

Glauber Rocha e Jean-Luc Godard diante da revolução (1964-1971): distintas concepções estéticas e semelhantes (?) problemas políticos.

Jailson Dias Carvalho¹

Introdução

A problemática da revolução esteve presente no horizonte estético e político de uma gama de cineastas, dentre eles Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, objetos de nosso interesse. Diga-se de passagem que esse assunto tem ganhado uma relativa importância nos meios de comunicação de ampla circulação (jornais), bem como nos meios acadêmicos (teses e dissertações), assim também em biografia de militante político dos anos 1960 recém-publicada (Marighella, por exemplo).

Por que tratar de revolução nos dias atuais? E mais: por que reabilitar o cinema político protagonizado por esses dois eminentes cineastas no decorrer dos anos 1960 e 1970 em nosso tempo? Parece que não há uma resposta definitiva a essas inquietações.

Mas alguns esboços de interpretação para esse recente interesse por tais temas talvez mereçam destaque e nos permita entender os caminhos do cinema político, a revolução e a noção de cinema de autor que acompanhavam as reflexões desses dois autores cinematográficos.

Glauber, o cinema político e a revolução

Parece acertado que ao longo dos anos 1990 a imprensa de ampla circulação no país, notadamente a *Folha de São Paulo*, motivada pelos trinta anos do lançamento do filme *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963, Glauber Rocha), publicou um caderno especial (MAIS!, 7 de março de 1993) em homenagem ao cineasta baiano intitulado de *Cinema Novo & Cinema de autor*². Curiosamente, na página de apresentação do caderno, menciona-se o fato de que no

¹ Professor de História da rede estadual de ensino de Uberlândia (MG) e doutorando em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

² Diga-se de passagem, que não somente a *Folha* procurou homenagear o cineasta baiano e o filme *Deus e o Diabo*. Em princípios dos anos noventa, o jornal *Fogo Cerrado*, de Brasília, intitulou o seu caderno especial de

ano de 1963 foram produzidos *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos) e *Deus e o Diabo*, no entanto, o caderno que trata sobre Cinema Novo e o Cinema de autor, não menciona a importância daquela película e de Nelson Pereira para o conjunto do movimento cinematográfico cinemanovista. Ao contrário, limita-se a descrever Glauber Rocha como o “nome maior do movimento”, numa tentativa em delinear esse cineasta como um “gênio”, dotado da capacidade de produzir uma “obra-prima” obscurecendo as divergências e acentuando um caráter de unanimidade que Glauber Rocha parece não ter tido.

De certa forma, a matéria sobre os trinta anos de *Deus e o Diabo*, o cinema de autor e o cinema novo, cativa o interesse do leitor para um tema que talvez ele não conheça, ou desperte o desejo daquele que já ouviu falar nesses assuntos em renovar e aprofundar o seu conhecimento acerca do movimento cinematográfico dos anos sessenta e princípios de setenta, visto que, a matéria procura informar uma extensa filmografia que poderia ser consultada.

Cerca de três anos após a reportagem acerca de *Deus e o Diabo*, a *Folha de São Paulo* acende o pavio sobre a participação de Glauber Rocha na guerrilha brasileira. Em artigo assinado por Marcelo Rubens Paiva, procurou-se delinear a participação efetiva de Glauber no financiamento direto à agremiação ALN (Aliança de Libertação Nacional) mediante a coleta de recursos junto a cineastas (Jean-Luc Godard, Gianni Amico, por exemplo), e a intermediação de militantes daquele agrupamento junto às autoridades cubanas³.

