



# **Canibalismo fraterno: o projeto estético-ideológico de Glauber Rocha em seus escritos sobre Jean-Luc Godard**

LUIZ OCTAVIO GRACINI ANCONA  
Mestrando em História Social pela USP

**Resumo:** Este artigo apresenta características do projeto estético-ideológico desenvolvido pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha, a partir da análise de um conjunto de textos por ele escrito sobre o cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard. 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.

**Palavras-chave:** Glauber Rocha. Jean-Luc Godard. Cinema. Política.

**Abstract:** This article presents the features of the aesthetic-ideological project developed by Brazilian filmmaker Glauber Rocha, based on the analysis of a set of texts written by him about Franco-Swiss filmmaker Jean-Luc Godard. As we shall demonstrate, Glauber undertook his very own reading of Godard's films and ideas, integrating them into his personal project, one that aimed at a Third World cinema victory over the colonizing cinema of the developed world.

**Keywords:** Glauber Rocha. Jean-Luc Godard. Cinema. Politics.

## Introdução

Glauber Rocha (1939-1981) foi um artista que não distinguiu teoria de prática, e tampouco dissociou as dimensões ética e estética, em sua concepção de cinema. Dessa forma, em seus escritos, sejam eles artigos, manifestos ou cartas, há sempre uma proposição estético-ideológica que se pretende revolucionária; assim como seus filmes são definidos por ele mesmo como “manifestos práticos” de sua teoria estética (AUMONT; MARIE, 2012, p. 260). É nesse sentido que as avaliações que Glauber faz de outros cineastas estão 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 (XAVIER, 2006, p. 11).

O realizador que recebeu o maior número de referências no conjunto dos textos de Glauber foi o franco-suíço Jean-Luc Godard (SILVA, 2014, p. 197), cuja obra, guardadas as diferenças de contexto e escala temporal, apresenta diversos paralelos e convergências com a do cineasta brasileiro. Em ambos, a realização de filmes foi precedida pelo exercício da crítica e pautou-se em uma postura cinefílica, de intenso diálogo com outros cineastas. Ao longo dos anos sessenta, há um movimento concomitante de progressiva auto-exposição dos dois realizadores em seus filmes e, ao final da década, ambos filmam e refletem sobre acontecimentos políticos contemporâneos, dentro e fora de seus países de origem. Nesse sentido, foram os dois realizadores que mais se dedicaram à conjugação entre cinefilia e política em seus projetos pessoais (SILVA, 2007, p. 38-39).

Ismail Xavier evocou a “figura-chave” de Godard como referência fundamental para se entender o que há de “moderno” nas escolhas formais do primeiro filme de Rocha, *Barravento* (1962). De acordo com Xavier, há “uma aproximação significativa nas considerações sobre os estilos de narração” de ambos os cineastas; e o filme de Glauber pode ser entendido enquanto modelo semelhante, embora menos sistemático, da “desorganização da linguagem consagrada” realizada por Godard (XAVIER, 2007, p. 76-77).

Os diálogos estabelecidos entre os filmes de Glauber e Godard na primeira metade da década de 1960 já haviam sido apontados por um observador contemporâneo: o cineasta

italiano Pier Paolo Pasolini. Em texto apresentado no Festival de Pesaro de 1965, Pasolini caracterizou certos autores modernos que imprimiam uma linguagem poética ao cinema. O realizador italiano centrou sua análise em três cineastas europeus – Bertolucci, Antonioni e Godard –, mas também mencionou Rocha como exemplo dessa prática cinematográfica no Brasil (PASOLINI, 1976, p. 542-558).

Dessa forma, tendo em vista a centralidade do diálogo com o cinema godardiano na obra do realizador brasileiro, constatamos a relevância de se investigar historicamente os escritos de Glauber sobre Godard. Para isso, selecionamos um conjunto de doze fontes de naturezas distintas (manifestos, críticas, entrevistas e correspondências pessoais) escritas entre 1963 e 1970. Conforme demonstraremos, a partir de uma interpretação bastante própria dos filmes e das ideias de Godard, Glauber desenvolveu uma leitura teleológica da história do cinema, na qual estava implicado um projeto estético-ideológico a nortear não só o seu cinema, mas toda a produção no Brasil e no Terceiro Mundo.

