

Glauber Rocha e Jean-Luc Godard: aproximações, diálogos, e os “personagens oscilantes” em *La Chinoise* (1967)

Glauber Rocha and Jean-Luc Godard: approximations, dialogues, and “oscillating characters” in *La Chinoise* (1967)

Jailson Dias Carvalho¹

358

Resumo: Jean-Luc Godard teve um papel preponderante junto a um expressivo número de diretores brasileiros, dentre eles, Glauber Rocha. Dessa forma, cabe interpretar como Godard comparece em determinadas críticas ou artigos escritos pelo cineasta brasileiro em vias de perceber e estabelecer aproximações e diálogos entre os dois diretores. Nessa perspectiva, a categoria de “personagens oscilantes”, ou seja, aquele personagem que oscila entre dois polos sociais, que não se fixa, que não se adere a nada, configura-se como uma possibilidade de análise tendo em vista avaliar aquela aproximação.

Palavras-chave: Glauber Rocha – Jean-Luc Godard – personagens oscilantes – *La Chinoise*.

Abstract: Jean-Luc Godard played a prominent role with an impressive number of Brazilian directors, including Glauber Rocha. Thus, Godard appears in certain reviews or articles written by the Brazilian filmmaker in the process of perceiving and establishing approximations and dialogues between the two directors. In this perspective, the category of “oscillating characters”, a character that oscillates between two social poles, which does not settle, does not adhere to anything, is configured as a possibility of analysis in order to evaluate that approximation.

Keywords: Glauber Rocha – Jean-Luc Godard – oscillating characters – *La Chinoise*.

Introdução

O objetivo deste artigo é destrinchar alguns fios da primazia assumida pelo cineasta francês Jean-Luc Godard face a determinados integrantes do cinema novo. Sabe-se que ele

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor de História da rede estadual de Uberlândia (MG). E-mail: carvalho_jailson@yahoo.com.br

Recebido em 28/08/2023

Aprovado em: 24/10/2023

Sistema de Avaliação: *Double Blind Review*



teve um papel preponderante junto a um expressivo número de diretores brasileiros, ao longo dos anos sessenta e setenta, à medida que eles estabeleceram contato com sua obra fílmica, fosse ela veiculada nos cinemas ou em festivais.

É essa primazia, esse protagonismo, ou seja, o papel ou a condição a que se vinculou Jean-Luc Godard que nos interessa, pois nosso desejo é estabelecer uma análise de determinadas críticas, ou artigo de fundo, capitaneada por Glauber Rocha sobre o cineasta francês, com o propósito de interpretar como Godard comparece nelas, isto é, quais seriam os elementos que mais se destacam sobre ele, ou sobre sua obra, nas críticas.

Como apoio a nossa tarefa de delimitar tais elementos, entendemos que a crítica cinematográfica para o cineasta Glauber Rocha constitui um veio importante para publicizar suas expectativas², mobilizando afetos e constituindo um “espaço imaginativo” por meio de um texto, no qual o realizador de *Terra em transe*, ao mesmo tempo em que defende Godard ante a um público hostil a sua obra, alarga o valor cultural de seu ofício de cineasta, reafirmando sua posição favorável à “política dos autores” em que Jean-Luc Godard se inscreveria.

Partilhamos da convicção de que o gosto do público, conforme estudo de Northrop Frye (2014, p. 112), não é “natural”, cabendo ao crítico cinematográfico fazer a mediação entre a obra de Godard e seu público potencial, ampliando-o, ou mesmo facultando uma leitura de sua obra, tendo em vista permitir um melhor aproveitamento por parte do público. Ainda de acordo com Northrop Frye (2014, p. 114), a crítica de cinema, resguardadas as nuances entre ela e a crítica de literatura objeto de reflexão de Frye, é uma “estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha”³.

2 Consideramos “expectativa” no sentido atribuído a esse termo por Reinhart Koselleck (2006). Koselleck esclarece que tal conceito não pode ser compreendido sem seu correlato “espaço de experiência”. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativas” constituiriam um par, entrelaçando passado, presente e futuro, quer dizer que “todas as histórias foram construídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem” (KOSELLECK, 2006, p. 306). Trata-se de categorias históricas ou formais que indicam uma “condição humana universal” (p. 308), em suas palavras: “A história concreta amadurece em meio a determinadas experiências e de determinadas expectativas” (p. 309). Sumariamente, e antecipando, o “espaço de experiência” no qual parece se inscrever a prática de um grupo de cineastas, intermediada pela valorização de uma postura autoral no campo cinematográfico e por uma posição nacionalista dos problemas do país, implicou um “horizonte de expectativas” no qual a cinematografia de Jean-Luc Godard, por sua vez, parecia se pautar. Nesse prisma, aproximação, recuo, fascínio e relutância tornaram-se condições que compuseram o contato de integrantes do Cinema Novo em sua relação com parte da obra de Jean-Luc Godard, e intermediaram a prática político-cinematográfica deles.

³ Percebê-la com sua autonomia permitiria conceber a crítica em sua recepção pelos cineastas brasileiros, ou seja, em processo, assinalando seu caráter de duração, condição que faculta ao historiador interceptá-la em períodos distintos, fosse no final dos anos sessenta, ou mesmo em nossos dias.

Contudo, tomando Glauber Rocha como principal porta-voz e agitador do Cinema Novo, e levando em consideração o caráter público que assumiu a sua crítica de cinema nos jornais e revistas, algumas indagações se impuseram com referência a ele: Por que lhe interessou ressaltar a performance de Godard em determinadas críticas? Que sentido parece ter adquirido para Glauber a defesa da obra godardiana, perante uma conjuntura social marcada pela radicalização das posições políticas e ideológicas? Em que direção política e estética a obra de Godard parece se inscrever para determinados integrantes do Cinema Novo naquele período? Levando em conta traços e determinados personagens de alguns filmes de Glauber Rocha (sobretudo, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*) e de Godard (de *La Chinoise*), como se entrelaçam os diálogos entre os dois, face o papel que coube à revolução em sua trajetória?

Tais indagações norteiam os objetivos que pretendemos responder nesse trabalho.

1. Diálogos entre Glauber Rocha e Jean-Luc Godard

A aproximação de Glauber Rocha por Godard, em torno dos anos 1967-68, deu-se, levando em consideração o caráter público que assumiu a sua crítica de cinema nos jornais e revistas, mediada por uma discussão estabelecida pelo cinemanovista sobre a performance de Godard dentro do cinema francês. De acordo com Glauber, Jean-Luc Godard filmava rápido⁴; Godard, insistia Glauber Rocha, assegurava filmar dois filmes ao mesmo tempo por orgulho, “porque é uma grande performance”, e denominou a si próprio como um “regente de orquestra” em uma entrevista, da qual Glauber Rocha destacou um pequeno trecho em artigo publicado na revista *Livro de Cabeceira do Homem*, em 1967 (ROCHA, 1967, p. 85).

Glauber Rocha tomou como tema a obra, o estilo e o lugar na história do cinema mundial ocupado pelo cineasta francês e elaborou um texto, escrito para ser lido como um receituário sobre a maneira pela qual Jean-Luc Godard deveria ser deglutido por um espectro de leitores, que compreenderia o “intelectual brasileiro de quarenta anos”, “a garotada que pulula nas calçadas do Paissandu”, “o sujeito católico”, “o sujeito que se diz de esquerda”,

4 De acordo com o biógrafo de Jean-Luc Godard, Antoine de Baecque, uma lenda paira em torno da filmagem de *Made in USA* e *Duas ou três coisas que eu sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*), segundo a qual os dois teriam sido feitos simultaneamente, Godard filmando pela manhã o primeiro e, à tarde, o segundo, ou filmando dedicando-se um dia sobre os dois. Tal fato não procede, tal como relata Baecque, que consultou as folhas de serviço e outros documentos sobre tais filmes: as filmagens foram sucessivas durante o ano de 1966, o que já chama a atenção para o caráter original da atuação de Godard, sendo que, na fase de montagem desses filmes, de fato, duas salas de montagem foram organizadas, com duas equipes técnicas diferentes, para que Godard, simultaneamente, montasse os dois filmes (BAECQUE, 2010 B, p. 335-336).

dentre outros; o texto é pontuado, ainda, por determinadas gírias e referências culturais que tornam de fácil acesso um variado número de informações que enaltecem a figura de Jean-Luc Godard no Brasil (ROCHA, 1967, p. 86-87).