Nesse aspecto, nota-se que não somente as questões estéticas nortearam as preocupações de Glauber Rocha em relação a seus filmes, e que sua relação com a sociedade brasileira foi permeada por uma busca pela intervenção política motivada, talvez, pela

Ópera Glauber, e realizou uma colagem de entrevistas de diversas personalidades que conviveram com Glauber Rocha numa clara homenagem ao cineasta baiano. Contudo, em meados da década, o *Jornal do Brasil*, tendo em vista recuperar a importância de *Deus e o Diabo*, ressaltou, na sua reportagem principal, o caráter de “obra-prima” que aquela película parecia congrega. O caráter de “obra-prima” e “genialidade” que as reportagens procuram enfatizar, obscurece, camufla e impede uma avaliação contraditória e/ou divergente que as obras e os autores porventura possam ter congregado na época de seu lançamento. Confira: JARDIM, Reynaldo; LYSIAS, Cláudio. Ópera Glauber. In: *Fogo Cerrado*, Brasília, setembro de 1991; Odisseia no sertão baiano dos anos 60 marcou imagens de uma obra-prima do cinema brasileiro. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 12 de outubro de 1995, p. 4-5.

³ Confira: PAIVA, Marcelo Rubens. A aventura de Glauber na guerrilha brasileira. In: *MAIS!*, São Paulo, domingo, 05 de maio de 1996, p. 6-7. Mário Magalhães, por sua vez, na trilha de Rubens Paiva, assinala, na biografia de Marighella, que Godard além de dar apoio financeiro à ALN, pretendia ainda fazer um filme sobre os quinze prisioneiros políticos libertados com o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick em 1969. Ver: MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

investigação de um herói para o cinema brasileiro, pois a busca por este era a perquirição pelo próprio homem brasileiro e a realidade nacional.

Desta forma, Glauber Rocha (1971) parte do princípio de que o herói é um personagem excepcional, pois, qualquer autor de novela, teatro, ou cinema se desperta para o seu drama. Assim, o cinema norte-americano tematiza o herói com habilidade (homens valentes, fortes, honestos, sentimentais, e mulheres independentes, maternais, amantes, sinceras e compreensivas), sendo que o público que assiste aos filmes estadunidenses, cujos personagens carregam aqueles atributos, não sente a necessidade de pensar para compreendê-los⁴.

O cinema nacional, protagonizado pelos filmes do Cinema Novo, pressupõe outro herói, pois deve abarcar o “*múltiple hombre brasilenõ*” (ROCHA, p. 211, grifo no original). Este herói pode ser uma personagem do filme *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos), Fabiano, e sua família de retirantes pelo sertão do nordeste brasileiro, que padecem de todas as mazelas. Contudo, no instante em que Fabiano depara-se com a oportunidade de vingar-se do soldado amarelo que o maltratou, vacila. Pode ser também Manuel, personagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha) que perde tudo, abandona a mulher e corre na direção do mar. Como o espectador poderia se identificar com este herói?

Portanto, o herói brasileiro não tem caráter, está desorientado e indeciso, sem tradições e sem futuro. Dessa forma, cabe uma interrogação, como deveria ser a estética dos filmes que deveriam ir ao encontro desse homem? É o próprio Glauber quem responde:

Técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso como es imprecisa la misma sociología oficial brasileña, agresivo e inseguro políticamente, como la misma vanguardia política del Brasil, violento y triste, mejor dicho, más triste que violento, como nuestro carnaval, que es mucho más triste que alegre (ROCHA, 1971, p. 204).

⁴ A temática sobre o herói no cinema, e, posteriormente, o herói no cinema nacional, acompanha a trajetória de Glauber Rocha em longo período. O seu interesse pelo *western* e o herói já foi objeto de um estudo que preparou em 1957. O que nos chama a atenção aqui, seria o fato de que esta intervenção de Glauber que passamos em revista foi elaborada e depois publicada em livro que pretendia discutir os problemas do novo cinema que se propagava pelo mundo e que reteve a atenção do Festival de Cinema de Pesaro, na Itália, festival que era considerado das esquerdas, portanto, a sua intervenção naquele festival postulava uma posição política em face dos problemas do Cinema Novo e da sociedade brasileira. Confira: ROCHA, Glauber. Cinema – o *western*. In: *Mapa*, Salvador, (1) jul. 1957; ROCHA, Glauber. El “Cinema Nôvo” y la aventura de la creación. In: *Problemas del nuevo cine*. Manuel Pérez Estremera (Org.). Madrid: Alianza Editorial, 1971. p. 196-223.