### **O cinema de autor como método**

Em 1963, Glauber publicou a *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro no qual reuniu artigos já publicados em jornais desde a segunda metade da década de 1950 e alguns textos inéditos. Na introdução da obra, seu propósito é apresentado com clareza: revisar a história do cinema no Brasil pelo “método de autor” (ROCHA, 2003, p. 41). Tal método, a “política dos autores”, teve suas origens na década de 1950 na pena de jovens críticos da revista francesa *Cahiers du cinéma*, que mais tarde despontariam como cineastas da *Nouvelle Vague*, dentre eles o próprio Godard. Inicialmente, foi uma proposta de crítica que visou identificar, no interior do cinema industrial estadunidense, realizadores que por meio de sua *mise-en-scène* apresentavam uma expressão pessoal em seus filmes a despeito dos imperativos da produção. Mais tarde, tornou-se o projeto estético-ideológico a nortear a realização das obras do grupo, que defendia a ruptura nas convenções do cinema francês (BERNARDET, 1994, p. 9-26).

Na mesma direção, no livro de Glauber o “método de autor” serve tanto para revisar a história do cinema brasileiro – identificando os “autores” e estabelecendo novas tradições – quanto para propor os rumos que devem ser tomados pela futura produção cinematográfica do país. O cineasta parte de uma constatação bastante trágica acerca do contexto nacional: “a cultura cinematográfica no Brasil é precária e marginal”, os críticos e os cineastas vivem em “constante atraso” (ROCHA, 2003, p. 33). E, visando reverter tal cenário, a sugestão de Glauber é enfática: “a única saída para o desenvolvimento do cinema brasileiro é o cinema de autor”, uma vez que este é “o grande capítulo futuro da história do cinema” (ROCHA, 2003, p. 40).

Para Glauber, em sua indistinção entre ética e estética, a opção pelo cinema de autor tinha uma implicação política revolucionária, de crítica e destruição da “cultura da superestrutura capitalista” (ROCHA, 2003, p. 37). Em oposição ao cinema comercial, que é “reacionário” e “reflete as ideias evasivas do capitalismo reformista”, o cinema de autor apresenta uma “visão livre, anticonformista, rebelde e insolente” da realidade (ROCHA, 2003, p. 36). Naquele momento, acreditava Glauber, o cinema vivia uma “nova fase”, na qual, era apenas uma questão de tempo, as indústrias cinematográficas estariam prestes a serem “destruídas” pelo cinema de autor. E tal fase, num dado momento de sua argumentação, era personificada por Godard:

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. (ROCHA, 2003, p. 36)

Nesse texto de 1963 já podem ser identificadas características gerais de um projeto estético-ideológico que, no decorrer dos anos, Glauber desenvolverá, complexificando-o e conferindo-lhe contornos bastante específicos. Até aqui, fica claro que tal projeto parte da necessidade de superação do atraso – logo, de *modernização* – da cultura cinematográfica brasileira. Para isso, é preciso inserir a produção do país na “nova fase” do cinema, caracterizada por uma revolução a nível mundial na linguagem cinematográfica. Fica claro também

que Glauber escolhe como metodologia de composição de seu projeto uma tradição específica, a do cinema de autor francês, personificada em Godard.

### **Instrumentalização antropofágica**

A opção de Rocha por um “método” e um autor estrangeiros não implica, de forma alguma, em uma aplicação descontextualizada de uma fórmula pré-definida à realidade nacional. Pelo contrário, o cineasta brasileiro repudia o superficial e malsucedido “godardismo” (ROCHA, 2004, p. 204), a “imitação mitológica” da técnica godardiana (ROCHA, 2004, p. 108-109). No manifesto “Tricontinental” escrito em 1967, Glauber retoma o cinema de autor enquanto teoria e prática revolucionária: “o cinema de autor, o cinema político, o cinema contra, é um cinema de guerrilha” (ROCHA, 2004, p. 104). Mas, dessa vez, ele especifica melhor sua relação com o método europeu:

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. (ROCHA, 2004, p. 107)

Em 1969, no texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, a ideia de “instrumentalização” reaparece com um nome diferente: *antropofagia*, em referência à tradição do modernismo paulista da década de 1920. O texto inicia-se com uma definição de tal movimento:

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. (ROCHA, 2004, p. 150)

O Modernismo dos anos 1920 representa, na história brasileira, a matriz decisiva de um projeto de articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que, pela primeira vez, buscou pensar a questão nacional a partir de uma atualização – em consonância com as vanguardas europeias – na literatura, música e artes plásticas. Nos anos 1960, tal matriz foi retrabalhada pelo Cinema Novo, que conferiu ao cinema de autor francês “preocupações modernistas”, transformando-o em instrumento de nacionalismo cultural e politização de esquerda (XAVIER, 2001, p. 23-24).

Pode-se afirmar que é essa preocupação modernista que marca o projeto aqui analisado. Para Glauber, a “descoberta antropofágica” de 1922 forneceu à cultura brasileira uma “revelação”, uma nova postura face à colonização:

Uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia); aceitamos a *ricezione* integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os *nostri succhi* e através da utilização e elaboração da política correta. (ROCHA, 2004, p. 151)

O cineasta emprega o método estrangeiro de modo bastante próprio, combinando-o com outras referências e tradições, a fim de repensar e transformar a realidade brasileira. Em determinada passagem do texto “Tricontinental”, em que há novamente a escolha de Godard enquanto cineasta-síntese, fica clara a utilidade específica que o elemento estrangeiro tem no projeto de Glauber:

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. (ROCHA, 2004, p. 109)



A estratégia e as táticas propostas pelo cinema de autor, mais uma vez personificado em Godard, são úteis apenas enquanto comportamento. A fim de atender às necessidades específicas do Brasil e dos demais países do terceiro mundo, tal comportamento deve sofrer uma instrumentalização antropofágica. Isso pois, para Glauber, seu momento histórico caracterizava-se por “conflitos do mundo desenvolvido com o terceiro mundo”, conforme escreveu em uma carta de 1967 a Alfredo Guevara (ROCHA, 1997, p. 277). E, nesse sentido, seu projeto é o de uma arte que, no Brasil e em todo o Terceiro Mundo, seja instrumento de luta revolucionária contra a colonização imposta pelo mundo desenvolvido:

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. (ROCHA, 2006, p. 319)

### Arte e liberdade

Em uma crítica – não publicada e sem data – do filme *Alphaville* (1965),<sup>1</sup> Glauber expõe a concepção revolucionária de arte que norteia o seu projeto. Aqui, arte aparece como expressão do irracional e da liberdade, em oposição à razão técnico-científica, que é autoritária:

1. O artigo está presente no arquivo Tempo Glauber no Rio de Janeiro e foi adicionado aos 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, o texto sofreu cortes radicais e aparece completamente descaracterizado.

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 atacá-los impunemente, defendem sempre uma ideologia. E a ideologia é própria dos teóricos, dos dominadores, dos condutores. (ROCHA, 2006, p. 360-361)

Essa “super-razão”, própria dos “dominadores”, é também aquela expressa pelo cinema comercial e industrial, do espetáculo, que “existe não para divertir as massas mas para extrair das massas inconscientes o maior número possível

de entradas” (ROCHA, 2006, p. 360). O espetáculo vende-se enquanto “superconsciência”, mas é na verdade a “não-consciência do dominado” (ROCHA, 2006, p. 359). E é aí que *Alphaville* e Godard tornam-se revolucionários, pois rompem com as regras estabelecidas pelo espetáculo, tal como fizera Bertold Brecht no teatro,<sup>2</sup> e, por isso, alcançam o estatuto de *arte*.