É preciso enfatizar que não havia unanimidade em relação a Godard no Brasil, e o jovem cineasta brasileiro se colocava como mediador em relação ao diretor francês, buscando retirar ou minimizar as arestas que impediam uma maior compreensão de sua obra fílmica. Todavia, o movimento da crítica de cinema brasileiro na direção do novo cinema francês denominado de *Nouvelle Vague*, do qual Jean-Luc Godard faria parte, não foi homogêneo⁵.

1.2 A aproximação de Glauber Rocha por Jean-Luc Godard: o privilégio da estética sobre a política

No artigo de Glauber, “Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)”, o cinemanovista reconhecia a existência de um debate concernente ao tema da literatura e ao engajamento dos intelectuais, levado a cabo também por ele e outros integrantes do cinema novo, nas páginas do Jornal *O Metropolitano*: “Na medida em que o leitor se interessa, Godard é dos melhores temas para a chamada discussão sobre ‘arte e engajamento’.” (ROCHA, 1967, p. 88). Contudo, provavelmente devido ao acirramento da luta política em razão do endurecimento do regime militar com o crescente dismantelamento dos grupos da esquerda armada, a repressão ao movimento estudantil e a censura, o engajamento não parece motivar tanto a atenção de Glauber em relação a Godard quanto a proximidade do cineasta francês com a literatura e a pintura. De acordo com Glauber, Godard teria afirmado: “Sou um pintor de letras. Assim como existem homens de letras. Quero entrar na caverna de Platão iluminado pela luz de Cézanne” (ROCHA, 1967, p. 86).

A conexão do cinema à literatura e à pintura e, mais, a valorização do cinema como uma arte de não menos estima que as demais ocupam um relativo espaço no artigo glauberiano. Assim, o tema Jean-Luc Godard permitiu a Glauber Rocha aquilatar a história do cinema, agregando-o às belas artes; dessa forma, Eisenstein “chegou ao esplendor de um

⁵ A título de exemplo, cabe frisar que a mais importante revista de crítica cinematográfica do país na metade dos anos 1950, a *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, no seu primeiro número de 1954, publicou um artigo de Fritz Teixeira de Salles (1954) intitulado “Ligeiras Notas Sobre o Cinema Francês”. Nesse artigo, o crítico brasileiro ignorava a presença, no meio cinematográfico daquele país, da revista *Cahiers du Cinéma*, lançada em 1951 e considerada a “bíblia dos cineastas”, e dos artigos enfurecidos do jovem François Truffaut – integrante da nascente *Nouvelle Vague* – endereçados justamente àqueles cineastas recenseados por Fritz Teixeira de Salles na *Revista de Cinema*.

cinema *renascentista*”, Orson Welles “deu a grande festa de despedida do expressionismo”, Rossellini inaugurou o “cinema moderno” e Godard é o “seu filho direto e legítimo”, “o herdeiro do novo cinema é Jean-Luc Godard”, assegurou Glauber (ROCHA, 1967, p. 88; 90, grifo no original). Depreende-se desse artigo de Glauber a seguinte proposição: coube a ele examinar a obra de Godard em face das críticas que lhe eram destinadas pelos segmentos mais à esquerda e à direita do espectro político e cinematográfico brasileiro, e, ainda, alargar o valor cultural não somente do cinema nacional junto à intelectualidade, mas também do fazer cinema e do pensar sobre o cinema (AUTRAN, 2003, p. 245). A ampliação do valor cultural do cinema faria parte de uma luta político-cinematográfica na qual estava envolvida uma parte expressiva de cineastas, críticos de cinema e intelectuais e não parece ter sido equacionada na metade dos anos sessenta⁶.

A lista de adjetivos que procuram enaltecer a obra godardiana é desmedida, assim como a busca para estender o vínculo de Godard com a pintura, além de copiosas recomendações sobre a forma adequada de “ler” o cineasta francês, pois, de acordo com Glauber, “os filmes de Godard são para *leitura* e *visão*” (ROCHA, 1967, p. 92, grifo no original). Chama-nos a atenção, porém, na primazia de Godard para Glauber, um outro aspecto.

A obra godardiana se inscreve, para Glauber, em um horizonte de expectativas que não pode ser menosprezado: “Godard planta o futuro cinema popular, industrial, colorido, internacional, que será transmitido de satélites espaciais pelas cadeias de TV do *Figaro-Pravda-New York Times-China Press*” (ROCHA, 1967, p. 93). Isto posto, torna-se inevitável uma indagação: que grau assumiu a militância cinematográfica de Glauber diante do horizonte no qual parece se inscrever para ele a obra de Jean-Luc Godard? Uma resposta rápida a tal indagação nos diz que, tratando-se do biênio 67-68, é possível adiantar que a postura de Glauber Rocha, sobretudo no que diz respeito ao incremento de um outro modelo de cinema contraposto a Hollywood, se aproximaria das posições de Jean-Luc Godard

6 A convicção ultimada de Jean-Luc Godard de que a concepção de autoria ampliara o valor cultural dos cineastas no contexto mais geral e manifestara um “lugar” para eles na “história da arte” esteve presente no balanço que ele fez, em 1959, para a revista *Arts*, fato que indica para nós o lugar de Godard no discurso de Glauber Rocha: “Se o nome de vocês é estampado agora como o de uma estrela nas fachadas da Champs-Élysées, se hoje dizem: um filme de Christian-Jaque ou de Verneuil como dizem: um filme de Griffith, de Vigo ou de Preminger, é graças a nós. Nós que, aqui mesmo, nos *Cahiers du Cinéma*, na *Positif* ou *Cinéma 59*, pouco importa, na última página do *Figaro Littéraire* ou de *France-Observateur*, na prosa de *Les Lettres Françaises* e inclusive às vezes na das netinhas de *L'Express*, travamos, em homenagem a Louis Delluc, Roger Leenhardt e André Bazin, a luta do autor de filme. Vencemos ao provar o princípio segundo o qual um filme de Hitchcock, por exemplo, é tão importante quanto um livro de Aragon. Os cineastas, graças a nós, entraram definitivamente na história da arte” (BAECQUE, 2010a, p. 35-36).

naquele momento, haja vista que a película *La Chinoise*, de acordo com *Press-book* da fita, sinaliza para o desenvolvimento de uma alternativa àquele cinema e por maior aproximação entre os cinemas considerados “irmãos” (GODARD, 1991, p. 9).

A apropriação de Godard por Glauber Rocha, e, por sua vez, a caracterização da obra de Jean-Luc Godard, se consolida, a partir desse artigo, em um prisma mais estético do que propriamente político. O cineasta brasileiro preferiu demarcar as nuances da obra do francês tais como a vinculação de seus filmes com a literatura e a pintura e, dessa forma, teve como resultado inscrevê-lo na história do cinema junto a outros cineastas como Orson Welles, Rossellini e Sergei Eisenstein. Assim, as instâncias marcadamente políticas, ou seja, as relações do indivíduo com o governo, ou as formas assumidas pelo poder político e as condições nas quais ele é exercido, ou mesmo a produção e reprodução das desigualdades sociais, não foram destacadas no texto como características da cinematografia godardiana.

Condição diversa pode ser constatada na crítica de Glauber Rocha sobre um filme de Godard. Uma análise de Glauber Rocha (ROCHA, 2006, p. 359-363) sobre a fita *Alphaville* (1965), retida pela censura brasileira em maio de 1966⁷, evidencia, por outro lado, que a obra do cineasta francês apreendia um significado político maior para ele e, se fosse possível generalizar, para o Cinema Novo, bem como localizava em Godard por meio dessa película uma crítica à “sociedade de massas”, a defesa da “dúvida”, quesito necessário para uma tomada de posição pela “revolução”.

