente vigente no país”.

⁶⁰⁸ Certificado de liberação nº. 43.348. Brasília, 24 set. 1969. In: Processo de censura do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX602/28355.

⁶⁰⁹ Certificado de liberação nº. 44.388. Brasília, 26 ago. 1969. In: Processo de censura do filme *Week-end à francesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX322/13414.

Evidencia-se o caráter fortemente moralizante das ações censórias. Os cortes dirigem-se basicamente a cenas de nudez ou que abordam comportamentos considerados desviantes pela moral conservadora, como a homossexualidade e o sexo anal. Mas há também o corte realizado em *Tempo de guerra*, de preocupação explicitamente anticomunista. No projeto do regime militar, política e moral não constituíam dois polos distintos, mas se articulavam integralmente, compunham “um mesmo movimento de construção do inimigo e dos modelos positivos a serem forçados”.⁶¹⁰ A conduta desviante era tida igualmente como um desvio em relação à sociedade democrática que o regime militar dizia assegurar. Na lógica anticomunista, o comunismo propagava a imoralidade, a degeneração das instituições religiosas e familiares, visando corromper a própria nação.

Nesse sentido, é interessante identificar de que maneira a imagem do Godard “subversivo” foi construída ao longo do tempo pelos burocratas da censura. Em janeiro de 1968, a censora Jacira de Almeida (uma das técnicas que, pouco depois, vetará *A chinesa*), a respeito de *Duas ou três coisas que eu sei dela*, já denunciava as “tendências ideológicas de esquerda” que Godard deixaria transparecer, bem como a “fixação sobre o drama do Vietnã” que seria “bombardeada” ao espectador.⁶¹¹ No ano seguinte, Manoel de Souza sugeriu a interdição de *Week-end*, alegando que o filme continha uma “mensagem desagregadora lançada aos quatro ventos pela mente doentia do famoso produtor francês”. O censor identificou na obra “críticas à sociedade, ao capitalismo e à burguesia”, por ele lidas como reflexo dos “recalques do seu [de Godard] espírito e comportamento tumultuados e impenetráveis”; e cujo objetivo seria o de “lançar a balbúrdia, a confusão e o tumulto na mente do assistente”. Dessa forma, concluiu tratar-se “de mais um filme polêmico que vem engrossar o rol [sic] das produções estrangeiras feitas com o interesse de prejudicar o comportamento do grande público”.⁶¹² Já o outro censor que avaliou *Week-end*, Carlos Rodrigues, defendeu, em parecer breve, que o filme fosse liberado mediante a realização de três cortes, pois sua mensagem negativa era capaz apenas de “quando muito influir nos literatos ou mais ilustrados”.⁶¹³ A chefia do SCDP

⁶¹⁰ LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014. p. 207. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24036/18607>>. Acesso em: 13 agosto 2017..

⁶¹¹ Parecer da técnica de censura Jacira de Oliveira. Brasília, 23 jan. 1968. In: Processo de censura do filme *Duas ou três coisas que eu sei dela*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX609/28658.

⁶¹² Parecer do técnico de censura Manoel Felipe de Souza Leão Neto. Brasília, 27 maio 1969. In: Processo de censura do filme *Week-end à francesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX322/13414.

⁶¹³ Parecer do técnico de censura Carlos Rodrigues. Brasília, 26 maio 1969. In: Processo de censura do filme *Week-end à francesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX322/13414.

decidiu pelo parecer de Rodrigues, e a obra foi liberada após a distribuidora efetuar os cortes exigidos.⁶¹⁴

Após *Week-end*, realizado em 1967, não foram mais distribuídos filmes inéditos de Godard no Brasil até 1981.⁶¹⁵ *Le gai savoir* e *One plus one*, de 1968, tiveram exibição restrita a festivais e não foram avaliados pelo SCDP. Os filmes da fase Dziga Vertov, de 1969 a 1972, tiveram circulação limitadíssima em todo o mundo. E, entre 1973 e 1979, o cineasta dedicou-se sobretudo a produções para a televisão francesa. Porém, durante a década de 1970, os reexames de películas da década anterior, tanto para renovar os certificados de liberação quanto para a exibição na TV, nos oferecem dados valiosos.

Um exemplo interessante é o de *Alphaville* (1965). Na primeira avaliação do filme, em 1966, ele foi examinado por dois censores, Manoel de Souza e Maria de Almeida. Esta, na “apreciação técnica”, afirmou que “as mudanças bruscas de claro-escuro” poderiam “prejudicar a vista do espectador”.⁶¹⁶ Mas, a despeito de tal preocupação oftalmológica com o público, a censura opinou pela liberação, e o filme foi liberado sem cortes. Já em 1974, quando reexaminado, um dos censores, cujo nome consta apenas como L. Fernando, defendeu a interdição. Segundo ele, o filme possuía “mensagens extremas”, com o intuito de denunciar “os males que contém o capitalismo” e “as vantagens humanas do sistema não capitalista”. Nesse sentido, o censor considerou o filme prejudicial à “formação e orientação do povo brasileiro, já tão sujeito a falsas ideias”, pois tentava “convencer que o regime socioeconômico do nosso país e dos países aliados, na maioria, leva a uma deturpação da espécie humana”.⁶¹⁷

Em outro parecer, João Camelier descreveu *Alphaville* como “uma obra onde o conhecido cineasta critica o capitalismo enviando aos espectadores vários tipos de mensagens políticas, através de uma técnica usada estrategicamente”. E, no trecho, afirmou que “o filme narra a história de um espião vindos dos países exteriores – talvez

⁶¹⁴ Certificado de liberação nº. 44.388. Brasília, 26 ago. 1969. In: Processo de censura do filme *Week-end à francesa*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX322/13414.

⁶¹⁵ Na listagem completa de pareceres presentes no arquivo do DCDP, Godard só aparece novamente em 1981 com o filme *Sauve qui peut (la vie)*, de 1979. E, em 1986, três filmes do realizador foram distribuídos no Brasil: *Carmen de Godard* (1982), *Je vous salue, Marie* (1983) e *Detetive* (1984).

⁶¹⁶ Parecer da técnica de censura Maria de Almeida. Brasília, 10 maio 1966. In: Processo de censura do filme *Alphaville*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX16/598.

⁶¹⁷ Parecer do técnico de censura L. Fernando. Brasília, 14 nov. 1974. In: Processo de censura do filme *Alphaville*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX16/598.

Rússia”.⁶¹⁸ Na paranoia anticomunista que norteava o trabalho do censor, Lemmy Caution era um infiltrado russo, logo, um comunista, enviado a Alphaville a fim de destruir o suposto regime capitalista que ali imperava. Camelier, no entanto, não opinou pela interdição, apenas por diversos cortes, que certamente descaracterizariam a obra por completo. O chefe do DCDP, por sua vez, decidiu manter a liberação sem cortes para maiores de 18 anos, tal qual feito em 1966, para evitar incoerências.⁶¹⁹

Ainda assim, os pareceres são indicativos de transformações ocorridas no interior da atividade censória ao longo dos anos. Nota-se como, em 1973, os censores são mais atentos e rigorosos em relação aos discursos supostamente comunistas. Nos pareceres de 1966, tais leituras eram inexistentes. É igualmente interessante relembramos a análise que o crítico godardiano Maurício Gomes Leite fez de *Alphaville*, à época de sua estreia nos cinemas brasileiros. Na ocasião, o autor identificou no filme uma crítica tanto ao capitalismo – que estaria simbolizado no espião Lemmy Caution – quanto ao comunismo – representado pelo déspota eletrônica de Alphaville, Alpha 60. Oito anos depois, guiados por preocupações bastante distintas, os censores viram na obra uma crítica radical ao capitalismo e, por consequência, uma apologia ao comunismo.

Outro caso interessante é o de *O desprezo* (1963). Inicialmente, em 1969, o filme foi liberado para os cinemas com longos cortes, sobretudo nas sequências iniciais, devido às cenas de nudez de Brigitte Bardot. Em 1973, a Network Distribuidora S/A requisitou ao DCDP certificado de liberação do filme para TV e, dessa vez, os pareceres foram muito distintos. Uma primeira censora, Valmira de Oliveira, isentou-se de avaliar a obra, sugerindo que ela fosse avaliada por demais censores, uma vez que se tratava “de um filme de JEAN LUC GODARD [sic], o maior expoente do cinema político de mensagem subliminar de teor subversivo”.⁶²⁰ Aqui, é possível evidenciar a imagem já fortemente consolidada a respeito do realizador franco-suíço. Algumas semanas depois, uma segunda censora, Maria Benvinda Bezerra, foi breve e categórica em seu parecer: “tratando-se de

⁶¹⁸ Parecer do técnico de censura João Camelier. Brasília, 12 nov. 1974. In: Processo de censura do filme *Alphaville*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX16/598.

⁶¹⁹ Parecer do chefe do DCDP Rogério Nunes. Brasília, 21 nov. 1974. In: Processo de censura do filme *Alphaville*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX16/598.