Às “verdades” autoritárias e alienantes impostas pelo espetáculo, a arte livre de Godard opõe a dúvida: “Jean-Luc duvida e quando pergunta o que não é para ser perguntado, choca. É como Van Gogh pintando o que não era para ser pintado” (ROCHA, 2006, p. 362). A revolução de Godard é aqui associada ao Modernismo na pintura europeia de fins do séc. XIX. O projeto estético-ideológico de Glauber é *modernista* e *modernizador*, mas não padece de uma idolatria ao “moderno”. Não há, no cineasta, uma crença cega na razão,<sup>3</sup> tampouco na ideia de progresso desmedido.<sup>4</sup>

O irracional, a imaginação e o sonho são componentes essenciais do projeto de modernização cinematográfica defendido por Glauber.<sup>5</sup> É nesse sentido que em seus filmes os elementos mágico e religioso têm importância central e são assumidos enquanto estruturantes da narrativa fílmica e, logo, da realidade (pois apreender o cinema é apreender a realidade). Há, em Glauber, uma leitura bastante própria que, em diálogo com a tradição do nacional-popular em voga entre a esquerda brasileira daquele período, associa o marxismo, elemento moderno, a formas pré-modernas de religiosidade popular, as quais são tomadas enquanto manifestações de potencialidade revolucionária. Para Glauber, é dessa maneira que a arte pode se tornar instrumento pela liberação do Terceiro Mundo (XAVIER, 2007, p. 183-197).

## Em defesa de Godard

Em 1967 Glauber publicou, na revista *Livro de cabeça 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 a tônica do texto: enfático e apologético, repleto de admiração pelo cineasta franco-suíço. Glauber é hiperbólico em seus argumentos que visam convencer o leitor a gostar de Godard: “compreender Godard, sem blague, é um dos mais importantes

2. “O dramaturgo estava por dentro e realmente conseguiu desmistificar o espetáculo tradicional lançando para a posteridade uma nova tradição. Tradição que Godard incorpora melhor do que ninguém no cinema”. Cf. ROCHA, 2006, p. 360.

3. “Hoje em dia, com tantas contradições abalando os valores vigentes, o irracional talvez esteja mais por dentro do que a própria razão”. Cf. ROCHA, 2006, p. 359.

4. “Seria muito pedantismo achar que por aqui, na terra, as coisas estão em muito progresso”. Cf. ROCHA, 2006, p. 362.

5. A associação entre arte, liberdade e sonho, em oposição ao autoritarismo da razão, está presente em diversos textos de Glauber Rocha, e foi melhor sistematizada no manifesto “Eztetyka do sonho”, lido na Universidade de Colúmbia em 1971. Cf. ROCHA, 2004, p. 248-251.

acontecimentos na vida de uma pessoa” (ROCHA, 2006, p. 371). É apresentado até mesmo um guia “de como ver um filme de Godard”, com onze “regrinhas” a serem seguidas (ROCHA, 2006, p. 368-370). Isso pois, já diz o título, não gostar de Godard significa estar “por fora”, ser atrasado, é um “reflexo típico de um inadaptado ao mundo moderno” (ROCHA, 2006, p. 370). Aqui, Godard não é mais síntese apenas da modernidade no cinema, mas da modernidade em si.

Já na *Revisão crítica* de 1963, Glauber demonstrava confiança e otimismo em relação ao projeto moderno no cinema, antevendo um futuro próximo no qual o cinema de autor se sobreporia à hegemonia da indústria e do mercado. Tal noção é retomada nesse texto de 1967, agora aplicada especificamente ao cinema godardiano:

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. (ROCHA, 2006, p. 372)

6. “[Godard] fez de sua liberdade um instrumento de conquista”. Cf. ROCHA, 2006, p. 365.

7. “Em Godard tudo é procura, é imperfeição, é angústia, é revolução”. Cf. ROCHA, 2006, p. 370.

8. Tal ideia será retomada por Glauber em uma entrevista de 1969 à *Cahiers du Cinéma*: “Não sei se Godard tem consciência disso mas *Acosado* foi bastante inspirado pelo primeiro capítulo de *Ulysses*”. Cf. ROCHA, 2004, p. 215.