A fita *Alphaville*, por sua vez, como gênero cinematográfico, pode ser apreciada, de acordo com Mário Alves Coutinho (2010, p. 127-129), como uma ficção científica (se passa em outra galáxia), um filme policial (pois envolve uma investigação e a captura de um personagem), um *western* (visto que destaca o duelo entre o computador Alpha-60 e Lemmy Caution), e até mesmo como uma fita política (encena a luta entre um regime totalitário fascista, “encarnado pelo computador, e um humanismo individualista” defendido pelo herói).

É nesse último aspecto que Glauber Rocha prefere enveredar a sua reflexão. Valendo-se de uma dicotomia estabelecida entre dois tipos de intelectuais em conflito no século XX, os “filhos da razão” (os racionalistas, os cientistas, os teóricos, os críticos), e os “filhos do espanto” (os irracionais, os artistas), Glauber indicava que Godard despreza a técnica e enfatiza a estética, mas não investe contra a tecnologia.

7 Não existem indicações sobre o veículo de informação no qual tal artigo foi publicado ou a data de sua publicação, mas é plausível de que seja uma defesa do filme retido pela censura, fato que indica, por sua vez, o descontentamento do brasileiro com a censura, constantemente criticada no texto. (ROCHA, 2006, 359-363)

De acordo com Glauber, o que Godard analisa em *Alphaville* é o espírito da planificação e os regimes totalitários que não toleram a poesia, o irracionalismo, a liberdade, sendo que a ideologia (dos “dominadores”, dos “condutores”), para um “artista”, torna-se “insuportável, pois determina caminhos e finalidades” às quais o artista não se submete (ROCHA, 2006, p. 359-363). Dessa forma, o Godard que emerge aqui sinaliza para uma apropriação que prima pelo direito de expressão do artista no cenário brasileiro.

Depreende-se, portanto, que Glauber Rocha consegue divisar outras relações na obra de Godard, sobretudo em *Alphaville*, que abrangem o papel da técnica, a criação artística, a tolerância, a massificação/produção de mercadorias/formas de comunicação (“zerozerotismo”, em alusão ao personagem 007), contra as quais Glauber investe. Entretanto, em carta enviada a Alfredo Guevara, Glauber procura enfatizar que o “espírito anarco-crítico”, o qual Godard parece representar, é “mais que necessário” no “mundo desenvolvido” (BENTES, 1997, p. 361). Sendo que, no mundo “subdesenvolvido”, do qual faz parte, seria mais produtiva “uma criminalidade anarcossurrealista estilo Buñuel” com que parece se identificar.

O que Glauber Rocha busca sublinhar é que, embora tenha predileções estéticas, culturais e políticas por Godard, na sua relação com o cineasta francês, haveria determinadas reservas tocantes ao espaço geográfico do qual Jean-Luc Godard provinha e que falava por ele, a Europa. Para Glauber Rocha, sem grandes pormenores, essa localização geográfica de Jean-Luc Godard seria importante, pois dela decorria o lugar ou papel que cada cineasta ocupava no espectro cinematográfico-político. Para ele, Jean-Luc Godard e também Michelangelo Antonioni, ganhador do festival de Cannes de 1967, discorriam, em seus filmes, sobre o “mundo moderno, o mundo deles, do centro cultural europeu capitalista. Mas, enquanto Godard investiga, se interroga, e vai progressivamente adotando uma posição de esquerda diante dos problemas, Antonioni se abstrai” (BENTES, 1997, p. 277-278)⁸.

Ao situar Godard no continente europeu, Glauber procura destacar que Godard é de esquerda no mundo capitalista dele, no mundo da opulência de mercadorias e de oportunidades do qual ele faz parte. Mas as reservas endereçadas à Jean-Luc Godard por

8 A emergência de um Godard que “vai progressivamente adotando uma posição de esquerda diante dos problemas” vem acompanhada em suas cartas, enviadas e recebidas de amigos, de uma constatação cada vez mais frequente do esgotamento do movimento *Nouvelle Vague*. De fato, por volta do biênio de 1967-1968, já havia sinais de exaustão e mesmo a extinção do movimento estético francês. Michel Marie (2011), em seu estudo sobre os traços estéticos e técnicos que nortearam a *Nouvelle Vague* e os antecedentes que permitiram a Jean-Luc Godard realizar a película *Acossado* (*À bout de souffle*), assinala que esse movimento estético francês teve início em fevereiro-março de 1959 e com uma sobrevida de quatro a cinco anos, fato relativamente não “negligenciável para um movimento cinematográfico submetido ao humor instável da mídia e aos desejos volúveis do público” (MARIE, 2011, p. 20-21).

Glauber Rocha não escodem um desapontamento em relação ao movimento *Nouvelle Vague*, do qual Jean-Luc Godard foi um dos principais expoentes. Dessa forma, o caráter falho do movimento, para determinados integrantes do cinema novo, decorria do fato de ele não justapor à pesquisa formal o envolvimento com a política.

1.3 Jean-Luc Godard como um interlocutor privilegiado para Glauber Rocha e também para a ensaística do cinema

A oposição à *Nouvelle Vague* por parte de Glauber Rocha, devido ao seu caráter conservador em relação à política⁹, e as reservas direcionadas à Jean-Luc Godard, possivelmente em razão de seu nexos com o mundo desenvolvido, diante do qual Glauber Rocha não esconde sua admiração e o seu desejo de que as estruturas cinematográficas no Brasil trilhem um caminho parecido, e mais, o apreço pelo cineasta francês que transparece em suas críticas e cartas aponta que a cinematografia de Jean-Luc Godard e o próprio cineasta assumiram uma interlocução importante no veio da produção glauberiana e da política cinematográfica da qual Glauber Rocha esteve imbuído.

Torna-se impossível mensurar a quantidade de citações diretas à obra ou à figura de Jean-Luc Godard na produção literária, cinematográfica, ensaística ou nas cartas pessoais de Glauber Rocha. Essa impossibilidade, associada aos inúmeros recursos estéticos, técnicos ou políticos incorporados à fatura glauberiana e devotos ou infundidos por Godard¹⁰, dá-nos uma dimensão do alcance da problemática em que se enredou não somente Glauber Rocha, mas o conjunto das preocupações e experimentações artísticas protagonizadas por Jean-Luc Godard ao longo dos anos sessenta e ainda hoje.

Entretanto, na primazia godardiana por Glauber Rocha, não se trata somente de observar a incorporação de técnicas ou problemáticas estéticas as quais Jean-Luc Godard teria empregado ou desenvolvido e que Glauber Rocha ou qualquer outro cineasta do Cinema Novo praticou ou incorporou. Trata-se de diálogos possíveis na relação entre Godard e Glauber Rocha. Em outros termos, Glauber Rocha, imbuído de uma proposta de Godard, ou a

9 Conforme assinalado, o caráter falho do movimento, para determinados integrantes do cinema novo, decorria do fato de ele não justapor à pesquisa formal o envolvimento com a política, e devido a esse fato, o movimento seria conservador uma vez que não tinha em seu horizonte o caráter de transformação da sociedade, condição que os membros do cinema novo arrogavam para si e para os seus filmes.

10 O caráter inverso desta relação, ou seja, a incitação de Glauber no cinema de Godard, também é um veio importante a ser considerado, haja vista a participação do cineasta baiano no filme *Vent d'Est* (*Vento do Leste*, 1969) de Jean-Luc Godard. Para saber mais ver SILVA, 2007. p 36-66.

partir de/ou defrontando-se com Godard, desenvolve um caminho próprio sem perder de vista o ponto de partida. Ou melhor, Glauber, no seu percurso, não perde o horizonte cinematográfico que Jean-Luc Godard representa e o reelabora de outra forma, produzindo uma interlocução com ele em seus filmes.

A relevância de Jean-Luc Godard no horizonte artístico-político com o qual Glauber Rocha esteve alinhado pode ser avaliada tendo por base a crítica mais especializada do cinema. Ela reconhece essa condição e considera “paradigmático” o cinema de Godard nos anos sessenta, “pois condensa traços que permeiam toda uma geração” visto que tal produção se alia à “dimensão crítica” em consonância com a “tradição da vanguarda”, produzindo “uma crescente politização da colagem [característica da arte pop a qual Godard se reporta] a partir de uma relação inicialmente descontraída com a cultura de massa” (XAVIER, 1993, p. 22).