O cinema deveria ser imperfeito para escapar da noção de perfeição herdada das culturas colonizadoras, que segundo Glauber, determinou um conceito seu de “*perfección* siguiendo lós intereses de um *ideal político*” (ROCHA, 1971, p. 205, grifo no original).

Contudo, o interesse de Glauber por personagens instáveis, tal como Fabiano e o personagem Manuel merece um destaque. Tomemos como exemplo, o personagem Fabiano, que tal como foi descrito depara-se com a oportunidade de vingar-se do soldado amarelo que o maltratou, e, portanto, vacila. Este protagonista guarda uma positividade que interessa a Glauber Rocha no que diz respeito à mudança social e conseqüentemente à revolução. De acordo com o cineasta, Fabiano não é um covarde, pois seu temor traria um poder político desconhecido e opressivo que leva a considerar a honra na vingança como uma recompensa por sua humilhação. (ROCHA, 1971, p. 212)

A solução, portanto, para o problema social, adviria de uma tomada de consciência individual desse personagem como também dos espectadores:

El protagonista nos irrita [ou seja, Fabiano e sua família de retirantes]. Nadie se conmueve por suerte así como nadie se conmueve por la nuestra. Perdidos en el “sertão” o em la cidade, debemos tomar nuestro destino em nuestras manos (ROCHA, 1971, p. 213).

O caráter espontaneísta da ação de mudança social presente no cineasta baiano, foi constatado por James Roy MacBean ao analisar uma cena do filme de Jean-Luc Godard na qual Glauber Rocha foi protagonista⁵. Após o lançamento desta película Glauber escreveu um artigo rechaçando o filme do cineasta francês⁶. Assim, foi neste contexto na qual MacBean detectou a abordagem espontaneísta de Glauber. De acordo com o intelectual estadunidense, aquele cineasta desconsiderava a preocupação com questões teóricas e enxergava a revolução na América do Sul como sendo individual (MACBEAN, 2005, p. 58-77). Nas palavras de Glauber Rocha ao se referir ao seu personagem Antonio das Morte (protagonista de duas

⁵ Trata-se de uma cena do filme *Vento do Leste* (1969) de Godard, na qual Glauber é indagado sobre quais os rumos do cinema político.

⁶ Ver: ROCHA, Glauber. O último escândalo de Godard. In: *O século do cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. P. 313-319. Originalmente publicado em: *Manchete*, n. 928, 31 de janeiro de 1970.

películas que realizou: *Deus e o Diabo*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*), e a atitude dos intelectuais face às correntes marxistas e sua compreensão sobre a mudança social:

Antonio is a primitive person. He could not have Marxist views on the world because he is a primitive person who has not had such an education. The true revolutionaries in South America are individuals, suffering personalities, who are not involved in theoretical problems. Latin American peasants have not read Marx. The intellectuals, the literate intellectuals in the big cities who have read Marx and who have been aware of all the different currents and ideologies of modern history and world events, they can influence these Latin American peasants, but the provocation to violence, the contact with everyday bitter reality that may eventually produce violent change in South America, this upheaval can come only from individual people who have suffered themselves and who have realized that a need for change is present – not for theoretical reasons but because of personal agony (GLAUBER in HITCHENS, 1970, p. 28).