Na descrição elogiosa que Glauber faz de Godard, o cineasta franco-suíço é novamente associado à liberdade<sup>6</sup> e à revolução.<sup>7</sup> O discurso de Godard pode ser “desesperado”, mas é resultado de uma reflexão lúcida sobre a realidade, que expõe dúvidas (ROCHA, 2006, p. 372).<sup>8</sup> Dessa forma, Godard fez do cinema um instrumento cujo potencial de apreensão da realidade supera 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-artes, corte e costura, atores e cenários, música e pintura. (ROCHA, 2006, p. 367)

É também recorrente no texto a associação de Godard a artistas da tradição moderna na pintura e na literatura. Logo na abertura, 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” (ROCHA, 2006, p. 363). Já o estilo narrativo de Godard é comparado ao de James Joyce: “o máximo de coisas no

mínimo de tempo, uma ação simultânea como Joyce” (ROCHA, 2006, p. 364). Segundo Glauber, há uma linha de continuidade da literatura de Joyce ao cinema de Godard: “Godard reassume o cinema no ponto onde Joyce parou com o romance” (ROCHA, 2006, p. 370). Por fim, há também referência ao poeta moderno brasileiro 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. (ROCHA, 2006, p. 365)

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 (ROCHA, 2006, p. 371). São citadas falas do cineasta francês nas quais ele mesmo 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” (GODARD apud ROCHA, 2006, p. 363).

Tendo em vista que o texto é um manifesto de defesa e exaltação à figura de Godard, é preciso que Glauber interceda em favor dele 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 por certa crítica conservadora, à direita e à esquerda (ROCHA, 2006, p. 363). 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, e vai progressivamente adotando uma posição de esquerda clara diante dos problemas, Antonioni se abstrai. (ROCHA, 1997, p. 277-278)

## História e teleologia do cinema

Ainda em “Você gosta de Jean-Luc Godard?”, Glauber apresenta uma leitura da história da linguagem cinematográfica dividida em dois ciclos, a fim de melhor demarcar o lugar da revolução godardiana. O primeiro ciclo vai “de Lumière a Griffith, de Griffith a Eisenstein, de Eisenstein a Welles” (ROCHA, 2006, p. 367). Em analogia à trajetória da pintura, tal história do cinema tem em Eisenstein o “esplendor de um cinema *renascentista*” e em Orson Welles “a grande festa de despedida do expressionismo”. O segundo ciclo é iniciado por Roberto Rossellini, que inaugurou o cinema moderno. Com *Roma, cidade aberta* (1945), o realizador italiano deu início a uma nova era do cinema, a do “cinema aberto”, na qual a arte fílmica enfim se autonomiza e não precisa mais ser lida em relação com a pintura (ROCHA, 2006, p. 366). Iniciado em Rossellini, “grande pai e mestre”, o ciclo moderno do cinema tem seu ponto máximo em Godard, “filho direto e legítimo, herdeiro absoluto do novo cinema” (ROCHA, 2006, p. 367).

Tal nova fase do cinema, que correspondia ao momento histórico no qual o texto era escrito, é melhor definida pelo autor em uma passagem na qual é exposta 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. (ROCHA, 2006, p. 367-368)

Já comentamos como, desde o texto de 1963, Glauber é marcado pela esperança 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 de autor, personificado em Godard. A fim de justificar tal escolha, foi preciso ser o porta-voz das ideias de Godard, defendê-lo em textos repletos de admiração, ressaltar a importância de sua revolução e seu lugar na história do cinema: o ponto máximo até aquele momento.

O método, por sua vez, só seria útil se instrumentalizado por meio da antropofagia cara à tradição moderna no Brasil, 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 gigantescas diferenças dos contextos políticos vividos por cada um deles. E é no intuito de melhor delimitar, e defender com força e esperança, a particularidade de seu projeto que se dirigem os textos de Glauber. Isso fica claro na história-teleologia apresentada pelo brasileiro. Uma vez que o guerrilheiro Godard abriu o *front*, agora cabe aos cineastas do mundo subdesenvolvido formarem um exército a fim de garantirem que a teleologia se cumpra.