⁶²⁰ Parecer da técnica de censura Valmira de Oliveira. Brasília, 20 dez. 1973. In: Processo de censura do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX602/28355.

uma produção GODARDIANA, onde as mensagens subliminares são uma constante e, considerando-se a delicadeza do tema, sugerimos a NÃO LIBERAÇÃO para TV”.⁶²¹

Meses depois, a distribuidora encaminhou pedido de reconsideração da interdição, alegando ter realizado uma série de cortes na película, afastando “os elementos indesejáveis de natureza política”. Assim como, afirmava que havia sido “eliminada qualquer referência ao diretor do filme”.⁶²² Omitir que uma obra era de autoria de Godard era, naquele momento, uma estratégia visando a liberação, tendo em vista a imagem que os censores tinham do cineasta. Até mesmo o nome do cineasta, por si só, era considerado uma influência negativa para o público brasileiro. No entanto, o censor Joel Ferraz, que reexaminou a obra em julho de 1974, foi ainda mais radical que os pareceristas anteriores, a despeito dos cortes realizados. Para ele, *O desprezo*, por meio de um enredo “capcioso”, buscava incitar o espectador à subversão da ordem estabelecida:

o filme, como não poderia deixar de ser, é um compêndio de crítica, agressão, instigação à revolta, e preparação psicológica ao espectador para que chegue a desejar uma mudança no *status quo*, bem como de mensagens subliminares.⁶²³

Ferraz ainda listou nada menos do que dez falas proferidas pelas personagens do filme, nas quais haveria “mensagens de desagregação, de combate à religião, ou sentimento religioso, e à sociedade capitalista, chamada de sociedade de consumo”. Dessa forma, manteve a proibição para TV: “achamos que um filme com todo esse arsenal não deve ser liberado para televisão, pois não há como se proteger os menores em formação das toxinas injetadas a pequenas doses”. Em setembro de 1977, a distribuidora solicitou novo reexame do filme, o qual foi, mais uma vez, negado. Foi apenas em março de 1979, após um terceiro pedido de reconsideração, que, em um parecer bastante sucinto, *O desprezo* foi liberado para a televisão com impropriedade para menores de 16 anos e para antes das 22:00 horas.⁶²⁴

Novamente, fica evidente como, na década de 1970, o rigor da avaliação censória e a preocupação anticomunista se intensificaram. *O desprezo*, filme anterior à fase de radicalização política de Godard em direção ao marxismo, foi lido como uma grande

⁶²¹ Parecer da técnica de censura Maria Benvinda Bezerra. Brasília, 3 jan. 1974. In: Processo de censura do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX602/28355.

⁶²² Carta do diretor da Network Distribuidora de Filmes S/A, Victor Berbara, ao chefe do DCDP, Rogério Nunes. Rio de Janeiro, 6 jun. 1974. In: Processo de censura do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX602/28355.

⁶²³ Parecer do técnico de censura Joel Ferraz. Brasília, 15 jul. 1974. In: Processo de censura do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX602/28355.

⁶²⁴ Parecer do técnico de censura Arésio Teixeira Peixoto. Brasília, 28 mar. 1979. In: Processo de censura do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard. DCDP/CP/CI/FI/CX602/28355.

doutrinação comunista, permeada de mensagens subliminares. Há um deslocamento nas preocupações suscitadas pela obra. Em 1969, ela incomodou apenas pela exploração da nudez da atriz. Já nos pareceres de 1973-1974, foram identificados elementos políticos prejudiciais à sociedade brasileira.

Por fim, a trajetória de *O desprezo* no órgão censório nos revela outra característica fundamental da política cultural da ditadura militar. Fica evidente que a liberação de um filme para a televisão seguia critérios muito mais rígidos que no caso do cinema. Pois, mais importante do que determinar o que poderia ser visto, era determinar quem poderia ver. O regime estava preocupado sobretudo com a despolitização da classe trabalhadora, e não com os meios intelectualizados. Assim, os filmes poderiam ser liberados, até mesmo sem cortes, para os cinemas – especialmente os “cinemas de arte”, os festivais, os cineclubes e as cinematecas –, mas não para a televisão. Esta, que desde meados da década de 1960 se tornara a principal fonte de informação e lazer da população brasileira, deveria ser restrita à cultura de massas, à indústria cultural.

Como vimos, era recorrente que os censores caracterizassem o cinema godardiano como algo compreensível apenas para os “intelectuais” e os “literatos”. Tal imagem, conforme demonstrado nos capítulos 2 e 3, era largamente evocada também pela imprensa brasileira, fosse através dos críticos anti-godardianos ou de charges e colunas de humor. Mas, ainda assim, a burocracia censória da ditadura militar fazia questão de manter os filmes do cineasta distantes das massas, dos “menores em formação”, como alegou de maneira bastante paternalista o censor Joel Ferraz. Dessa forma, se hoje é simplesmente inconcebível que um filme de Godard seja exibido na TV aberta brasileira, poderíamos inferir que tal configuração tem sua raiz no projeto de visualidade levado a cabo pelo regime militar, que restringia o debate adensado à elite intelectual da sociedade.

5.5. Epílogo: *Je vous salue, Marie*, Nova República, velhos problemas.

Em março de 1985, José Sarney assumiu como o primeiro presidente civil do Brasil após vinte anos de governos militares. O clima era de apreensão, mas também de expectativa, em relação à redemocratização do país. A censura, emblema da política cultural repressiva da ditadura, aparecia como uma das principais questões a serem sanadas pela Nova República que enfim emergia. Nessa direção, em julho daquele ano,

Fernando Lyra, ministro da Justiça do novo governo, anunciou o fim da censura em um ato público que levou mais de setecentos intelectuais e artistas ao Teatro Casa Grande no Rio de Janeiro. Na ocasião, Lyra recebeu um documento – escrito por grandes nomes da resistência cultural à ditadura, como Chico Buarque, Dias Gomes e Ziraldo – que propunha uma nova relação entre Estado e censura, o qual ele afirmou que iria concretizar como uma verdadeira “Lei Áurea da inteligência brasileira”.⁶²⁵

No entanto, a nova legislação, que poria fim ao Conselho Superior de Censura e criaria o Conselho Superior de Liberdade de Criação e Expressão, só passou a vigorar com a Constituição de 1988. E, nos primeiros meses de 1986, a censura ainda gerou uma grande polêmica no interior do governo Sarney e na opinião pública brasileira. Mais uma vez, o causador do escândalo era um filme de Godard.

O filme em questão era *Je vous salue, Marie*, realização de 1984, na qual Godard transpõe o mito bíblico da imaculada concepção da Virgem Maria para a Suíça contemporânea. A Marie de Godard é uma jovem estudante que joga basquete, trabalha num posto de gasolina e namora Joseph, um taxista. Este é infiel, possui uma amante, e não acredita quando Marie diz que, embora continue virgem, está grávida, acusando-a de traição. É necessária a interferência violenta de Gabriel, o anjo enviado por Deus em um avião, para que Joseph aceite a versão de sua namorada, bem como seu destino como padrasto do filho do Senhor. O filme apresenta diversas cenas de nudez da protagonista que, embora não recebam um tratamento erotizante, chocaram os mais moralistas.

Desde seu lançamento nos cinemas franceses, no início de 1985, *Je vous salue, Marie* despertou a ira de organizações religiosas, que acusavam Godard de blasfêmia e de atentado contra a fé cristã. O próprio Papa João Paulo II se pronunciou publicamente em repúdio à obra. Em diversos países, entidades eclesiásticas tentavam barrar a exibição do filme. E não foi diferente no Brasil. Ainda em outubro de 1985, antes mesmo da película ser distribuída no país, membros da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) foram ter pessoalmente com o presidente Sarney, a fim de alertá-lo a respeito da obra.⁶²⁶

⁶²⁵ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999. p. 243.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 244.