Portanto, o processo de mudança social, a partir de Glauber, não adviria de uma vanguarda que conduziria o processo político, e sim, dos indivíduos que padecem de uma agonia social, fruto das péssimas condições de vida que sofrem. E mais, de acordo com James Roy MacBean, acentuando o caráter místico de Glauber como a verdadeira força das massas no processo de mudança:

[...]Rocha enfatiza sua crença de que a verdadeira força das massas sul-americanas está no misticismo [...] que para ele surge de uma mistura de catolicismo e de religiões africanas. A energia que tem sua fonte no misticismo, segundo Rocha, é o que, em última instância, levará as pessoas a resistir à opressão – e é esta energia emocional que Rocha busca fazer fluir em seus filmes (MACBEAN, 2005, p. 75).

Solução diversa a essa de Glauber Rocha encontra-se em Godard que entende o processo de mudança de maneira oposta.

Godard, o cinema político e a revolução

A partir da segunda metade dos anos noventa o cineasta francês Jean-Luc Godard atraiu a atenção de uma constelação de intelectuais que transitam por diversas áreas: dentre eles, historiadores, sociólogos, críticos de literatura em diversas partes do mundo⁷. A esse interesse, credita-se o lançamento do seu filme *Histoire (s) du cinéma* (1998) que granjeou uma série de artigos e dissertações. Mas, o período que nos interessa diz respeito à produção godardiana entendida como cinema político, ou seja, aquela produção que aborda a relação que este cineasta estabelece entre o cinema e sociedade.

A partir dos anos finais da década de 1960, com a radicalização das manifestações dos movimentos sociais e estudantis no contexto mundial, a Guerra do Vietnã e o assassinato de Che Guevara na Bolívia, o cinema político alcança maior relevo. Sobretudo com a instalação do Festival de Pesaro, na Itália, em 1965, que tinha, entre os seus propósitos, a organização de um “festival cinematográfico “de izquierdas” (ESTREMER, 1971, p. 8).

Neste contexto configura-se o lançamento da película *A chinesa* (Godard), em 1967, no continente europeu. Uma película que procurou discutir as divergências entre as facções políticas russas e chinesas por um grupo de jovens entusiasmados. O filme esteve retido pela censura no Brasil e somente foi liberado após o parecer favorável do próprio Ministro da Justiça (SIMÕES, 1999, p. 100-102).

Nesta oportunidade foi lançado o livro *Jean-Luc Godard no Brasil* (BARBOSA, 1968). De acordo com o editor e organizador Haroldo Marinho Barbosa, os problemas com a censura, provocados pelo filme “La chinoise”, foram os motivos da antecipação da publicação.

A contracapa de apresentação desta obra esteve a cargo do cinemanovista Carlos Diegues. A importância de Godard para a formação cinematográfica dos jovens é descrita com arrebatamento. Contudo, chama a atenção o conceito de “cineasta Tricontinental” atribuído a Godard por Cacá Diegues, que se relaciona diretamente com a política:

Godard é o pintor dos marginais de um mundo moderno em que o grande marginalismo é a ação política contra o poder. Nem anarquista de direita, nem individualista cínico, mas um atormentado filho de Descartes com a Bêsta, tentando

⁷ Na Argentina podemos citar a obra conjunta que trata sobre a película *Histoire (s) du cinéma* (1998) de Jean-Luc Godard e no Brasil cabe referir à edição organizada por José Francisco Serafim que teve a mesma preocupação. Ver: SARLO, Beatriz et al. *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine, cuatro miradas sobre Histoire (s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2003; SERAFIM, José Francisco (org.). *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História (s) do cinema*. Salvador: EDUFBA, 2011.

por em ordem a desordem ocidental, cineasta Tricontinental no seio do Primeiro Mundo (DIEGUES in BARBOSA, 1968, s.p.).

A tematização deste conceito está desenvolvida no texto de Glauber Rocha “Tricontinental 67”, nele está a defesa de Glauber de um “cinema de guerrilha” e de Godard como um “cineasta tricontinental”:

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 tática exemplares em qualquer parte do mundo. Este exemplo, contudo, é útil enquanto comportamento.