Em dezembro de 1967, Glauber retornava de uma viagem à França e concedia uma entrevista ao jornal carioca *Correio da manhã*. Pouco antes de embarcar para o Brasil, relata o cineasta, assistira ao último filme de Godard, *Week-end*. Em sua descrição da obra, Rocha retoma o tom hiperbólico de admiração já observado anteriormente: “considero o maior filme da história”; “fiquei com vontade de desistir de fazer cinema” (CORREIO DA MANHÃ, 17/12/1967, p. 15). Em seguida, apresenta 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”. (CORREIO DA MANHÃ, 17/12/1967, p. 15)

Glauber lê no filme uma confirmação de seu próprio projeto e de sua teleologia da história – agora não mais apenas do cinema, mas da humanidade. Se o filme de Godard, por meio da metáfora do canibalismo, decretava o fim da moderna civilização europeia, para Glauber ele só poderia indicar uma coisa: o futuro pertence ao terceiro mundo. Os “camponeses e os operários junto com o terceiro mundo” assumirão o controle sobre os escombros da Europa capitalista, em crise e falência, assim como outrora fizeram os bárbaros com o Império Romano decadente.

### **Destruir, ou construir, o cinema?**

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 codirigia com Jean-Pierre Gorin sob a assinatura do Grupo Dziga Vertov. Tal encontro foi marcado por um debate acerca dos rumos do cinema político, no qual os cineastas apresentaram opiniões divergentes, conforme relata 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. 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. (ROCHA, 2004, p. 152)

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 de tradição cinematográfica já consolidada. No Brasil, onde a cultura cinematográfica era atrasada e subdesenvolvida, não se poderia destruir o que ainda estava em processo de construção. No entanto, mesmo demarcando sua discordância em relação a Godard, Glauber encerra o trecho elogiando *Vento do leste* e ressaltando a importância que este tem para o seu projeto. Mas o cineasta brasileiro lembra que *é mais importante a antropofagia*, para que se possa extrair do filme estrangeiro uma utilidade.

Em janeiro do ano seguinte, 1970, Glauber escreveu “O último escândalo de Godard” para a revista *Manchete*. O artigo trata exclusivamente do encontro com o cineasta francês e de *Vento do leste*, apresentado como “a grande fofoca do ano” (ROCHA, 2006, p. 313). O texto é pautado por esse duplo movimento já evidenciado anteriormente, no qual Glauber, ao mesmo tempo em que expõe seus distanciamentos em relação ao projeto de Godard, não deixa de expressar sua habitual admiração ao colega.

Glauber relata como teria se dado o convite de Godard para sua participação no filme em uma passagem bastante satírica, na qual demarca com ironia sua distância em relação ao projeto defendido pelo cineasta francês naquele momento:



[Godard] diz que não quer ganhar nada pelo filme e me critica dizendo que eu tenho mentalidade de produtor, depois 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. (ROCHA, 2006, p. 317-318)

Glauber descrevera como se deu a filmagem, em dois dias, da cena de *Vento do leste* em um *post-scriptum* adicionado à sua entrevista à *Cahiers* no ano anterior:

Itália. Godard está filmando um *western* e me pergunta a direção do cinema político. No primeiro dia eu fico diante da câmera com os braços abertos e desenho uma direção rumo ao desconhecido e à aventura e mostro uma outra direção para o Terceiro Mundo mas como Godard queria rodar o plano uma segunda vez eu cantei que era preciso estar *atento e forte porque nós não temos tempo de temer a morte* e depois o personagem que me perguntou a direção do cinema político se dirige para o caminho do Terceiro Mundo em seguida retorna atrás de mim e vai em direção ao desconhecido e à aventura e eu não repeti o discurso do primeiro dia de filmagem mas cantei que *tudo é perigoso, tudo é divino e maravilhoso*. (ROCHA, 2004, p. 221)

O pequeno texto terminava com um duro ataque à “histeria coletiva” da esquerda (pretensamente) maoísta da Europa, continente que teria regredido ao “primarismo”:

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. (ROCHA, 2004, p. 221)