Tal procedimento de abordagem, que visa explicitar as nuances que Jean-Luc Godard assumiu face a Glauber Rocha, possibilita distanciar-se de uma postura que entende a fatura de uma obra de arte em termos de influência sem, contudo, avaliar o grau dela, antecipando a “conclusão sobre uma causa ainda não provada”, conforme salienta Michael Baxandall (2006). Entender as artes “como jogos de posição”, tal como propõe o autor, condição na qual a “cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história de sua arte (p. 103)”, parece ser mais produtivo.

1.4 Um veio em comum entre Godard e Glauber: os “personagens oscilantes”

Nessa eventualidade, pressupomos uma interação de Glauber Rocha e Jean-Luc Godard no plano de alguns personagens “oscilantes”. Jean-Claude Bernardet (2011) foi quem tematizou a noção de “personagem oscilante”. De acordo com o historiador do cinema brasileiro, este personagem seria aquele que oscila entre dois polos sociais, que não se fixa, que não se adere a nada, configurando uma constante no cinema brasileiro dos anos 60 (p. 245-254).

Em que pese o caráter sociológico que o termo alcançou em determinadas análises, traço reconhecido pelo próprio autor nos comentários analíticos que se seguiram à publicação das suas críticas na obra *Trajectoria crítica*¹¹, a categoria de “personagem oscilante” se revelou, para esse autor, como bastante profícua no sentido de estabelecer uma reflexão sobre

¹¹ Foi originalmente editada em 1974.

essa constante dramática que está presente em diversas películas ou em produções culturais brasileiras de distintos formatos narrativos.

A noção de “personagem oscilante” proposta pelo crítico, que denota uma bipolaridade que se observa no plano de uma ação dramática na qual a intérprete move-se de um polo a outro, ou de uma cultura a outra, tal como “Diogo/Caramuru da epopeia de Santa Rita Durão”, que é percebida por Antonio Candido (2000), em *Literatura e sociedade*, como “oscilante, como personagem simbólico que une as duas culturas, os dois continentes, as duas realidades humanas” (BERNARDET, 2011, p. 284), tem por objetivo aproximar personagens que nada têm em comum, como aqueles do “Cinema Novo, Riobaldo e o Caramuru do século XVIII”, apesar de ser possível encontrar “afinidades” entre eles no plano de suas ações e do enredo da forma narrativa a ser investigada (p. 285).

Entretanto, não caberia observar exclusivamente as semelhanças no plano da forma, de atentar somente para as constantes formais ou as permanências no âmbito das produções culturais, mas de acentuar as diferenças entre elas e, ainda, procurar as articulações em que essas formas culturais se abrem ou significam. Ou, em outros termos, caberia questionar as razões que motivaram a trama de tais personagens oscilantes no arranjo das obras (BERNARDET, 2011, p. 286-294).

A partir da correspondência de Glauber Rocha nota-se que o cineasta brasileiro teve contato com a película *La Chinoise* na primeira metade do mês de julho de 1967 (BENTES, 1997, p. 280-282). Parece acertado que essa aproximação tenha ocorrido mediante uma sessão privada em Paris ou mesmo durante o festival de Cannes de 1967, em exibição igualmente reservada, pois as filmagens da película encerraram em fins de março de 1967 e a estreia da fita em Paris deu-se somente em princípios de setembro do mesmo ano e após o seu lançamento mundial durante o festival de Avignon (BAECQUE, 2010b, p. 335-381). Portanto, Glauber Rocha foi um dos primeiros cineastas brasileiros a tecer pequenos comentários sobre *La Chinoise*¹².

A sua comunicação pessoal também nos apresenta um cineasta dividido entre os imperativos de uma produção militante que procure intervir, agitar, contribuir para “Guerra geral das Américas” (BENTES, 1997, p. 304-305), tal como foi o roteiro jamais filmado de

12 A narrativa da fita *La Chinoise* compreende a trajetória de cinco personagens que alugam um apartamento durante as férias de verão com o intuito de estudar textos canônicos do marxismo, partes de obras da literatura universal, e investigar ou analisar (conforme aceção dos personagens) situações concretas (de acordo com o jargão marxista-leninista), como, por exemplo, a guerra do Vietnã, tendo por objetivo intervir nessa situação. Nesse prisma, atentamo-nos para a forma que Glauber Rocha se refere à *La Chinoise*: em suas cartas ele constatou que a fita “será o manifesto maoísta de Godard” (BENTES, 1997, p. 281).

America nuestra (ROCHA, 1981, p. 130-139), guia para o enredo de *Terra em transe* (1967), e os ditames do mercado que impõem ao realizador um orçamento, e permitem, por outro lado, a possibilidade do lucro, da ascensão social e o reconhecimento cinematográfico, como foi o contexto de realização do longa-metragem *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, continuação da saga do personagem Antônio das Mortes (BENTES, 1997, p. 314-331).

Antônio das Mortes era uma criação original de Glauber Rocha e manifestou-se pela primeira vez na película *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Sua atribuição, naquela fita, foi extinguir o grupo de seguidores liderados pelo beato Sebastião, que perambulava pelo sertão brasileiro. Igualmente, um pequeno bando de cangaceiros, comandados por Corisco, também foi executado por Antônio das Mortes, que fazia jus ao nome que possuía aos olhos dos seus contratantes: os coronéis e os membros da Igreja Católica. O personagem estava movido por um pensamento: exterminando os cangaceiros e os beatos, estaria aberta a possibilidade da “grande guerra” que transformaria o sertão em mar e o mar em sertão.

Tal condição era uma metáfora de uma mudança que se consagraria no horizonte após a morte dos cangaceiros e dos beatos, e a posição que Antônio das Mortes assumiu revelaria um agente de transformação, movido pelo destino que lhe foi consagrado como uma sina, que ele seguiu à risca até desaparecer pelos confins do sertão, consternado por um papel que implicou acabar com a miséria dos beatos para que estes não morressem de fome, e preparando, assim, o terreno para que o homem (na figura do casal Manuel e Rosa) reinasse sem os preceitos de Deus ou os desvios do Diabo¹³.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969), por sua vez, narra o retorno dos cangaceiros e conta o périplo de Antônio das Mortes a partir do seu novo ambiente: ele está na cidade de Salvador assistindo a um desfile de jovens de escolas públicas durante o Sete de Setembro e é abordado pelo Delegado Matos que o convida para uma conversa. No seu relato, o delegado informa que a cidade de Jardim das Piranhas foi invadida por um bando de cangaceiros, comandados por Coirana (cenas iniciais da película), e resolve contratar os serviços de Antônio das Mortes para acabar com eles.

¹³Manuel é um vaqueiro e arrenda as terras do coronel, mas este é morto por ele, pois não cumpriu o trato entre os dois. Após o homicídio, Manuel foge com sua esposa, Rosa, para se agrupar junto aos fanáticos do beato Sebastião. O casal é poupado por Antônio das Mortes por duas vezes: de acordo com o matador, “se não matei uma vez, não mato de outra”, e no plano final, o casal é visto em desabalada corrida rumo ao desconhecido que se apresenta na tela como o mar que invade o sertão, configurando a predição de que “o sertão vai virá mar”.

Imbuído da condição de assassino aposentado que não se contenta com o fato de ainda existirem cangaceiros que perambulam pelo sertão, Antônio da Morte parte para Jardim das Piranhas em companhia do delegado Matos. Nessa eventualidade, nota-se o caráter de personagem oscilante de Antônio das Morte, pois, na qualidade de homicida de cangaceiros, não aceita o pagamento que lhe é proposto pelo delegado, e ao mencionar os cangaceiros, contra os quais investiu no passado (Lampião, Corisco e seu bando), a sua lembrança dos episódios adquire uma característica de reminiscência loquaz de momentos findos e sua postura diante deles é melancólica e saudosista.