Assim, no início de 1986, quando a distribuidora enviou o filme ao DCDP para exame, o governo Sarney se viu duplamente pressionado. De um lado, a CNBB e diversos representantes da Igreja Católica, insistentes no pedido de interdição; de outro, intelectuais e setores da sociedade civil que denunciavam o retrocesso de tal medida. *Je vous salue, Marie* foi submetido a um tratamento especial, sendo avaliado por uma equipe composta não por três, mas por doze censores.⁶²⁷ O órgão censório, no entanto, optou por encaminhar a decisão para o presidente da República, dada a delicadeza da questão.⁶²⁸

Sarney decidiu vetar a obra, gerando um mal-estar em seu próprio governo. O ministro da Justiça, Fernando Lyra, por exemplo, se manifestou contrário à decisão, uma vez que ela contradizia sua promessa de acabar com a censura no Brasil. O porta-voz da presidência afirmou que a interdição visava preservar “a moral e os bons costumes do povo brasileiro” e que não representava, de forma alguma, a volta da censura nos moldes da ditadura militar. Pois, segundo o porta-voz, a proibição não tinha cunho político; o presidente Sarney, “um homem de fé, profundamente religioso”, apenas “atendeu a um apelo da Igreja”. No entanto, ainda de acordo com o porta-voz, o presidente sequer assistira ao filme.⁶²⁹

Após anunciada a interdição, houve vasta e acalorada repercussão, ainda maior do que aquela suscitada pela censura de *A chinesa* em 1968. O episódio e seus desdobramentos tiveram ampla cobertura da imprensa. Membros da Igreja⁶³⁰ e conservadores em geral exaltavam a medida presidencial. O cantor Roberto Carlos, ídolo midiático das senhorinhas católicas e outrora ícone do *rock* bem-comportado da Jovem Guarda, enviou um telegrama a Sarney, elogiando-o pela decisão. Para ele, *Je vous salue, Marie* não era “obra de arte ou de expressão cultural que mereça a liberdade de agredir a tradição de nosso povo e o sentimento cristão da humanidade”. O cantor ainda encerrou seu telegrama muito catolicamente desejando que “Deus abençoe Vossa Excelência”.⁶³¹ O *Estado de S. Paulo* recebia cartas de leitores que vociferavam palavras de ódio e intolerância contra o filme, louvando a interdição. Transcrevemos a seguir alguns trechos, pois são bastante elucidativos do pensamento conservador que permeava parte da sociedade brasileira naquele momento de sôfrega redemocratização:

⁶²⁷ CENSURA julga o filme de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 20, 28 jan. 1986.

⁶²⁸ GODARD, agora a decisão é na área presidencial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 17, 29 jan. 1986.

⁶²⁹ SARNEY “preserva moral” e proíbe Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 5 fev. 1986.

⁶³⁰ CURITIBA: a alegria do arcebispo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 5 fev. 1986.

⁶³¹ ROBERTO Carlos a favor do veto de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 8 fev. 1986.

A esmagadora maioria do povo brasileiro, que crê em Deus e, em grande parte, ou venera ou respeita a figura de Maria Santíssima, envia sinceros parabéns ao nosso presidente, Dr. José Sarney, que teve a coragem – que a muitos faltou – de manifestar sua fé cristã, e, apoiado em leis – o artigo 153 da Constituição Federal, parágrafo oitavo – vetar a exibição do nefando filme que conspurca a honra de Nossa Senhora, figura histórica ilibada e alvo de veneração ou mesmo respeito do povo cristão. [...] Se lei sem liberdade pode trazer opressão, liberdade sem lei cria o caos, a anarquia. Deus nos livre dessa propaganda liberdade sem leis que afundará a nação no caos e na desgraça.

Ao saudar o presidente José Sarney asseguro ao chefe da Nação que seu gesto nunca será esquecido por todos os verdadeiros católicos brasileiros, que com convicção professam sua Fé nos Mistérios de Maria, mãe de Deus e nossa. Malgrado os protestos daqueles que em nome da arte sofismavelmente defendem a projeção desse filme aviltante [...]. Felizmente, acima das pouco convincentes pregações dos “direitos humanos”, alguém fez prevalecer com justiça os direitos de Deus, cujos planos para nossa Salvação, estão sendo maliciosamente distorcidos por meio do famigerado filme de Godard.

Todos que vivemos à luz deste novo regime, nascido das inspirações do imortal Tancredo Neves, somos contra a censura, que por mais de vinte anos vigorou entre nós. O que não podemos admitir é que nos mostrem a doce Virgem Maria como uma prostituta que lembre as antigas meretrizes da história bíblica. Por isso, não aceitamos a exibição do filme de Godard, *Ave Maria*, um atentado contra os sentimentos católicos do Brasil e da humanidade.⁶³²

Do lado oposto da disputa, artistas e intelectuais protestavam contra o veto.⁶³³ A decisão de Sarney foi tida como uma clara afronta às liberdades democráticas, em um momento no qual o Brasil acreditava já ter superado tais medidas autoritárias. Diversas entidades, de diferentes estados, lançaram manifestos e se organizaram exigindo a liberação, assim como foram realizadas passeatas nas grandes capitais do país. Respondendo ao telegrama de Roberto Carlos, Caetano Veloso escreveu um texto para a *Folha de S. Paulo* em que atacava a “burrice” do cantor. Para Veloso, a defesa da censura de Sarney era uma vergonha para a classe artística brasileira, a qual ele convocava a “manter uma atitude de repúdio ao veto e de desprezo aos hipócritas e pusilânimes que o apoiam”.⁶³⁴

Quatro entidades mineiras – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, Associação Mineira de Críticos de Teatro, Associação Mineira de Críticos Cinematográficos e Centro de Estudos Cinematográficos – recorreram à Justiça buscando revogar a interdição.⁶³⁵ O juiz da Vara Federal de Belo Horizonte concedeu a liberação do filme, gerando a indignação do poder Executivo e intensificando ainda mais as crises internas do governo Sarney. Para os artistas que lutavam pela liberação da obra, naquele

⁶³² DOS leitores. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 15 fev. 1986.

⁶³³ MEIO artístico não aceita a censura à obra de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 5 fev. 1986.

⁶³⁴ VELOSO, Caetano. Fora de toda lógica. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 3, 2 mar. 1986.

⁶³⁵ CASO Godard, sob rigor da Justiça. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 19, 20 fev. 1986.

momento o Judiciário aparecia como o setor verdadeiramente comprometido com a Nova República, ao contrário do presidente, que cometera tal “ato de arbítrio”.⁶³⁶

Mas, em menos de uma semana, a União apelou ao Tribunal Federal de Recursos e o filme foi novamente interditado. Ao longo de toda a tramitação, em nenhum momento a distribuidora Gaumont optou por recorrer ao Conselho Superior de Censura ou a qualquer outra instância judicial para reverter o veto de Sarney. No dia 6 de fevereiro, logo após a decisão do presidente ser anunciada, o diretor-geral da empresa, em entrevista ao *Estado de S. Paulo*, afirmou que, por se tratar de decisão presidencial, de nada adiantaria o pedido de recurso. Alegava ainda que esperaria que com uma nova Constituição a legislação facilitasse a liberação.⁶³⁷ Assim, o filme só foi enfim liberado para o circuito comercial no final de 1988, após promulgada a nova Constituição. No entanto, foram recorrentes projeções ilegais – a partir de fitas VHS que entravam no país clandestinamente, algo que teria sido tecnologicamente inviável nas décadas anteriores – em diversas cidades brasileiras, sobretudo em universidades.

Foi igualmente recorrente que tais exibições se encerrassem com intervenção e violência policial. No Rio de Janeiro, a Polícia Federal apreendeu cópias do filme durante uma exibição na Casa Das Artes das Laranjeiras. Na ocasião, o dono do estabelecimento (que era secretário do Partido Socialista Brasileiro) foi preso, e diversos outros espectadores levados ao DPF.⁶³⁸ O episódio gerou um “ato de desobediência civil” de artistas, intelectuais e políticos, como Antônio Houaiss, Augusto Boal e Fernando Gabeira⁶³⁹. Em São Paulo, a Polícia Federal invadiu o *campus* da PUC durante sessão do filme, apreendendo a fita e o equipamento de projeção. Segundo os organizadores do evento, os policiais também espancaram e prenderam estudantes.⁶⁴⁰ Para o diretor-geral do DPF, Romeu Tuma, impedir a exibição do filme “não era intervenção, mas respeito à decisão do presidente”.⁶⁴¹

Cerca de vinte anos haviam se passado desde o momento em que Godard fora um mito social na imprensa brasileira, bem como um tema central em nossa crítica

⁶³⁶ O BRASILEIRO poderá ver Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 27, 27 fev. 1986.

⁶³⁷ A GAUMONT aguardará os novos tempos para Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 18, 6 fev. 1986.

⁶³⁸ PF leva filme proibido. Junto, muita confusão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 1, 25 fev. 1986.

⁶³⁹ RIO: grupo estuda meios para exhibir filme proibido. *O Estado de S. Paulo*, p. 19, 26 fev. 1986.

⁶⁴⁰ POLÍCIA invade a PUC e apreende filme de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 14, 5 mar. 1986.

⁶⁴¹ CASO Godard, sob rigor da Justiça. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 19, 20 fev. 1986.

cinematográfica. Ainda assim, um filme do cineasta foi capaz de gerar tamanha repercussão. Mesmo sendo um cineasta distante do grande público, como seus opositores sempre fizeram questão de frisar, *Je vous salue, Marie* gerou uma indignação massiva. Como ironizou o *Estado de S. Paulo* em uma breve nota, o filme, que seria assistido, quando muito, por 5% da população brasileira, foi proibido em nome dos 95% que jamais o assistiriam.⁶⁴² Leitores de um jornal como *O Estado* se sentiram suficientemente à vontade para professar sua fé cristã e seu repúdio por uma obra que sequer assistiram; realizada por um cineasta do qual muito provavelmente jamais assistiram filme algum. Se durante as décadas de 1970 e 1980 Godard representou uma espécie de “mau encarnado” nos porões burocráticos da ditadura, em 1986 ele se tornou um inimigo público da grande nação católica.