Nesse trecho fica claro como, mesmo explicitando sua recusa ao projeto godardiano, Glauber ainda nutre admiração extrema por Godard, que é exaltado enquanto “o maior cineasta

desde Eisenstein” – ou seja, maior cineasta vivo e em atividade naquele momento. Para Glauber, desde sempre preocupado com o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica no Brasil e no terceiro mundo, não era conveniente associar-se ao discurso da “cineclastia marxista” (SILVA, 2007, p. 44) de Godard. No entanto, os projetos dos dois cineastas não são completamente díspares, pois partem de um pressuposto essencial em comum: a crença na possibilidade de revolução por meio da via cultural a partir da revolução nas formas de se fazer e pensar o cinema. “Estavam dizendo o mesmo, mesmo quando pareciam estar dizendo o contrário”, conforme apontou o crítico José Carlos Avellar (2005, p. 87).

A própria cena de *Vento do leste* na qual Glauber contracenou pode ser lida enquanto alegoria do debate estabelecido entre os cineastas. Para Ismail Xavier, a cena evidencia a recusa radical, por parte do brasileiro, do experimentalismo e da desconstrução propostos por Godard e Gorin, “em favor do filme de mercado como fator de institucionalização de cinemas nacionais no Terceiro Mundo” (XAVIER, 2001, p. 33). No entanto, mais recentemente Mateus Araújo Silva demonstrou como a construção da cena admite a validade dos dois caminhos, pensados enquanto possibilidade de coexistência apesar dos limites inevitáveis. Dessa forma, é, na verdade, uma metáfora burlesca do fracasso de Godard na tentativa de integrar o terceiro-mundismo ao seu projeto (SILVA, 2007, p. 54-59).

Nesse sentido, é importante atentar também para a produção fílmica de Glauber no biênio 1969/70, durante o qual estão sendo escritos os textos em que, pela primeira vez, a figura de Godard passa a ser alvo de críticas e ressalvas. Em 1969, concomitantemente às filmagens de *Vento do leste*, Glauber realizava *Câncer*, cuja proposta em muito se aproxima do anti-cinema defendido por Godard (AVELLAR, 2005, p. 81). Glauber afirmava que o filme, que foi finalizado apenas em 1972, não seria enviado a festivais nem exibido nos cinemas: “meu prazer foi só filmá-lo e suponho que talvez o que esteja lá não tenha importância” (ROCHA apud AVELLAR, 2005, p. 81).

Se é verdade que o debate travado na encruzilhada com Godard levou o cineasta brasileiro a se certificar de certas diferenças que marcavam seus projetos, “é bem verdade também

que o contato com o cinema de Godard e este episódio de diálogo mais próximo terão contribuído para a radicalização estética do cinema de Glauber” (SILVA, 2007, p. 60). No ano seguinte, 1970, Glauber filmou *Der leone have sept cabeças* no Congo e *Cabezas cortadas* na Espanha, dois filmes que tiveram uma recepção bastante negativa entre a crítica europeia que, dentre outras coisas, ressaltou insistentemente o vínculo com o cinema de Godard (CARDOSO, 2007, p. 110-120).

Na mesma direção, em setembro daquele ano o crítico francês Michel Ciment escreveu uma carta a Glauber na qual dizia não ter gostado de *Der leone*. Uma das razões, afirmava ele, era a influência do cinema de Godard, cujas qualidades seriam incompatíveis com a personalidade do cineasta brasileiro:

Acho a influência de Godard sobre você nefasta, pois acho que sua personalidade é grande e que as qualidades de Godard se acham no nível intimista da observação (*Femme mariée, Masculin féminin*), no nível da filmagem (improvisação, liberdade), mas não no nível teórico. (CIMENT in ROCHA, 1997, p. 370)

Em sua resposta ao crítico e amigo, Glauber afirmou que “era preciso para mim citar Godard, Straub, Brecht etc. para não esconder minhas obsessões” (ROCHA, 1997, p. 372). Ou seja, apesar das distâncias que precisaram ser estabelecidas por ocasião do debate em *Vento do leste*, Godard permanecia uma “obsessão” para Glauber e, por isso, não poderia deixar de ser citada em seu filme.