A ambiguidade de Antônio das Morte é ainda mais evidente durante o combate com Coirana. Daquele confronto resulta o ferimento do líder do bando e a intervenção da santa junto a Antônio das Morte para que ele poupe a vida de Coirana e não desfira o golpe final que tiraria de vez a vida do moribundo. Antônio, um homicida inveterado, atende ao seu pedido, fato que o impele a fazer o exame de sua vida pregressa e a projetar seus pensamentos, forjando, assim, uma adesão ao universo dos cangaceiros que se tornará mais evidente no confronto de Antônio da Morte contra os homens contratados pelo Coronel, para acabar de vez com os cangaceiros que o arrependido matador se recusara a exterminar.

Por outro lado, a marca de Véronique, figura de *La Chinoise*, como comediante que oscila de um polo a outro torna-se evidente pela condição social à que ela se vincula: se autointitula como procedente de uma família de banqueiros e se deixa impregnar dos imperativos da revolução. E o fato de não se definir a partir da prosperidade de que desfruta constitui um ato indecoroso. Tamanho embaraço em que a personagem se vê envolvida é intensificado por planos iniciais de Véronique e Guillaume. Na oportunidade, Guillaume procura acentuar determinadas contradições da situação de Véronique com passagens da literatura.

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

Não se estabeleceria, pois, aqui, um questionamento sobre o papel contraditório da personagem e sua adesão irrestrita sem críticas aos ditames da revolução? E ante as consumidoras, não se indagaria sobre o caráter alheio de sua condição diante dos imperativos do mundo das mercadorias e do consumo?

1.5 Antônio das Mortes/Véronique

Outras características dos personagens oscilantes podem ser destacadas entre os dois cineastas. De acordo com Jean-Claude Bernardet (2011), Antônio das Mortes tentará superar sua contradição (“ser pago pelos inimigos do povo e agir em favor do povo”) em *Deus e o diabo na terra do sol*, por meio de uma atmosfera de mistério que o circunscreve: “não quero que ninguém entenda nada de minha pessoa”, responde ao cego Júlio que o interpela. Assim, conclui o autor, “esta vontade de mistério é plasticamente traduzida pela imensa capa que dissimula os seus gestos e o chapéu que lhe esconde o rosto” (p. 250).

Em *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, por sua vez, esse mesmo ambiente de reserva, ocultamento, também está presente. No instante inicial de abordagem de Antônio das Mortes na cidade pelo delegado Matos, o homicida de cangaceiros traja apenas a capa, sem, contudo, perder o aspecto sisudo, grave, que recobre a sua figura, reportando a determinados aspectos dos personagens do filme *noir*¹⁴.

O crítico de cinema Ismail Xavier (1993) reconhece que do ponto de vista das “relações intertextuais” que se infiltraram em *O Dragão da Maldade*, cabe ressaltar os “aspectos do *film noir* no que toca à oposição herói/mundo” (p.177). Há neste filme um diálogo de Glauber Rocha com vários gêneros de representação e estilos e, nessa oportunidade, a “transposição” para o filme *noir* advém da atmosfera de “darwinismo social” a que se reporta a película glauberiana para demarcar a experiência rural próxima de seu universo de “cangaceiros às voltas com coronéis e volantes” (p. 176).

A condição do personagem Antônio das Mortes como “herói justiceiro” na fita, ao mesmo tempo em que enuncia o gênero do faroeste italiano que “industrializou o estilo

¹⁴ De acordo com Antonio Carlos Gomes de Mattos (2001), o filme *noir* reúne “as formas da ficção criminal americana [...] com o estilo visual expressionista”, contudo, outros gêneros cinematográficos exibem tal estilo com “certas convenções temáticas do filme *noir*” (p. 35). Películas de espionagem, filmes de aventuras, o *western*, podem congregam elementos como personagens, temas, tom, atmosfera, estrutura narrativa e o estilo visual de filmes *noir*, como destaca o autor. Nessa contingência, o “narrador em voz over” que fala em “tom reflexivo”, o herói “vestido com uma capa impermeável e chapéu de feltro”, bem como a atitude do herói “*hard-boiled*” um típico “*tough guy*, insolente e esquentado” são passíveis de ser encontrados em distintos filmes que conjugam a mesma característica que as películas *noir* (p. 11-49).

Antônio das Mortes” (XAVIER, 1993, p. 176), revela o arrependimento do matador de cangaceiros e, devido a este fato, não prescinde da “mônada do *tough guy*”, ou seja, do personagem jovem e valentão que também está presente no filme *noir* e que, na fita do cineasta baiano constitui a “reserva de valentia e competência que o sertão traz de volta para atuar no presente” (p. 178) imediato do cineasta.

Igualmente, a personagem Véronique não renuncia à “mônada do *tough guy*” que sucede no filme *noir* e a outros gêneros cinematográficos. Há vários episódios na fita que revelam tal pregnância do estilo *noir* em *La Chinoise*. O tratamento atribuído à personagem é revestido de caracteres que a tornam austera no tratamento com o seu parceiro Guillaume, quando este confessa não conseguir empreender a luta em duas frentes no campo da literatura e da arte, como manejar a “unidade do conteúdo, e da forma, a unidade de um conteúdo político revolucionário e de uma forma artística mais perfeita possível” (GODARD, 1973; BARBOSA, 1968), conforme atesta o personagem por duas vezes.

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

Contudo, os aspectos mais evidentes do filme *noir* que transparecem em *La Chinoise* se referem à sequência na qual a personagem Véronique pretende cometer o assassinato do ministro da cultura da U.R.S.S. que se encontra em Paris.

O universo *noir* que impregna a ação da personagem não está somente no traje que veste, um sobretudo, ou o pequeno revólver que porta, mas nos sinais que esse conjunto de ornamentos combina com a sua atitude irreverente, no patente desprezo pelo alvo que pretende atingir, no erro à vista disso, cometido durante o ato de assassinato, que induziu a comediante a executar duas vezes o homicídio, pois havia confundido o número do apartamento da vítima.

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

Blandine está na sacada do apartamento onde principiou-se o filme e percorre, sem interesse, o Livro Vermelho (ZEDONG, 2004¹⁵). Florence apaga mais algumas coisas na janela, pois já fizera o mesmo no interior do apartamento¹⁶. Florence, depois de censurar Véronique, fecha uma das janelas e entra no aposento. Na sacada, somente Blandine e Véronique permanecem. Sob o olhar de Blandine, Véronique justifica sua prática e instaura um comentário já frequente em outras personagens da constelação godardiana: como e/ou qual seria a conexão entre o real e a ficção, linguagem e realidade: “Tudo bem, é ficção, mas me deixa mais próxima da realidade” (GODARD, 1973; BARBOSA, 1968).

Logo após, Véronique fecha a última janela do apartamento, e denota arrependimento nos gestos, porém está pensativa. Por alguns segundos, a tela é ocupada pelas janelas fechadas e a voz *off* de Véronique incide na banda sonora assegurando um distanciamento, que é intermediado pela interrupção do som ambiente e pelo enunciado refletido e da apreciação crítica de tal ação: “Já pensei. O final do verão significou a volta às aulas. Uma batalha para mim e alguns camaradas. Por outro lado, eu estava errada. Pensei que tivesse dado um salto à frente. E percebi que havia dado apenas um tímido passo de uma longa marcha” (GODARD, 1973; BARBOSA, 1968).

Sua fala se vincula, ao que parece, a uma tradição *noir* de “balanço de experiência” (MENDES, 2004, p. 150) sob a forma de reflexão¹⁷. Personagens oscilantes como Antônio das Mortes e Véronique congregam distintas temporalidades, e a forma escolhida pelo cineasta para representá-los pode oferecer uma pista na qual passado, presente e futuro estão entrelaçados, cabendo a nós investigá-la mais de perto em *La Chinoise*, sobretudo com o enfoque na personagem Véronique, dado que o espaço para tal reflexão contemplando Antônio das Mortes demandaria um outro texto.

Antes de prosseguir cabe dizer que a personagem Véronique, figura-chave do filme de Jean-Luc Godard, internaliza múltiplas temporalidades.

¹⁵ Mao Tsé-tung, na transliteração antiga.