Para os setores progressistas, que ansiavam a tão proclamada liberdade de expressão e de criação artística, a proibição de Sarney representou uma grande frustração. A Nova República explicitava seu comprometimento com valores deveras arcaicos, denunciando que velhos problemas não deixaram de existir com o fim do regime militar. A vontade da Igreja Católica subjugou os princípios da República supostamente democrática e laica. O primeiro presidente civil do país em vinte anos, que sequer havia sido eleito por eleições diretas, preferiu ceder à pressão clerical do que avançar rumo ao fim da censura, como defendiam setores do próprio governo. Nesse sentido, as manifestações de indignação contra a censura e os protestos pela liberação não se tratavam apenas de defender o cineasta ou sua obra. A revolta era, acima de tudo, contra a manutenção de resquícios autoritários do passado em uma sociedade que se pretendia renovada. Foram necessários dois anos de espera e uma nova Constituição para que o filme fosse exibido normalmente; e para que a censura (ao menos aquela institucionalizada e sob o poder do Estado) fosse erradicada e o Brasil enfim desfrutasse novamente da sensação (temporária) de viver sob uma democracia plena.

⁶⁴² CARMEM de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 jun. 1986. Caderno 2, p. 5.

CONCLUSÃO

*A inteligência é compreender antes de afirmar.*⁶⁴³

Roger Leenhardt em *Uma mulher casada*, Jean-Luc Godard, 1964.

Quando o cinema de Jean-Luc Godard chegou ao Brasil em 1961 encontrou um ambiente cultural efervescente. O país vivia sob uma atmosfera vanguardista e o alto modernismo dava o tom em diferentes campos da criação artística. Na poesia e nas artes plásticas, movimentos de vanguarda empreendiam vigorosos trabalhos de experimentação formal. Na música popular, a recém-surgida Bossa Nova abriu um horizonte de modernização cultural. A nova capital federal, a Brasília de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, se projetava para o mundo como a mais acabada realização do alto modernismo arquitetônico, emblema de uma nação que enfim parecia ter chegado à modernidade.

A utopia modernista originária dos anos 1920 parecia mais viva do que nunca – inclusive como projeto estatal –, e o debate cultural era permeado por um imperativo do “novo”. Naquele mesmo ano, jovens cineastas e críticos decretaram o início de um novo cinema para o país. Um cinema que recusava os parâmetros industriais de produção e as convenções clássicas da linguagem; que não buscava mais emular as fórmulas dos grandes estúdios de Hollywood. Um cinema feito com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, capaz de apreender e transformar a realidade social brasileira por meio de uma linguagem moderna, experimental, porém tipicamente nacional, fazendo da carência de recursos sua riqueza estética.

Assim, a obra de Godard veio se somar a uma *sensibilidade modernista*, que já se desenvolvia ao menos desde meados da década anterior. Afinal, o franco-suíço realizava um cinema descomprometido com as convenções formais e narrativas consagradas; filmado nas ruas, com câmera na mão e poucos recursos; que trazia uma nova concepção de personagem e de direção dos atores; que abdicava da linguagem narrativa e dramática própria do romance e do teatro do Século XIX. Era uma novidade e foi recebida como tal por artistas e intelectuais ávidos pela ideia de inovação, crentes na modernização das artes

⁶⁴³ No original em francês : « l'intelligence, c'est comprendre avant d'affirmer ».

como instrumento para a transformação do mundo. A modernidade godardiana, vinda do outro lado do Atlântico, ao passo que foi lida à luz de tal sensibilidade modernista, atuou como um de seus agentes catalisadores, fomentando novos debates e projetos em seu interior.

Ao longo desta dissertação, evidenciamos a importância central que Godard teve no processo histórico de desenvolvimento de um cinema moderno no Brasil, tendo sido uma importante referência na concepção de diferentes projetos de modernização cinematográfica. Modernização esta que ocorria simultaneamente em duas frentes, tanto na produção fílmica quanto na crítica especializada – até porque, no Brasil dos anos 1960, diversos artistas conciliaram as duas atividades, realização e crítica. O fenômeno do cinema moderno não ofereceu ao mundo apenas novas formas fílmicas. Ele também propôs a ressignificação do próprio conceito de cinema e da experiência cinematográfica como um todo.

Os cinco autores godardianos aqui analisados – José Lino Grünwald, Maurício Gomes Leite, José Carlos Avellar, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla –, cada qual à sua maneira, tiveram Godard como um importante interlocutor em um projeto de legitimação cultural de um novo conceito de cinema face ao público brasileiro – e, dessa maneira, acabaram por promover uma renovação no interior do próprio fazer crítico. Afinal, a análise de um cineasta experimental, de vanguarda, como Godard exigia novos métodos e um novo entendimento sobre a sétima arte. E tais autores se empenharam largamente não só na exegese, mas também na defesa desse novo conceito de cinema. Promoveram verdadeiros manuais que visavam guiar o leitor rumo à apreciação do cinema de Godard – e de diferentes concepções de cinema moderno. E o mesmo pode ser dito de Paulo Emílio Salles Gomes por ocasião de seu texto sobre *A chinesa*, de junho de 1968, no qual propôs um tutorial para a fruição da obra.

Nos casos de Glauber e de Sganzerla, Godard foi um elemento fundamental no desenvolvimento de projetos modernos que conjugaram crítica e realização. Em Glauber, as interpretações da obra de Godard coexistiram com sua prolífica atividade enquanto realizador. E nem sempre aquilo defendido em seus textos era o mesmo expresso em seus filmes. No final da década de 1960, sua produção textual passou a defender a consolidação de um mercado e de um público para o cinema brasileiro. Seus filmes, no entanto, continuaram adeptos da estética de vanguarda, distantes dos padrões mercadológicos do cinema de grande público. Pois, para Glauber, era a partir dessa dupla

atuação que seu projeto de vitória do cinema do Terceiro Mundo sobre o cinema colonizador se concretizaria. E Godard ocupou lugar central nesse projeto; sendo tomado dialeticamente como gênio-guerrilheiro, objeto de intensa admiração, e, ao mesmo tempo, como imagem morta da colonização, com a qual era necessário romper.

No caso de Sganzerla, os textos aqui analisados antecederam a realização. Como crítico, ele formulou as noções de cinema moderno que foram posteriormente redimensionadas em seus filmes. E Godard foi uma das principais referências na concepção de tais noções. Tal qual Glauber, Sganzerla se apropriou do cineasta franco-suíço em um projeto de cinema que se pretendia adequado ao Brasil e à condição estrutural de subdesenvolvimento. No entanto, seu projeto não possuiu a mesma dimensão utópica e teleológica, tampouco a politização de viés marxista – absorvida de Fanon e Guevara –, próprias de Glauber. Na ótica de Sganzerla, o cinema de vanguarda era instrumento de subversão moral e de crítica ao bom-comportamento; era corporal, paródico, violento e trágico; diluía as fronteiras entre o *kitsch*, a alta cultura e a indústria cultural; mas não se pretendia porta-voz da revolução social.

Para além das particularidades de cada um dos casos, os cinco autores compartilharam da sensibilidade modernista a que nos referimos anteriormente. Todos eles acreditaram na utopia da revolução cinematográfica. Defenderam a ruptura radical com o cinema clássico – pois o entendiam como mentiroso e falsificador – em nome de um cinema capaz de apreender a realidade, de expor a verdade e até mesmo de se reintegrar à práxis vital. Nesse sentido, tanto os projetos que se restringiram à crítica quanto aqueles que conviveram com a realização⁶⁴⁴ se inseriram em um processo histórico de maior duração, aquele do longo modernismo brasileiro.

Processo este que, ao longo da década de 1960, sofreu profundas transformações em seu interior. Ao ponto de, na virada para os anos 1970, um vanguardista ferrenho como Grünewald ter se desiludido em relação ao projeto de cinema moderno que ele mesmo havia defendido anteriormente. O Brasil já vivera os primeiros anos da ditadura militar e, sobretudo após o recrudescimento da repressão com o AI-5 de dezembro de 1968, a atmosfera cultural se tornara hostil às utopias. Cada vez mais, a indústria da cultura de massas avançava irrestritamente. Assim, para Grünewald, na aurora da década

⁶⁴⁴ É importante lembrar que Maurício Gomes Leite e José Carlos Avellar também se dedicaram à realização, para além do trabalho como críticos. No entanto, optamos por abordar Glauber Rocha e Rogério Sganzerla separadamente, tendo em vista os lugares canônicos que ocupam na história do cinema brasileiro.

de 1970 a vanguarda godardiana estava esgotada. Não havia mais espaço para a radicalização estética (e política) que o cineasta assumira no pós-1968; o esplendor do cinema voltara a Hollywood, pois o *2001* de Kubrick provara ser possível trazer qualidade estética e profundidade filosófica para dentro do espetáculo comercial.

