

**Notas sobre *performance* e recepção de Jean-Luc Godard  
no Brasil na visão de Glauber Rocha**

**Notes on the performance and reception of Jean-Luc  
Godard in Brazil from Glauber Rocha's point of view**

Jailson Dias Carvalho<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutorando em História pela UFU. Professor da rede estadual de ensino (MG). Publicou: Representação de progresso e fundação do Cine Ipiranga (Montes Claros/MG, 1929-1948), na La Salle em 2012; Filmografia da exibição cinematográfica em Montes Claros, Unimontes (2009); Helvécio Ratton e o cinema brasileiro, na Fênix, de Uberlândia, em 2008. Mantém o blogue: <cinemasdemontesclaros.blogspot.com>. O presente texto é uma versão modificada de uma apresentação realizada em Teresina (PI) durante o VI Simpósio Nacional de História Cultural – Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, no ano de 2012.*

## Resumo

A recepção da obra fílmica de Jean-Luc Godard no Brasil, pelo movimento Cinema Novo, manifestou-se de variadas formas. O caráter multiforme dessa aproximação pode ser auferido a partir de determinados integrantes cinemanovistas – dentre eles, Glauber Rocha, principal articulador do movimento. A leitura de suas impressões revela traços de uma *performance* de Godard que atraiu a atenção do movimento cinematográfico brasileiro. O objetivo deste artigo é destrinchar os fios que essa primazia cinemanovista por Godard assumiu.

Palavras-chave: Recepção – Jean-Luc Godard – Performance- Glauber Rocha – Cinema Novo.

## Abstract

The Cinema Novo in Brazil welcomed Jean-Luc Godard's movies in many ways. This multifaceted contact happened due to some members of Cinema Novo, such as Glauber Rocha, the main developer of this movement. His impressions reveal features of Godard's performance that attracted the attention of the Brazilian film movement and particularly of Glauber Rocha. This paper aims to unravel the paths taken by Rocha's preference for Godard.

Keywords: Film reception – Jean-Luc Godard – Glauber Rocha – Performance - Cinema Novo.

## Introdução

Na vigência do Cinema Novo, cineastas e críticos brasileiros (Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, entre outros) difundiram ou apropriaram diferentes imagens e atributos sobre Jean-Luc Godard e a *Nouvelle Vague*, ou a eles associados<sup>2</sup>. A partir dessas imagens ou desses atributos, coube-nos indagar que aspectos da obra godardiana (escrita e fílmica) foram retomados pelos cineastas brasileiros para justificar suas opções estéticas, políticas ou mesmo ideológicas.

O objetivo deste artigo é destrinchar alguns fios dessa primazia cinemano-vista assumida pelo cineasta francês. Sabe-se que Jean-Luc Godard teve um papel preponderante junto a um expressivo número de diretores brasileiros ao longo dos anos sessenta e setenta, na medida em que eles estabeleceram contato com sua obra fílmica, seja ela veiculada nos cinemas ou em festivais.

Os exemplos retirados aleatoriamente de cartas e textos dos diretores nacionais em referência a Godard e, por extensão, à sua obra revelam traços que sinalizam uma apropriação política e/ou estética de Godard no contexto brasileiro. Por outro lado, indica que, face a um conjunto distinto de artistas, críticos e diretores, o francês já representava um cineasta de referência no meio cultural e político-cinematográfico no continente europeu e fora dele<sup>3</sup>. Os motivos para isso compreendem aspectos mais do que estéticos e envolvem suas críticas demasiadamente crescentes ao posicionamento da esquer-

---

<sup>2</sup> Alguns exemplos retirados aleatoriamente de cartas e textos dos diretores nacionais em referência a Godard e, por extensão, à sua obra merecem destaque. Em alguns desses textos, Godard é um “transgressor”, “o mais revolucionário dos jovens franceses” (SARACENI, 1993, p. 88; 121); seu trabalho é associado à “rebeldia”, à “leveza” (SARACENI, 1993, p. 173) e a um “cinema-de-invenção” (SGANZERLA *apud* SARACENI, 1993, p. 209); no Brasil houve uma “geração Paissandu-geração Godard” (SARACENI, 1993, p. 234); o diretor francês é um “cineasta Tricontinental no seio do Primeiro Mundo”, um “pintor dos marginais” (DIEGUES *apud* BARBOSA, 1968, s.p.); o correlato da *Nouvelle Vague* no país era a “*nouvelle vague* caipira” (BENTES, 1997, p. 128).