¹⁶ As duas personagens representam na película os parentes de Véronique e demonstram descontentamento e reprimenda à ação cometida pela comediante. No interior da moradia, ficam encarregadas de jogar as pilhas de livros vermelhos das estantes no chão da sala.

¹⁷ Não se projetaria sobre a personagem de Véronique a figura do ator Humphrey Bogart? Tal possibilidade adviria a partir do estudo de Alfredo Manevy Pereira Mendes (2004), que considera que Bogart serve de modelo crítico para Godard a fim de refletir sobre o papel pueril da esquerda, pois o ator interpretou personagens individualistas e durões no cinema, e a esquerda pecava pelo “eterno problema” em “ser demasiado sentimental” (p. 147). Em que pese sua afirmação pautar-se em outros personagens da constelação godardiana, temos que sua sugestão se coaduna como plausível para o caráter que assumiu Véronique na película *La Chinoise*, uma vez que tal figura procura não exprimir nenhuma insegurança em seus atos e escolhas, tem à sua frente uma resposta adequada para as situações mais diversas, e mesmo admitindo o erro, o examina com distanciamento adequado para, em seguida, minimizá-lo diante dos desafios que estavam por vir.

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

Sob esse enfoque os termos Guerra, terrorismo e revolução parecem ser sinônimos para uma condição que se deseja alcançar, e Véronique participaria daquele movimento imanente à película, sendo que ela se torna o elemento mais ativo desse movimento, já que seu ímpeto voluntarista se manifesta em várias oportunidades.

1.6 Considerações finais: As referências de Véronique, Argélia, China e Rússia

Já nos referimos à ação protagonizada por Véronique, impregnada do universo *noir*, que pretendia assassinar o ministro da cultura da U.R.S.S.

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

Na cena, há um contraste: a imobilidade da dupla é justaposta ao deslocamento do trem e a um “desfile da paisagem”, que é dado a ver por meio de uma janela com direito a pastagens, plantações, casas e pequenos prédios, e permitem ao espectador um horizonte visual como pano de fundo para a polêmica em torno de um ato de terror como forma de apressar as mudanças na sociedade francesa. Assim, imobilidade-horizonte-ação torna-se o mote que orienta as discussões.

No diálogo entre Véronique e Francis Jeanson, há um debate sobre as formas de revolução ou concepções de revoluções possíveis para o exemplo francês, ou em outros termos, levando-se em conta a controvérsia entre os dois, haveria uma discussão sobre a eficácia ou a possibilidade de ações políticas e/ou ações sociais. Jeanson participou da luta pela libertação da Argélia do jugo francês e fez uso e/ou manifestou consentimento da luta ou

da violência como meio para conquistar seus objetivos. Véronique, mediante o exemplo dele, procura justificar a violência e fazer a opção pelo terrorismo.

Durante a conversa, Véronique procura a todo momento demonstrar seus motivos e relata ter muitos inimigos, o que nos faculta captar os descontentamentos dos membros da célula e as insatisfações da juventude política envolvida nas discussões da fita: os senhores da guerra, os burocratas, os magnatas, os latifundiários, e a facção de intelectuais reacionários que dependem deles. E, diante destes, projeta sua repulsa e descontentamento para, logo após, o interlocutor ser indagado sobre os projetos futuros nos quais pretende se envolver, contudo o real interesse dela nas suas intenções é o reconhecimento da necessidade de “entrar em ação”, “passar à ação” que os projetos por si suscitam, sendo que tais expressões surgem durante a fala entre os dois.

É nesse trecho da conversa que se manifestam os valores e as práticas que a personagem apoia e defende: o culto das “virtudes militares” presente no maoísmo – “frugalidade guerrilheira, coragem física, espírito de sacrifício, disposição para o combate” (REIS FILHO, 1991, p. 115), e a dicotomia atribuída por ela ao trabalho manual em oposição ao trabalho intelectual, optando, em seguida, pelo primeiro:

“Antes de eu me preparar para os exames com você em setembro¹⁸, eu e ela [a amiga Natalie de Véronique] colhemos pêssegos perto de Avignon”. [Uma música clássica recobre a fala]. “Agora, tenho a impressão que ter feito trabalho manual, físico, anteriormente, ajudou-me a preparar para as provas”. “Há bom, isso ajudou você a entender o que eu disse, a respeito de filosofia?”. Ela sorri. “Um pouco. Em junho eu acho que existe uma ligação; em junho, não fiz trabalho manual e fui mal”. Ele concorda: “Sim, é possível que existe uma ligação. Mas a qual a conclusão que você tira. Que deveria colher pêssegos?”. (BARBOSA, 1968. p. 204-205)

A defesa do trabalho manual efetuada por Véronique é antecedida pelo enquadramento de seu corpo de forma a valorizar os ícones da revolução que ela traja: a boina e o uniforme azul de guarda vermelho chinês. O objetivo é demarcar a atualidade da fala, vinculando-a a uma trajetória de luta política contemporânea protagonizada pelos chineses e a Revolução Cultural Proletária. Tal delimitação revela a recepção godardiana da Revolução Cultural, pois Véronique é convertida em guarda vermelho e a célula a que pertence incorpora as atitudes daqueles jovens militantes.

Nesse sentido, eles limpam as estantes de livros e não há lugar senão para o livrinho vermelho de Mao Zedong; promovem atos de terrorismo protagonizados por Véronique; criam um boneco de papel que é aviltado por eles, pois, nele, constam os nomes e as fotos de

18 Anne Wiazemsky, que interpreta Véronique, estudava filosofia em Nanterre no período em que rodava a película e teve aulas com Francis Jeanson, fato que confunde e embaralha as variáveis compreensivas da fita.

peessoas consideradas indesejadas; picham as paredes do apartamento como *dazibaos* chineses - que eram cartazes escritos com caracteres gigantes e que foram espalhados pelos locais visíveis ao público (DAUBIER, 1974, v. 1, p. 72); vendem jornais nas ruas e distribuem o *Livro Vermelho* (ZEGONG, 2004); desejam fechar as universidades, o Louvre e a Comedie Française; rabiscam inúmeras fotos de autoridades, destituindo-as de sua proeminência política; internalizam, enfim, as posturas estilizadas da esquerda como o punho cerrado.

Acentuado o vínculo dos militantes da célula Áden Arábia com os guardas vermelhos, cabe-nos retornar à conversa de Francis Jeanson e Véronique. A pergunta que o professor de filosofia transmutado em personagem “deixou no ar” para Véronique (‘Mas a qual a conclusão que você tira [sobre a ligação entre trabalho manual e o sucesso nos exames acadêmicos]. Que deveria colher pêssegos?’) ficou sem resposta, e indica, por outro lado, uma reticência de Francis Jeanson diante de uma proposta incômoda para ele. A sutileza que recobre a cena com intervalos de silêncio prolongados parece sinalizar para um ceticismo em relação a tal proposta advinda do conjunto da narrativa fílmica, que transparece com maior nitidez na postura de Francis Jeanson por meio do corte brusco nos diálogos que estabelece junto à Véronique.

O intervalo de silêncio possibilita, ainda, conjecturar sobre a “ambivalência que Mao demonstrou durante toda a sua vida para com os intelectuais” (BAILEY, 1996, p. 442), e a conexão que envolve o “universo maoísta” entre o “mundo rural e o movimento social dos camponeses” (REIS FILHO, 1991, p. 111) presente nas entrelinhas na película.

Por sua vez, o intervalo de silêncio é indicativo também sobre o modo pelo qual o cineasta interpreta a gramática rural em torno de si. A associação de imagens que retratam o “mundo camponês” exige um tipo de cenário estático, com planos de conjunto abertos, animais que pastam, galinhas ciscando ou incitadas pelo próprio cineasta a se movimentar. Dessa forma, o que se pretende é “descrever” um universo rústico e distante por oposição ao urbano, pois, assim, pode-se realçar a puerilidade da abordagem dada à camponesa Yvonne que é obrigada a se prostituir quando Henri não consegue vender os exemplares de jornais de esquerda, ou quando Véronique não tem alunos particulares que lhe possibilitem uma renda capaz de pagar as contas do grupo.