A existência de tal ambiente cultural acima descrito não garantiu, em momento algum, que o cinema de Godard fosse um sucesso de público no Brasil. A vanguarda godardiana – tal qual o próprio cinema brasileiro moderno – teve sua circulação restrita a um público fechado. Mas, ao longo da década de 1960, a presença de Godard na imprensa brasileira se tornou cada vez mais frequente. Conforme mais filmes do cineasta foram sendo distribuídos no país, houve um adensamento dos debates travados na crítica. E, por volta de 1968, sua repercussão extrapolou os limites da crítica especializada, virou tema de coluna social, seção de humor, charges; e também do noticiário político e policial por ocasião de um filme proibido – que se tornou uma questão ministerial, inserida em uma crise governamental muito maior e que se arrastava desde o ano anterior.

Para além dos debates estéticos, o cinema de Godard também suscitou interessantes interpretações políticas na crítica brasileira. Mesmo no caso de filmes anteriores a 1966 – momento no qual a obra do cineasta assumiu conotação política *stricto sensu* e enveredou para o marxismo –, como *Uma mulher casada* e *Alphaville*. Maurício Gomes Leite e José Carlos Avellar, por exemplo, ressaltaram na obra de Godard o antiamericanismo, bem como a crítica radical à modernidade capitalista e à sociedade de consumo. Os autores desenvolveram tais noções entre 1966 e 1967, quando, a despeito da ditadura de direita, a esquerda ainda impactava decisivamente a produção cultural brasileira. Nesse sentido, o cinema de Godard também foi lido à luz de uma *sensibilidade de esquerda* em voga naquele período.

Os filmes do cineasta fomentaram leituras de teor anticapitalista e que questionavam o suposto progresso da modernidade e da tecnicização do mundo e da vida – o que, naquele contexto, assumia caráter de resistência ao regime no poder, pautado no anticomunismo e no projeto de modernização conservadora. Aqui, é importante lembrar: além de Gomes Leite e Avellar, tal elemento esteve presente de maneira intensa na crítica de Glauber Rocha. Tal sensibilidade, no entanto, era complexa e multifacetada. No pós-1964 a cultura política de esquerda se encontrava marcada por acirrados debates, tanto no meio intelectual, quanto nas organizações e nos coletivos. O clima era de sectarismo,

acusações e autocrítica. Para muitos, de amargura e de derrota. Assim, as leituras brasileiras sobre a politização da obra godardiana apresentaram múltiplas nuances.

Para um trotskista convicto como Paulo Francis, um filme como *A chinesa* se alinhava a uma esquerda ortodoxa (porém não stalinista) e atacava impunemente a emergente “nova esquerda” – o marxismo juvenil, heterodoxo, marcuseano, psicanalítico e que inclinava-se para pautas identitárias; presente por exemplo nos protestos do mitológico maio de 1968. Francis também identificou em *A chinesa* um sentimento de fracasso e de derrota da esquerda, em decorrência da degeneração introduzida pela *New Left*. Tal sentimento esteve presente também na leitura que José Carlos Ismael fez do filme, mas em chave interpretativa distinta, na qual foi ressaltado o caráter autocrítico. Outro analista da obra, Mário Chamie, a tomou como evidência de um cenário de dúvidas, incertezas e incoerências – que caracterizaria não só o debate de esquerda, mas a própria cultura contemporânea.

Maurício Gomes Leite, por sua vez, – partindo de *O pequeno soldado* e, sobretudo, de *Alphaville* – defendeu a necessidade de autocrítica por parte da esquerda e de reformulação do marxismo. Para esse autor, Godard, repórter da Guerra Fria, recusava tanto o mundo capitalista quando os governos comunistas – cujos modelos de partido único seriam, na verdade, antimarxistas. Crítica semelhante foi desenvolvida por José Lino Grünewald, que, a partir de *A chinesa*, atacou duramente o marxismo ortodoxo – e também sua estética oficial, o realismo socialista. Para ele, qualquer forma de burocracia era autoritária e dogmática; e um cineasta revolucionário como Godard trabalhava com a liberdade total, avessa a qualquer forma de doutrinação política. Tal característica do pensamento de Grünewald explica, em parte, porque ele rompeu com os filmes mais militantes realizados pelo Godard pós-1968.

O ápice da repercussão de Godard no Brasil se deu em 1968, quando as mobilizações estudantis contra a ditadura militar se intensificaram. E, não por acaso, José Lino Grünewald, já em 1967, viu no cineasta um estímulo aos protestos da juventude brasileira contra o regime. Mas a imprensa – através sobretudo de colunas humorísticas, mas também de um crítico anti-godardiano como Salvyano Cavalcanti de Paiva – também associou o realizador a uma juventude “festiva” e elitista, cujo engajamento seria falso e inútil. No período aqui enfocado, o cinema e a cinefilia tiveram um impacto central na juventude brasileira. Por isso a presença constante da “Geração Paissandu” nos textos da época, geralmente na pena de seus detratores.

Assim, Godard, o ícone máximo da cinefilia daquele momento, também desempenhou um papel importante na *sensibilidade jovem* tão presente na cultura brasileira do período. O cineasta foi tido – tanto por defensores quanto por opositores – como emblema de uma juventude libertária, adepta da revolução sexual e comportamental. Virou tema da moda em conversas de bares, universidades, cineclubes e portas de “cinemas de arte”. Ao longo da década, sua carreira foi marcada pelo desejo constante de inovação, revolucionando a si mesma a cada obra. Seus filmes incorporavam citações eruditas e reflexões filosóficas a uma atmosfera *pop*, irreverente e debochada, na qual não estava ausente um diálogo criativo com símbolos da cultura de massas.

E, no biênio 1966-1967, suas produções discutiram questões políticas, subjetivas e comportamentais da juventude francesa. Assim, o cineasta atendeu aos anseios de uma juventude ávida por novidades e por transformações – não apenas na política e na economia, mas também nas artes, na moral e nos costumes. Nessa direção, a partir de 1968 Godard dialogou também com o nascente movimento contracultural no Brasil. Artistas de diferentes áreas, ligados em maior ou menor medida à contracultura, reivindicaram a influência do cineasta – por exemplo, Caetano na música, José Celso no teatro e Sganzerla no cinema.

No entanto, a recepção brasileira do cinema de Godard não foi unânime. Houve também quem se opusesse ao realizador, tanto estética quanto politicamente. Já em 1961 Jean-Claude Bernardet elogiou as inovações formais de *Acossado*, porém criticou o filme devido à ausência de um engajamento político bem definido. Antônio Moniz Vianna, por sua vez, avaliou positivamente o primeiro longa de Godard, mas alertou: para ele, a sétima arte não era passível de grandes transformações, e certas convenções clássicas deveriam ser mantidas. Assim, os filmes posteriores do cineasta – distanciados cada vez mais do cinema clássico – foram duramente recusados por Vianna. Este promoveu uma verdadeira campanha de deslegitimação difamatória contra Godard. Na maior parte dos casos, sequer analisou seus filmes – pois não tinha instrumentos para tal –, mas atacou-o pessoalmente, caracterizando-o como uma personalidade narcísica e exibicionista. O crítico também combateu o engajamento político do cineasta – suas intervenções nos festivais de Cannes de 1966 e 1968 –, pois, para ele, a politização de esquerda não passava de mero comportamento arruaceiro.

Outro anti-godardiano, Maurício Rittner, julgou que os filmes de Godard padeciam de um esteticismo vazio e, conseqüentemente, de um falso engajamento

político. Para Rittner, o cineasta era um idealista romântico, um descompromissado, que abdicava de discutir a realidade por realizar um cinema excessivamente metalinguístico. O crítico ainda acusou Godard de chatice doutoral devido às inúmeras citações literárias e filosóficas. Já Salvyano Cavalcanti de Paiva assumiu uma postura ligeiramente ambígua. Não desconsiderou toda a obra de Godard, e chegou a dedicar um texto bastante elogioso a *Tempo de guerra*. Mas, no geral, atacou duramente o cineasta. Para esse crítico, os bons filmes godardianos seriam exceções que comprovavam a regra, e o cineasta seria apenas um adepto da cretinice alucinante do anti-cinema, incapaz de se comunicar com o espectador. Ademais, Paiva, um comunista ortodoxo, identificou em um filme como *O pequeno soldado* um Godard reacionário e fascista.

Nesse sentido, esta pesquisa mapeou diferentes imagens construídas sobre o cinema de Jean-Luc Godard no Brasil de 1961 a 1970. Desde imagens de admiração até duros e severos ataques. Assim como, ao longo desta dissertação buscamos explicar porque o realizador franco-suíço constituiu uma referência central para críticos e cineastas brasileiros do período, conforme mencionado – sem, no entanto, maiores explicações – pela bibliografia acadêmica produzida *a posteriori* sobre o tema. Como demonstrado, no Brasil daquele momento havia uma conjuntura sociocultural que favoreceu a recepção do cinema godardiano no país. Juntas, as três sensibilidades aqui elencadas – *modernista, de esquerda e jovem* – nos permitem compreender a repercussão do realizador no país, bem como os debates estéticos e políticos suscitados por sua obra. É importante salientar que tais sensibilidades estavam fortemente imbricadas. Em alguns momentos se opuseram, mas, na maior parte dos casos, estabeleceram diálogos criativos entre si. E tiveram no cinema de Godard um denominador comum.