Insisto num “cinema de guerrilha” como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista. *Improvisar das circunstâncias*, depurado de qualquer moralismo típico de uma burguesia que impôs do grande público às elites seu direito à arte (ROCHA, 1981, p. 77, grifo no original).

Se para Glauber, Godard pode ser descrito como um “cineasta tricontinental”, ou seja, um cineasta que não se enquadra num único continente, ou que dentro das fronteiras europeias procura dinamitar as estruturas do imperialismo ocidental do cinema, decorre que Godard, notadamente, no período compreendido entre 1968 e 1971, adota uma postura diversa de Glauber em relação à revolução, e ao cinema de autor.

No que diz respeito ao cinema, ou seja, ao fazer cinematográfico, a técnica é mais importante que a estética, pois mediante a técnica, para Godard, depreende-se uma ideologia, e neste caso, a ideologia do cinema dominante que tem lugar no cinema protagonizado por Hollywood (BARBOSA, 1968, p. 135). Para Glauber Rocha, resulta diferente esta equação, pois no seu entender a estética é mais importante que a técnica, pois, torna-se necessário instrumentalizá-la, como por exemplo, o *zoom*, o *direct*, a *camera à la main*, para promover uma expressão internacional. (ROCHA, 1981, p. 76-77)

Se para Glauber o compromisso do cinema é com a busca da “verdade”, ainda que mediante essa opção, o cineasta tenha como preço a incompreensão do público pelo seu cinema, e mais: sendo ainda necessário “crear la llave de un lenguaje capaz de limitar, analizar, exponer y ensayar la verdad” (ROCHA, 1971, p. 216), resulta de maneira conflitante esta relação para Godard. Para este cineasta, apoiado em escritos do cineasta russo Dziga Vertov, seria necessário destruir as convenções dramáticas e demonstrar a presença do artifício que elabora o filme no próprio filme. Ou seja, em diversas películas desse cineasta

nota-se que se trata de um filme o que se vê na tela, pois, constantemente, pululam na tela a claquete, o diretor do filme dando instruções aos atores, a câmera e/ou o ajudante de som que surgem de um lado ou do outro do plano.

E no que diz respeito à revolução, ou seja, à forma como Godard entende o processo de mudança social, deriva de maneira distinta de Glauber, pois, se para esse ela se apoia no espontaneísmo e no individualismo, para Godard o processo de mudança, por sua vez, deve rejeitar a abordagem emocional, pois ela favorece o inimigo, e segundo as palavras de MacBean, Godard busca combater a mistificação a todo preço, e nesse sentido, seu cinema pode ser traduzido como um cinema de desmistificação ou anti-ilusionista na acepção de Robert Stam (STAM, 1981).

Assim, ressaltando o papel da organização política no processo revolucionário, conclui MacBean:

[Godard] assume a posição clara de que existe a necessidade premente de uma organização firmemente desenvolvida sobre sólidas fundações teóricas, caso o movimento revolucionário pretenda avançar além do estágio de levantes abortivos, de curta duração “espontâneos” (como os eventos de maio de 1968 na França) (MACBEAN, 2005, p. 75).

Bibliografia

- BARBOSA, Haroldo Marinho. *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- ESTREMER, Manuel Pérez. Prólogo. In: *Problemas del nuevo cine*. Manuel Pérez Estremera (Org.). Madrid: Alianza Editorial, 1971. p. 7-39.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004.
- HITCHENS, Gordon. The Way to Make a Future. A conversation with Glauber Rocha. In: *Film Quarterly*, outono de 1970, p. 27-30.
- MACBEAN, James Roy. Vento do Leste ou Godard e Rocha na encruzilhada. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz Edições, 2005. p. 58-77
- MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- ROCHA, Glauber. El «Cinema Novo» y la aventura de la creación. In: ROCHA, Glauber et al. *Problemas del nuevo cine*. Manuel Pérez Estremera (Org.). Madrid: Alianza Editorial, 1971. p. 196-223.
- _____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- _____. *O século do cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.