Se a variável do campo é recebida por Francis Jeanson com ceticismo, a ideia de fechamento das universidades com “bombas” é vista por ele com repulsa. Nessa contingência, Véronique procura relacionar a ação pretendida por ela, juntamente com dois ou três amigos, e a ação de fato, protagonizada por Jeanson durante a guerra da Guerra da Argélia (1954-

1962): ele apoiou o terrorismo com explosões dos cafés franceses e foi líder de uma rede de apoio na França em favor da FLN (Frente de Libertação Nacional do Vietnã) durante a guerra (BAECQUE, 2010b, p. 359).

Jeanson, que não contou com um roteiro preestabelecido para organizar sua fala, interroga: “Você pensa que pode fazer uma revolução pelos outros?”, e procura demarcar que a revolução pretendida por Véronique era de cima para baixo. A resistência argelina torna-se, aqui, um exemplo possível para uma ação revolucionária na França, proposta pela personagem. Em suma, o comportamento dos guardas vermelhos, que serve de exemplo para a trajetória de Véronique, e a resistência argelina que oferece o pano de fundo para atos de terrorismo que ela adota, juntam-se ao niilismo revolucionário russo que ela nomeia como último modelo capaz de convencer Francis Jeanson do imediatismo da ação revolucionária que propõe:

“Você não sabia...”; “*L’Humanite* e o *Le Figaro* formaram uma aliança”. “Certo. Mas sua ação não levará a nada se não for apoiada por uma comunidade, uma classe, por muitos homens e mulheres que se associem inteiramente e que aceitem o preço”. “Ouça. Eu e os jovens niilistas russos, por exemplo. Eles fabricaram bombas e cometeram atentados. E a revolução de 17 veio logo depois, em outubro; “E você imagina que pode comparar a Rússia czarista com a situação atual da França? Você se diz marxista-leninista, pois bem... (e mostra algo que estava no banco de Véronique)”; E Véronique reitera: “Bem, mesmo que não possamos compará-las, podemos tirar uma lição do que se passa com a China”. “Mas as lições que você tira são muito abstratas. Você não aprende lições sobrepondo...”. “Você acha que é um erro?”; “Eu acho que sim. Acho que está indo a um beco sem saída”. (GODARD, 1973, p. 390-391)

A ação pretendida por Véronique, denominada na película pelo codinome de “hostilidades”, tencionava desencadear um processo revolucionário cujo alcance é comparado por ela ao dos niilistas russos do século XIX, que, conforme relatado pela comediantes, prepararam o trajeto para a Revolução Russa de 1917. O isolamento dos jovens militantes que poucas vezes “buscam” o exterior do apartamento é uma metáfora que pode ser conferida ao grupo e que se relaciona, por sua vez, a uma concepção de revolução que nega a sociedade presente. De tal sorte, destituídos de um solo calcado no presente, procuram um modelo de mudança no passado: a revolução, conforme já salientado, alimenta-se de um “futuro desejado”, arrebatando-se à “experiência presente” (KOSELLECK, 2006, p. 37). Entretanto, os niilistas russos que servem de modelo para Véronique acolheram a classificação de “radicais” e, na condição de movimento, podem ser qualificados e, efetivamente, participaram do “populismo russo” que era modernizante.

Se o termo niilista, derivado do latim nihil, ‘nada’, é usado por ela como exemplo a ser seguido, não há, portanto, uma contradição na fala de Véronique, uma vez que niilista é sinônimo de revolucionário em russo. Nesse contexto, o niilismo russo é considerado pelo historiador Eric Hobsbawm (1996) como um “movimento revolucionário” (p. 230).

Embora o autor não trabalhe com o conceito de revolução manejado nesse estudo e que nos possibilita compreender as distintas temporalidades que percorrem *La Chinoise*, cabe-nos fazer referência ao título do capítulo que procura analisar o “populismo russo” do qual o niilismo faz parte: “A sociedade em processo de mudança” (HOBSBAWM, 1996, p. 221-239) que, de certa forma, reporta-se indiretamente ao sentido de “mudança permanente”, condição na qual o conceito de revolução formulado por Reinhart Koselleck (2006), já referido, parece entrever.

A tônica do historiador inglês, naquele capítulo, recai sobre os “projetos” que eram “alternativos” ao capitalismo e à sociedade burguesa que “triunfaram”, em detrimento daqueles que “recuaram”, mas que deveriam “novamente ser levados a sério”, pois o “futuro daquela sociedade que havia triunfado tão espetacularmente mais uma vez parecia incerto e obscuro” (HOBSBAWM, 1996, p. 221).

O projeto alternativo ao capitalismo que não logrou êxito na sociedade russa – o populismo – é caracterizado por Eric Hobsbawm (1996) como um movimento revolucionário, que nunca se tornou de massas, pois era um movimento de intelectuais, e foi um “ancestral” importante para outros países, que ele classifica como “atrasados” (p. 229):

Em um país onde inexistia uma classe média “forte”, e o campesinato era “atrasado” e mantinha uma “lealdade” e uma “passividade” em relação à autocracia czarista, a camada social da qual faziam parte os “instruídos” da sociedade russa constituía uma “força coerente” que não se juntava “nem à classe dos negócios, nem a burocracia” e, diante de tal realidade, tornaram-se “modernizadores” (HOBSBAWM, 1996, p. 230-232). Em suma, os russos tinham que buscar no ocidente um modelo viável para si, mas não poderiam se descuidar do campesinato, sua força revolucionária:

[...]O personagem de Tolstoi (1828-1910) em *Guerra e Paz*, Pierre Bezuhov, de certa forma o mais russo dos personagens do romance, era obrigado a procurar ideias cosmopolitas, e mesmo a defender Napoleão, o invasor, porque não estava contente com a Rússia tal como ela era; e seus sobrinhos e netos espirituais, a *intelligentsia* das décadas de 1850 e 1860, iriam ser forçados a fazer o mesmo.

Eles eram – enquanto nativos do que era *par excellence* o país atrasado da Europa não poderiam ser outra coisa – modernizadores, isto é, “ocidentalizadores”. Mas, por outro lado, não podiam ser apenas “ocidentalizadores”, já que o liberalismo ocidental e o capitalismo da época não ofereciam um modelo viável para a Rússia seguir e porque a única força de massa potencialmente revolucionária na Rússia era

o campesinato. O resultado veio a ser o “populismo”, que equilibrava esta contradição numa balança tensa (HOBSBAWM, 1996, p. 232-233).

É na senda, portanto, dessa experiência dos niilistas russos que faziam parte do “populismo russo”, que parece trafegar a personagem Véronique. A sua prática de ação nutre-se do comportamento dos guardas vermelhos no plano mais imediato de forma a destruir o que era considerado “velho”. Mas se espelha na resistência argelina naquele confronto que ela protagonizou junto a uma potência estrangeira (a França) desafiada por um conjunto de revolucionários. No plano do passado, busca nos niilistas revolucionários russos o exemplo para acelerar as mudanças. Será que, em *La Chinoise*, a exemplo daquela força política que recorreu ao terrorismo e que teve como expectativa uma possibilidade de modernização, que pode ser inferida pela sua prática no sentido de “derrubar o czarismo através da insurreição e do terror” (HOBSBAWM 1996, p. 234), não podemos encontrar elementos, resguardadas as singularidades de cada situação, que sinalizem para uma expectativa semelhante ou de crítica ao desenvolvimento ou modernização presente na fita godardiana?