Por fim, é necessário comentar a outra comunidade de espectadores aqui analisada: os censores. A bibliografia que investigou a história da censura cinematográfica no Brasil apontou para a atenção especial conferida a Godard por parte da burocracia censória da ditadura militar. Em nossa pesquisa, pudemos constatar que tal atenção especial se deu sobretudo na década de 1970, posteriormente ao nosso recorte cronológico, mas teve sua origem no fatídico ano de 1968, quando duas películas do realizador foram interditadas no país. Uma delas porque supostamente defendia o comunismo, logo, ameaçava a Segurança Nacional; outra porque atentava contra a moral e os bons costumes ao expor cenas de nudez e apresentar uma protagonista adúltera. Assim, foi naquele momento que se cristalizou uma imagem de Godard como uma

perigosa ameaça que deveria ser cuidadosamente vigiada – pois o cineasta atentava contra os dois pilares básicos da ideologia que norteava o regime militar brasileiro, o anticomunismo e a defesa de determinados valores morais e familiares.

Assim, pode-se depreender como o projeto ditatorial era avesso às sensibilidades anteriormente evocadas nesta conclusão. Para os militares no poder, não havia espaço para revoluções comportamentais – apenas para a moral e os bons costumes –, tampouco para sensibilidades anticapitalistas e para a politização crescente da juventude (ou de quem quer que fosse). Afinal, o projeto moderno do regime era outro, totalmente distinto daquele defendido por sujeitos preocupados com a revolução artística, social ou comportamental. Hoje, com o privilégio do distanciamento histórico, é fácil saber qual dos projetos saiu vitorioso.

Se é verdade que o cinema de Godard teve sua exibição no Brasil restrita a um circuito fechado de espectadores, é igualmente verdade que o regime militar se preocupou em assegurar que tal fechamento de público fosse cada vez maior. A despeito da imagem de cineasta desinteressante e incompreensível construída sobre Godard ao longo dos anos 1960 – pela crítica, pela imprensa e também pelos próprios censores –, na década de 1970 o serviço censório fez questão de manter seus filmes afastados do grande público, especialmente da televisão – veículo de comunicação de massas de maior abrangência naquele momento. Para o regime militar, era necessário garantir que Godard fosse consumido apenas pelas camadas intelectualizadas da sociedade, até que o tempo o condenasse ao ostracismo.

Porém, em 1986, já acabada a ditadura, Godard voltou aos holofotes da imprensa. Mesmo vinte anos após o auge de sua repercussão no país, o cineasta e seu *Je vous salue, Marie* conseguiram causar a indignação da Igreja Católica. Indignação tamanha que a questão foi levada ao próprio presidente da República que, pressionado por importantes apoiadores de seu governo, optou pela censura. A medida foi recebida com louvor por setores retrógrados da sociedade, suscitando um festival de ignorância e de moralismo em cartas enviadas à imprensa – e em um telegrama enviado por um cantor de sucesso ao presidente. Mas o veto de Sarney gerou também uma vasta onda de protestos por parte da juventude, da classe artística e da intelectualidade – ainda maior do que aquela que a interdição de *A chinesa* suscitara dezoito anos antes. Naquele momento, foi um filme de Godard o responsável por expor as fragilidades democráticas da nascente Nova República – hoje, cada vez mais evidentes.

Referências das fontes primárias

I – Textos de jornais e periódicos

A CHINESA, uma história proibida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1968. Caderno B, p. 8.

A GAUMONT aguardará os novos tempos para Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 18, 6 fev. 1986.

ALENCAR, Miriam. Cineastas de amanhã II – As promessas do tédio e da coragem. Entrevista com Maurício Rittner e Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1966. Caderno B, p. 8.

_____. Quando os fantasmas ganham uma vida, provisória. Entrevista com Maurício Gomes Leite. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19. maio 1968. Caderno B, p. 7.

ARTISTAS paulistas pedem a demissão do Coronel Campello. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 15 fev. 1968.

AVELLAR, José Carlos. Viver a vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 set. 1964. Caderno B, p. 11.

_____. O cinema na idade de Picasso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1967. Caderno B, p. 2.

_____. Duas ou três coisas sobre Godard. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1967. Caderno B, p. 2.

_____. Lutar com palavras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1968. Caderno B, p. 8.

_____. Um cinema em construção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1968. Caderno B, p. 8.

_____. Made in USA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1968. Caderno B, p. 2.

_____. One plus one. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 25, 30 mar. 1969.

_____. Uma mulher casada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1970. Caderno B, p. 2.

BERNARDET, Jean-Claude. Um filme romântico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 de jun. 1961. Suplemento literário, p. 5.

_____. Modificação na crítica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jan. 1963. Suplemento literário, p. 5.

BIÁFORA, Rubem. Mais um desconcertante filme de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 26, 19 maio 1968.

CAMPOS, Augusto de. A explosão de *Alegria, alegria*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1967. Suplemento literário, p. 6.

CARMEM de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 jun. 1986. Caderno 2, p. 5.

CASO Godard, sob rigor da Justiça. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 19, 20 fev. 1986.

CASTRO, Ruy. Eu fui a Geração Paissandu: entrevista com um anônimo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2º Caderno, p. 1, 6 fev. 1968.

_____. Um bonde chamado censura. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1968. 2º Caderno, p. 3.

_____. O bandido da luz vermelha. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1970. Caderno Anexo, p. 4.

CEL. CAMPELO é exonerado por Costa e Silva da chefia da Polícia Federal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 18, 25 abr. 1968.

CENSURA julga o filme de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 20, 28 jan. 1986.

CHAMIE, Mário. Ensaio e profecia – I. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 jul. 1968. Suplemento literário, p. 4.

_____. Ensaio e profecia – II. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1968. Suplemento literário, p. 4.

CINEASTAS acham que não se entendeu “A chinesa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 16, 1 mar. 1968.

CLOUZOT, Claire. Godard in the US. *Sight and sound*, London, v. 37, n. 3, p. 110-114, Summer 1968.

CRISE adia exibição de “A Chinesa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 17, 3 abr. 1968.

CURITIBA: a alegria do arcebispo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 5 fev. 1986.

DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1961. Suplemento literário, p. 5.

DOIS ciclos de filmes franceses hoje na Bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 12, 6 dez. 1961.

DOS leitores. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 15 fev. 1986.

ENTREGA de prêmios no estádio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 11, 22 set. 1965.

FAERMAN, Marcos. Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do filme dele?
Entrevista com Rogério Sganzerla. Disponível em:
<<http://epifenomenos.blogspot.com/2010/06/ele-quer-destruir-o-cinema-voce->

pode.html>. Acesso em: 5 jun. 2018 [entrevista realizada em 15 dez. 1969 e publicada no *Jornal da tarde*, São Paulo].

FESTIVAL desmente telegrama de Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 21 set. 1965.

FESTIVAL tem novo grupo de celebridades no Rio. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 24 set. 1965.

FILMES da semana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1968. Caderno B, p. 10.

FLAGRANTES. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1967. 2º Caderno, p. 1.

FORD, Beatles e Velha senhora são os mais cotados. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 28 set. 1965.

FRANÇA. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 1 dez. 1965.

FRANCESES dirigem-se a C. Silva. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 13, 27 abr. 1967.

FRANCIS, Paulo. Godard, direita & esquerda. *Correio da manhã*, 19 maio 1968. 4º Caderno, p. 3.

GAMA e Silva dá liberdade total de ação ao Grupo de Trabalho sobre Censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 8 mar. 1968.

GLAUBER regressa e elogia Godard. Rio de Janeiro, p. 15, 17 dez. 1967

GLAUBER faz declaração. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 13, 25 ago. 1970.

GÓES, Ricardo. *Pop*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

_____. *Pop*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1968. 2º Caderno, p. 3.

_____. *Pop*. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1969. 2º Caderno, p. 2.

GODARD, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du cinéma*, n. 94, Paris, p. 19-22, avr. 1959.

_____. Entretien. *Cahiers du cinéma*, n. 138, Paris, p. 20-39, déc. 1962.

_____. Lutter sur deux fronts. Entretien avec J. Bontemps, J.-L. Comolli, M. Delahaye et J. Narboni. *Cahiers du cinéma*, n. 194, Paris, p. 12-27, oct. 1967.

GODARD vem sexta feira para o FIF. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 21 set. 1965.

GODARD pode levar Censura à Justiça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 17, 13 fev. 1968.

GODARD, agora a decisão é na área presidencial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 17, 29 jan. 1986.

GOMES LEITE, Maurício. Michel Poiccard. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 9 jun. 1962.