*Der leone*, segundo seu realizador, era um filme “não culturalista, africano e africanista” (ROCHA, 1997, p. 372), que integrava a África ao seu projeto tricontinental – à maneira de Che Guevara – de luta anticolonial. E, conforme já apontado no manifesto de 1967, Godard era um guerrilheiro tricontinental, que abria o *front* para o exército terceiro-mundista. Nesse sentido, pode-se dizer que *Der leone* é um exemplo fílmico da instrumentalização antropofágica das ideias de Godard empreendida por Glauber em seu projeto estético-ideológico.

## A hora e a vez do terceiro mundo

Em uma carta escrita em 1969 ao cineasta e amigo Cacá Diegues, Glauber traçava uma descrição caricatural de um Godard 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. (ROCHA, 1997, p. 340)

Godard é aqui caracterizado enquanto um “coitado”, em crise e à beira do suicídio. Mas não se trata de crítica ou ataque ao cineasta franco-suíço. A imagem é, antes de tudo, de complacência. Glauber demonstra preocupação com uma figura que, carecendo de “ternura fraternal”, desperta nele carinho. Tal imagem já era evocada, no mesmo tom debochado, 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. (ROCHA, 2006, p. 317)

Apesar da “fossa”, Godard ainda é “o maior cineasta depois de Eisenstein”, de grandeza equiparável a Bach e Michelangelo. Aqui, o franco-suíço é tomado como “o irmão pouco à vontade consigo mesmo que Glauber admira e descreve com simpatia como a consciência lúcida de um continente cansado”, conforme definiu Ismail Xavier (2006, p. 11). A crise de Godard, figura que “resume todas as questões do intelectual europeu de hoje em dia” (ROCHA, 2006, p. 318), é, na verdade, a crise de uma velha Europa inevitavelmente fadada ao colapso.

Nos textos de 1963 a 1967, Godard aparecia como personificação tanto do cinema moderno (“de autor”) quanto da modernidade *per se*; logo, útil enquanto método a ser instrumentalizado (antropofagicamente). Já nos textos de 1969/70, Godard tornou-se sinônimo de crise e colapso da civilização europeia. Tal caracterização direciona o projeto de Glauber rumo à realização de sua própria teleologia histórica, ou seja, a vitória do cinema do terceiro mundo sobre o cinema do colonizador: “o cinema europeu e americano entrou por um beco sem saída e só dá pra fazer cinema nos países do Terceiro Mundo. É justamente aí que a crise, Godard (e etc.) tem muito a ver com a gente” (ROCHA, 2006, p. 318).

É nesse sentido que, ao final de “O último escândalo”, Glauber convoca, em letras garrafais e exclamatórias, os cineastas brasileiros à tarefa de fazer cinema sobre o cadáver da colonização, personificado pela imagem de 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 mundial, é apenas para deixar bem claro que É PRECISO CONTINUAR A FAZER CINEMA NO BRASIL! (ROCHA, 2006, p. 319)

Aqui, fica evidente como os projetos aparentemente opostos de *Vento do leste* e de Glauber não eram excludentes, mas complementares no desenvolvimento de uma linha cronológica que caracteriza a história-teleologia do cinema segundo o cineasta brasileiro. A destruição do cinema realizada por Godard é ela mesma útil à instrumentalização antropofágica de Glauber, uma vez que abre as portas para que seu projeto

se concretize. 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 podem conduzir a História a seu fim teleológico. Godard teve de ser “canibalizado” por Glauber, tal qual foram canibalizadas as personagens de *Week-end*.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2012.
- 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.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.
- CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CORREIO DA MANHÃ. Glauber regressa e elogia Godard. Rio de Janeiro, 17 dez. 1967. p. 15.
- PASOLINI, Pier Paolo. The cinema of poetry. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and methods*. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1976. p. 542-558.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Mateus Araújo. Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro. *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 36-63, jan.-jun. 2007.
- \_\_\_\_\_. 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.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 09-31.
- \_\_\_\_\_. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Data do recebimento:  
06 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:  
12 de junho de 2017