Em *La Chinoise* não há um desprezo pela técnica, pelo novo. O brinquedo de guerra eletrônico é justaposto aos ícones (bandeira, música) que possibilitam reconhecê-los como uma força bélica estadunidense, e seu objetivo era ressaltar o caráter desproporcional do poderio daquela força nos anos sessenta. O rádio, os brinquedos híbridos que assumem duas formas (como o fuzil que se transforma em câmera ou o rádio que se torna uma metralhadora) reforçam a ideia de que esse universo técnico-eletrônico não foi ignorado ou isolado da narrativa fílmica. Guardou um papel de ênfase, ou de crítica, ou de apoio aos elementos que eram contados e que não necessitaram ser apresentados diante da câmera como a violência explícita, optando pelos quadrinhos como forma de representá-la. O único ausente foi a televisão. Se do ponto de vista físico ela não obteve um lugar na fita, entretanto, a “sensibilidade” godardiana com a “mídia eletrônica”, nas palavras de Arlindo Machado (1987), já se fazia iminente em *La Chinoise*:

[...]um filme como *La chinoise*, anterior ao contato do cineasta com o vídeo, já explorava uma estética da televisão, tanto no enquadramento típico de telejornal ou de programa de entrevistas, com o ator falando diretamente para a câmera, como no tratamento de temas de atualidade, embaralhando as categorias da ficção e da realidade. (MACHADO, 1987, p. 205)

Por esse ângulo, a sensibilidade de Jean-Luc Godard com a mídia eletrônica também se fez presente mediante o ponto eletrônico com o qual o cineasta orientava os atores durante

as cenas. A sensibilidade veio ao encontro das inovações que se processavam no âmbito da mídia eletrônica e a película não se furtou de incorporá-las.

Entretanto, numa sequência em que Véronique torna-se o objeto do *Diálogo 3* do filme, observa-se uma expectativa na qual a apreensão, as antecipações, o receio em relação ao impacto das mudanças operadas em torno da universidade de Nanterre, e as contradições que se processaram no espaço urbano, recebem um tratamento tendo em vista sobrepô-las ante à constatação de Véronique sobre as “três desigualdades de um regime capitalista e do regime gaulista na França”.

Diante da indagação “O que me fez descobrir o marxismo-leninismo?” estabelecida pelo entrevistador, Véronique, que fuma um cigarro e olha para ele, responde: “Primeiro Nanterre me incomodava porque a universidade era rodeada de cortiços. Aos poucos, percebi que estudar filosofia combinava com um subúrbio operário” (GODARD, 1973; BARBOSA, 1968). Um flash de fotografia ou luz incide sobre seu corpo. Ela permanece sentada, porém a sequência de imagens que surgem após sua fala adquire um valor de comentário para o espectador, pois procuram descrever parte daquela fala.

Ao mesmo tempo, surge a imagem de uma casa abandonada e parcialmente sem telhas. Há muito mato e telhas retorcidas espalhadas. Um tambor jogado no chão está enferrujado. O entrevistador pergunta algo e Véronique responde à medida que a câmera faz um giro pelo local. “Sim, vivíamos nas mesmas tocas de coelhos que os trabalhadores. Mas os coelhos se multiplicam”. Imagens de guindastes ao fundo e prédios modernos garantem o seu lugar e se observam alguns galpões. “E pelas manhãs, eu via as crianças argelinas e os mecânicos de Simca” (GODARD, 1973; BARBOSA, 1968).

E o entrevistador pergunta algo. “Sim, então... Achava que conseguia ignorá-los, mas íamos aos mesmos cafés, às mesmas estações de trem, à mesma hora, tínhamos a mesma chuva e quase o mesmo trabalho. Foi aí que eu compreendi as três desigualdades básicas do capitalismo, e enfim, do regime gaulista na França” (GODARD, 1973; BARBOSA, 1968). A câmera completa o giro e mostra um carro saindo do campus da universidade, e a lama no local chama a nossa atenção à proporção que Véronique conclui seu raciocínio:

Um. A diferença entre trabalho intelectual e trabalho manual; dois: entre cidade e campo..., enfim, e isso, eu o noto aqui todo o tempo com Yvonne, e três: entre agricultura e indústria, e é isso também que me levou a estudar seriamente o marxismo-leninismo. [E retorna ao primeiro plano de Véronique]. Enfim, seriamente, vou dizer que, se tivesse coragem, bem, iria dinamitar a Sorbonne, o Louvre e a Comédie-Française. (GODARD, 1973, p. 358-349)

A cena descrita parece colocar em xeque o avanço da modernização. É como se a cena predissesse que aquela modernização ao fundo (blocos de aulas e da administração) não inclui a todos, ou deixa em seu rastro um caminho de destruição, abandono e ruínas. Em primeiro plano, estão os destroços e tudo aquilo que o avanço moderno deixou de lado (e por que não os estudantes, os operários argelinos, os mecânicos de Simca?). Em segundo plano, estão as construções modernas que rivalizam com os barracões e o mato alto.

Por outro lado, a sequência deseja deixar claro que a solução para as contradições ou “desigualdades” estava no marxismo-leninismo, na superação daquilo que a personagem em sua análise procurou dicotomizar (trabalho manual-intelectual; campo-cidade; agricultura-indústria).

Não estariam aqui, para terminar com uma indagação, perfilados, o progresso – a modernização – e o marxismo-leninismo colocado entre eles como superação das ruínas e dos destroços?

REFERÊNCIAS

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo; Rio de Janeiro: Perspectiva; Petrobras, 2003.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura (1944-1968). Trad. São Paulo: Cosac Naify, 2010 a.

_____. **Godard**: biographie. Paris: Grasset, 2010 b.

BAILEY, Paul. Maoísmo. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Org.). **Dicionário do pensamento social do Século XX**. Trad. Eduardo Francisco Alves, Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. pp. 441-445.

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

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENTES, Ivana (Org.). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera**: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DAUBIER, Jean. **História da Revolução Cultural Chinesa**. Lisboa: Editorial Presença, 1974, V. 1.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

GODARD, Jean-Luc. **Cinco Guiones**. Trad. Miguel Marías. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

_____. **Godard par Godard**: Des années Mao aux années 80. Paris : Flammarion, 1991.

HOBSBAWN, Eric. **A era do capital** (1848-1875). Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas *et al.* Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

MACHADO, Arlindo. O diálogo entre cinema e vídeo. In: **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas/São Paulo: Papyrus, 1987. pp. 202-219.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **O outro lado da noite**: filme noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Trad. Eloisa A. Ribeiro et al. Campinas: Papyrus, 2011.

MENDES, Ranulfo Alfredo Manevy de Pereira: **Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano** - de Acossado a Made in USA. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), São Paulo, Universidade de São Paulo/ECA, 2004.

REIS FILHO, Daniel Aarão. O maoísmo e a trajetória dos marxistas brasileiros. In: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al* (Org.). **História do marxismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. pp 105-132,

ROCHA, Glauber. Você gosta de Jean-Luc Godard? Se não, está por fora. In: **Livro de Cabeceira do Homem**, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, ano 1, v. 3, p. 83-98, 1967.

_____. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

_____. **O século do cinema**. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SALLES, Fritz Teixeira de. Ligeiras Notas Sobre o Cinema Francês. In: **Revista de Cinema**, Belo Horizonte, n. 1, abril de 1954. p. 18.

SILVA, Mateus Araújo. Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro. *Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 36-63, jan.-jun. 2007.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZEDONG, Mao. **O Livro vermelho**. Trad. Edições em Línguas Estrangeiras Pequim 1972. São Paulo: Martin Claret, 2004.

Filmografia

À BOUT DE SOUFFLE. Direção de Jean-Luc Godard. França. Coleção Folha de São de Paulo Cine europeu. Produtor: Georges de Beauregard, 1959-1960. 90 m, p/b.

ALPHAVILLE. Direção de Jean-Luc Godard. França. Produtor : André Michelin, 1965. 98 m, p/b.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção de Glauber Rocha. Brasil. Produtor: Copacabana Filmes, 1964. 125 m, p/b.

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE. Direção de Jean-Luc Godard. França. Produtor: Anatole Dauman, 1966. 90 m, cor

LA CHINOISE. Direção de Jean-Luc Godard. França : Silver Screen Collection, 1967. 96 m, cor.

MADE IN USA. Direção de Jean-Luc Godard. França. Produtor: Georges de Beauregard, 1966. 90 m, cor.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção de Glauber Rocha. Produtor: Mapa Filmes, 1969. 95 m, cor.

TERRA EM TRANSE. Direção de Glauber Rocha. Brasil. Produtor: Mapa Filmes/Difilmes, 1967. 115 m, p/b.

VENT D'EST. Direção: Realização coletiva do Grupo Dziga Vertov; Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger. Produtor: Marco Ferreri, Gianni Barcelloni, Ettore Rosboch, 1969. 100 m, Colorido.