_____. Violência e coragem na terra do sol. *Revista de cinema*, n. 3, Belo Horizonte, p. 30-31, jul.-ago. 1964.

_____. O prêmio do rebelde Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1965. Caderno B, p. 3.

_____. Alphaville I – Fragmento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

_____. Alphaville II – Luzes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

_____. Alphaville III – O verbo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1966. Caderno B, p. 2.

_____. O pequeno soldado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1967. Caderno B, p. 8.

_____. As estruturas de Atlantic City. *Jornal do Brasil*, 30 set. 1967. Caderno B, p. 8.

_____. Duas ou três coisas que sei dela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 15, 14 mar. 1968.

GRÜNEWALD, José Lino. Merleau-Ponty: cinema e comportamento. *Jornal do Brasil*, 13 maio 1961. Suplemento dominical, p. 3.

_____. Um filme é um filme. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 17 nov. 1962.

_____. A última fase de Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4º Caderno, p. 3, 18 set. 1966.

_____. Godard & Guerra. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2º Caderno, p. 1, 5 out. 1966.

_____. Passeatas. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 6, 27 maio 1967.

_____. Godard contra os bonzos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

_____. Mais 2 ou 3 coisas sobre Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

_____. O bandido da luz vermelha. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 13 maio 1969. 2º Caderno, p. 2.

_____. O Desprezo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1969. 2º Caderno, p. 3.

_____. Cine. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1970. Caderno Anexo, p. 5.

_____. Week-end. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1970. Caderno Anexo, p. 6.

_____. Godard: Uma mulher casada. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1970. Caderno Anexo, p. 5.

_____. Godard e sua crise. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 out. 1970. Caderno Anexo, p. 4.

ISMAEL, J. C. O profeta brinca outra vez. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 26 maio 1968.

LANCE-LIVRE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 10 fev. 1968.

LOPES, Rosita Thomas. Godard, o mito. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 14 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

MEIO artístico não aceita a censura à obra de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 5 fev. 1986.

MONIZ VIANNA, Antônio. Acossado (À bout de souffle). *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4 maio 1961. 2º Caderno, p. 3.

_____. Bergman em Veneza. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964. 2º Caderno, p. 4.

_____. Viver a vida. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1964. 2º Caderno, p. 2.

_____. Viver a vida, ainda. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 set. 1964. 2º Caderno, p. 4.

_____. Lang. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 set. 1964. 2º Caderno, p. 2.

_____. Cannes, censura, etc. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 8 maio 1966. 4º Caderno, p. 3.

_____. Filmografia: Jean-Luc Godard. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1966. 4º Caderno, p. 7.

_____. Godard, Godard! *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1967. 2º Caderno, p. 2.

_____. Terra em transe. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 maio 1967. 2º Caderno, p. 2.

_____. Caos difilmico. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 1 set. 1967. 2º Caderno, p. 2.

_____. A comédia de Cannes. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

MOTTA, Carlos M. Cinco comédias na semana cinematográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 30, 26 out. 1969.

O BRASILEIRO poderá ver Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 27, 27 fev. 1986.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. O pequeno soldado. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1967. 2º Caderno, p. 2.

_____. De dezembro & janeiro. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1968. 2º Caderno, p. 2.

_____. Tempo de guerra. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1968. 2º Caderno, p. 3.

_____. Masculino, feminino. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11 maio 1968. 2º Caderno, p. 3.

_____. Tony Rome. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1968. 2º Caderno, p. 3.

PANORAMA do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1968. Caderno B, p. 5.

PEDROSA, Mário. Censores, tirem as patas de cima do teatro e do cinema. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1968. 4º Caderno, p. 3.

POLÍCIA invade a PUC e apreende filme de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 14, 5 mar. 1986.

RIO: grupo estuda meios para exibir filme proibido. *O Estado de S. Paulo*, p. 19, 26 fev. 1986.

RITTNER, Maurício. Buraco de fechadura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 1964. Suplemento literário, p. 5.

_____. O modelo e a máscara. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 fev. 1967. Suplemento literário, p. 5.

_____. Esta guerra que exaspera. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 10, 6 out. 1967.

_____. O descompromisso segundo Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 16, 24 mar. 1968.

ROBERTO Carlos a favor do veto de Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 8 fev. 1986.

SARNEY “preserva moral” e proíbe Godard. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 5 fev. 1986.

SGANZERLA, Rogério. A câmera cínica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jul. 1964. Suplemento literário, p. 5.

_____. Viver a vida (I). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 1964. Suplemento literário, p. 5.

_____. Viver a vida (II). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento literário, 12 dez. 1964. Suplemento literário, p. 5.

_____. Cinema impuro? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento literário, 23 jan. 1965. Suplemento literário, p. 5.

_____. Noções de cinema moderno. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1965. Suplemento literário, p. 5.

_____. Cineastas do corpo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1965. Suplemento literário, p. 5.

_____. Corpo mais alma. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1965. Suplemento literário, p. 5.

_____. Alpha, cidade aberta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 out. 1966. Suplemento literário, p. 5.

_____. O filme em questão: *O bandido da luz vermelha*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 maio 1969. Caderno B, p. 8.

TELEGRAMA de Godard existe e ele não vem mesmo ao FIF. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 23 set. 1965.

VELOSO, Caetano. Fora de toda lógica. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 3, 2 mar. 1986.

VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. Entrevista com Rogério Sganzerla. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1968. 2º Caderno, p. 4.

_____. Confissão & desafio de um bandido incômodo. Entrevista com Rogério Sganzerla. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18-19 maio 1969. Caderno B, p. 4.

II – Capítulos de livros

GRÜNEWALD, José Lino. *Acossado* – um filme de vanguarda. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 71-75 [publicado originalmente em *Jornal de letras*, Rio de Janeiro, ago. 1961].

_____. *Viver a vida*: síntese telegráfica de uma obra radical. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 141-144 [publicado originalmente em *Invenção*, n. 4, São Paulo, 1964].

ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 272-278 [1967].

_____. Carta a Cacá Diegues. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 339-340 [1969].

_____. Carta a Michel Ciment. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 372-373 [1970].

_____. Carta a Cacá Diegues. In: _____. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 432-438 [1972].

_____. Introdução. In: _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 33-41 [1963].

_____. Tricontinental 67. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 104-109.

_____. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 150-154.

_____. Cahiers du cinéma 69. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 193-221.

_____. O cinema foi a sétima arte 70. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 243-245.

_____. Eztetyka do sonho 71. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 248-251.

_____. Embrasilme em ritmo de aventura 77. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 363-367.

_____. Alphaville. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 359-363 [original datilografado, s/d].

_____. Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora). In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 363-375 [publicado originalmente em *Livro de cabeceira do homem*, v. III, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967].

_____. O último escândalo de Godard. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-319 [publicado originalmente em *Manchete*, n. 928, Rio de Janeiro, 31 jan. 1970].

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *A Chinesa*. In: _____. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. Organização Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrasilme, 1986. p. 254-255 [publicado originalmente em *A Gazeta*, São Paulo, 1 jun. 1968].

_____. Uma situação colonial? In: _____. *Uma situação colonial?* Organização Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 47-54 [publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1960].

_____. Tolice X *La Chinoise*. In: _____. *Uma situação colonial?* Organização Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 331-333 [publicado originalmente em *A gazeta*, São Paulo, 29 abr. 1968].

SGANZERLA, Rogério. Cinema fora da lei. In: CANUTO, Roberta. *O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite*. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. p. 117-118 [1968].

III – Processos de censura - Arquivo da Divisão de Censura e Diversões Públicas, subsérie “Cinema – Filmes”, Arquivo Nacional, Brasília – DF

Título do filme	Data	Item no arquivo	Caixa
<i>Alphaville</i>	1964	598	016
<i>Viver a vida</i>	1964	6544	158
<i>A chinesa</i>	1968	7137	173
<i>Paris visto por</i>	1970	9612	238
<i>Week-end à francesa</i>	1969	13414	322
<i>Acossado</i>	1961	24048	509
<i>O desprezo</i>	1969	28355	602
<i>Duas ou três coisas que eu sei dela</i>	1968	28658	609
<i>Masculino, feminino</i>	1967	31349	662
<i>O demônio das onze horas</i>	1968	36850	691
<i>Tempo de guerra</i>	1968	36850	790
<i>Uma mulher casada</i>	1968	37343	800
<i>Uma mulher é uma mulher</i>	1962	37346	800

Referências bibliográficas

- ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. 2008. 327 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- _____. *A crítica de cinema no jornal Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta*. 2015. 437 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução Regina Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, São Paulo, p. 139-150, 2012.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, Jane de (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz Edições, 2005.
- ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara. *Paulo Emilio: legado crítico*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão-USP/Cinemateca Brasileira, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995. p. 142-147.
- AOS 73 anos, morre o crítico J. C. Ismael. *O Estado de S. Paulo*. 16 abr. 2011. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,aos-73-anos-morre-o-critico-jc-ismael-imp-,706945>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro. *Devires – Cinema e humanidades*, v. 4, n.1, Belo Horizonte, p. 36-63, jan.-jun. 2007.

_____. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. In: ____ (Org.). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 47-89.

_____. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: MENDES, Adilson (Org.). *Eisenstein/Brasil/2014*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 197-215.

ARAÚJO SILVA, Mateus; PUPPO, Eugênio (Org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções, 2015.

AUGUSTO, Sérgio. Gomes Leite avançou demais para a sua época. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1993. Ilustrada, p. 6.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2012 [1ª ed. 2003].

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 1995.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Godard : biographie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2010.

BARBOSA, Haroldo Marinho. *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v. 1 [1ª ed. 1985].

BERNARDET, Jean-Claude. Qual é a história? In: _____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982. p. 57-68.

_____. *O vôo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- _____. *O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.
- BRENEZ, Nicole et al (Dir.). *Jean-Luc Godard: documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006.
- BRUM, Alessandra Melett. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil*. 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- _____. A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal *O Metropolitano*. *Estudos históricos*, v. 26, n. 51, Rio de Janeiro, p. 193-212, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S01031862013000100011&script=sci_abstract&tlng=es>. Acesso em: 22 maio 2017.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANNES 2018 : Jean-Luc Godard en conférence de presse à distance via FaceTime. *Culturebox*. 12 mai 2018. Disponível em: <<https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/evenements/festival-de-cannes/cannes-2018-jean-luc-godard-en-conference-de-presse-a-distance-via-facetime-273085>>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- CANUTO, Roberta. *O bandido da luz vermelha: por um cinema sem limite*. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. 2007. 274 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CARVALHO, Jailson Dias. *Inocentes com as mãos vermelhas e a encenação da derrota da esquerda em La Chinoise (A chinesa, 1967) de Jean-Luc Godard: um estudo de recepção e diálogos com Glauber Rocha*. 2017. 207 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

- CARVALHO, Maria do Socorro. *Nova onda baiana: cinema na Bahia 1958-1962*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- CASTRO, Ruy. Amoral, neopagão, fenomenológico. In: GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Organização Ruy Castro. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. p. 9-18.
- _____. Moniz, wagonmaster. In: MONIZ VIANNA, Antônio. *Um filme por dia: crítica de choque*. Organização Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 11-25.
- _____. A geração Paissandu. *Digestivo cultural*, 30 out. 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=180&titulo=A_Geracao_Paissandu>. Acesso em: 17 ago. 2017.
- CERISUELO, Marc. *Jean-Luc Godard*. Paris: Les Éditions des Quatre-Vents, 1989.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- CONCAGH, Tiago Bosi. *Pois é, pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)*. 2017. 204 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CONY, Carlos Heitor. A vida provisória. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 1, 13 nov. 1993.
- COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

- CRÍTICO de cinema José Carlos Avellar morre aos 79 anos. *Folha de S. Paulo*. 18 mar. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1751449-critico-de-cinema-jose-carlos-avellar-morre-aos-79-anos.shtml>>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto subcontinental*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés cités par JLG*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
- DINIZ, Sheyla Castro. *Marginais e desbundados: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. 2017. 235 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017
- DUNN, Cristopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução Cristina Yamagami. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, Paris, 2013. Disponível em: <<https://rsl.revues.org/219>>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- FABBRINI, Ricardo. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética*, v. 1, n. 1, São Paulo, p. 167-183, 2013.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004.
- GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. “Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil”. *Contracampo*. Disponível em: <<http://www.conracampo.com.br/24/cronologia.htm>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: _____. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 27-44.

- GRÜNEWALD, José Lino (Org.). *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- GUARACY, Thales. Paulo Francis por ele mesmo. Entrevista com Paulo Francis. *Cult*. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/paulo-francis-por-ele-mesmo/>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- GUBERN, Román. *Godard polemico*. 2ª ed. ampliada. Barcelona: Tusquets Editor, 1974 [1ª ed. 1969].
- GUEVARA, Ernesto. Crear dos, tres... muchos Vietnam: mensaje a los pueblos del mundo a través de la *Tricontinental*. *Marxists*. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm>. Acesso em: 24 maio 2028 [publicado originalmente em *Tricontinental*, La Habana, 16 abr. 1967].
- GOMES, Regina. *O cinema brasileiro em Portugal (1960-1999): uma análise crítica de filmes brasileiros*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- _____. *Dona flor e seus dois maridos e a recepção histórica da crítica. Significação*, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 231-246, jan.-jun. 2018.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004 [1ª ed. 1980].
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. Tradução César Brites e Maria Luiza Borges. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982. p. 81-126.
- JEZZINI, Jhanainna. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? *Visualidades*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 49-73, jul.-dez. 2010.
- LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, p. 190-214, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24036/18607>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

- LUNGARETTI, Celso. Os 20 anos da morte do Paulo Francis: é hora de avaliarmos sua trajetória com um pouco de compreensão. 2 fev. 2017. Disponível em: <<http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/outros-destaques/os-20-anos-da-morte-do-paulo-francis-e-hora-de-avaliarmos-sua-trajetoria-com-um-pouco-de-compreensao/>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- MACCABE, Collin. *Godard: images, sounds, politics*. London: McMillan Press, 1980.
- MACHADO, Tiago Mata. *Godard* polifônico: genealogias do cinema moderno. 2001. 416 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARIA, João Paulo Miranda. *A influência do grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard*. 2010. 103 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Tradução Eloísa Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papirus, 2011.
- MÁRIO Chamie. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2860/mario-chamie>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989 [1ª ed. 1981].
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Le cinéma et la nouvelle psychologie. In: _____. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996. p. 61-75.
- MORALES, Wagner. *O mundo dos monstros: estudo sobre France/tour/détour/deux/enfants* de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. 2011.

- 179 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- MORIN, Edgar. *Introdução à política do homem e argumentos políticos*. Tradução Celso de Sylos. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124, 2001.
- _____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.
- _____. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/Programa de Pós-Graduação em História Social-USP, 2017.
- NOVAIS, Fernando; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das letras, 1998. V. 4. p. 560-658.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Adeus ao amigo Avellar (1936-2016). 18 mar. 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/adeus-ao-amigo-avellar-1936-2016/>>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros (1929-1988)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- PAIVA, Samuel. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. 2004. 353 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

- PASOLINI, Pier Paolo. The cinema of poetry. In: NICHOLS, Bill (Ed.). *Movies and methods*. V. 1. Berkeley: University of California Press, 1976. p. 542-558.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.
- _____. *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. *Fênix*, Uberlândia, v. 3, ano III, n. 2, abr.-jun. 2006. Disponível _____ em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2017.
- RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: ____ (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 301-397.
- _____. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2012.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- RIBEIRO, Rodrigo. *O cinema de Godard, a indústria cultural e a crítica da subjetividade capitalista*. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2015.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010 [1ª ed. 1996].
- _____. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

- ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: teoria e prática*. 2016. 179 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- ROSEMBERG FILHO, Luiz. *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Taurus, 1985.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980. p. 74-87 [publicado originalmente em *Argumento*, São Paulo, n. 1, out. 1973].
- SANTAELLA, Maria Lucia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: _____. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111 [1ª ed. 1978].
- SIEGA, Paula Regina. *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)*. 2010. 517 f. Tese (Doutorado em Lingue, Culture e Società) – Università Ca' Foscari Venezia, Venezia, 2010.
- SILVA, Gilmar Alexandre da. *Rogério Sganzerla & Oswald de Andrade: diálogos (im)pertinentes de narrativas fílmicas e literárias*. 2013. 275 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos estudos CEBRAP*, nº 26, São Paulo, p. 120-140, mar. 1990.
- SIQUEIRA, Daniela Giovana. Sob o signo do provisório: um diretor entre três cidades. *Anik*, vol. 4, n. 2, Lisboa, p. 133-152, 2017. Disponível em: <doi:10.14.591/aniki.v4n1.272>. Acesso em: 22 jun. 2017.

- STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2006 [1ª ed. 2000].
- TEIXEIRA, Mauro. Em nome da ordem: a cultura política anticomunista nas Forças Armadas brasileiras: 1935-1985. *Mediações*, Londrina, v. 19, n. 1, p. 151-169, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/19861/15095>>. Acesso em: 24 jun. 2018.
- THORPE, Vanessa. Jean-Luc Godard gives Cannes a touch of the old 1968 glamour. *The Guardian*, London, May 13 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/may/12/jean-luc-godard-defies-his-cannes-critics-video-link#comments>>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- TOLEDO, Malu. Antônio Moniz Vianna (1924-2009): o decano da crítica brasileira de cinema. 2 fev. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0202200913.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2018.
- TOMÉ, Pedro Ivo. Mortes: diretor e roteirista de *As delícias da vida*. 7 abr. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/04/1613162-mortes-diretor-e-roteirista-de-as-delicias-da-vida.shtml>>. Acesso em: 22 abr. 2018.
- VAZ, Toninho. *Solar da fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001 [1ª ed. 1997].

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 9-31.

_____. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1ª ed. 1983].

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1ª ed. 1993].