<sup>3</sup> Relativo a determinados integrantes de outros conjuntos culturais brasileiros, notadamente José Celso Martinez Corrêa, que preferiu ver em Godard, por volta de 1968, um importante canal de inspiração para sua pesquisa sobre a forma na qual o teatro brasileiro poderia trilhar e como “eficácia do teatro político” a ser perseguido: “O que Godard colocou a respeito do cinema serve como eficácia do teatro político: abertura de vietnãs no campo da cultura” (STAAL, 1998, p. 98). No que diz respeito ao Vietnã, Cf. Baecque (2010b, p. 401-408).

da europeia, em especial à ambiguidade do Partido Comunista Francês face à intervenção francesa na Argélia e ao protagonismo norte-americano na guerra do Vietnã. Essa primazia por Godard também se tornou mais evidente em decorrência de seu posicionamento cada vez mais drástico diante da crescente invasão das películas norte-americanas em solo francês (GUBERN, 1974).

É essa primazia, esse protagonismo, ou seja, o papel ou a condição a que se afiançou Jean-Luc Godard que nos interessa, pois nosso desejo é estabelecer uma primeira análise e fazer o levantamento de uma crítica, ou artigo de fundo, capitaneada por Glauber Rocha sobre o cineasta francês, com o propósito de interpretar como Godard comparece nele, ou seja, quais são os elementos que mais se destacam sobre ele, ou sobre sua obra, nessa crítica.

Como apoio à nossa tarefa de delimitar tais elementos, entendemos que a crítica cinematográfica, para o cineasta Glauber Rocha, constitui um veio importante para publicizar suas expectativas<sup>4</sup>, 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 face a um público hostil à 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

---

<sup>4</sup> Compreende-se “expectativa” no sentido atribuído a esse termo por Reinhart Koselleck (2006). Koselleck considera 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 e futuro, o que significa 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). *Grosso modo*, 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 num “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.

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, é uma “estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha”.

Resguardá-la com sua autonomia permitiria perceber 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, seja no final dos anos sessenta, ou mesmo em nossos dias. Foi dessa forma que a estética da recepção veio em nosso auxílio.

### **Panorama sobre a estética da recepção e os filmes e textos de Godard pelo Cinema Novo**

A estética da recepção tem conquistado uma relativa configuração nos estudos cinematográficos e históricos<sup>5</sup>. Subjaz a estes estudos a crença de que o fenômeno cinematográfico e sua interpretação não podem se resumir a uma análise voltada unicamente às obras ou aos aspectos formais, devendo abarcar também o papel do espectador no processo de compreensão, interpretação, ressignificação e atribuição de sentido (feita por ele, espectador) ao estabelecer o contato com as obras. Assim, de acordo com Regina Gomes (2005, p. 1142), “a natureza histórica e socialmente condicionada da espectadorialidade irá ser reconhecida nos estudos de recepção como algo imprescindível para entender o processo cinematográfico”. Nesta eventualidade, Paula Regina Siega (2008, p. 1), por sua vez, assinala que à estética da recepção aderiram vários pensadores que “progressivamente foram transformando-a em uma teoria da comunicação estética, estendendo-a à análise de todo evento artístico onde cooperem estas três instâncias fundamentais: autor, obra e público”.

Neste sentido, a estética da recepção, tal como defendida por Hans Robert Jauss em sua aula inaugural na Universidade de Constança em 1967,

---

<sup>5</sup> Cabe destacar, entre outros, os seguintes estudos: Figueirôa (2004); Gomes (2011); Siega (2010).

interessa a nosso estudo sobre a recepção de Jean-Luc Godard pelos cineastas brasileiros.

Resguardadas as diferenças entre o suporte físico texto literário e a obra fílmica de Godard, a estética da recepção nos atende da seguinte forma: como um conjunto de películas e textos (constituindo-se em “um texto”) de Jean-Luc Godard foram traduzidos (recepção) pelos principais integrantes do Cinema Novo.

Um dos princípios básicos da estética da recepção suscita a atenção do historiador: de acordo com Jauss, uma obra é o resultado da convergência do texto e de sua recepção, sendo que ela não pode ser apreendida, senão nas suas “concretizações” (assimilação) históricas sucessivas dos seus leitores (JAUSS, 1978, p. 246)<sup>6</sup>. Este princípio implica que a interpretação sobre o alcance de uma obra leve em conta o efeito determinado pelo texto e a recepção movimentada pelo destinatário do texto. Traduzindo para o nosso objeto de estudo, temos que os textos e filmes de Godard, sob a forma de “texto”, produzem um determinado efeito nos destinatários (cineastas e críticos), que aparece nas críticas de cinema em que se exprimem.

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

Outro princípio da estética da recepção que se relaciona diretamente com o nosso objeto refere-se à segunda tese de Jauss na conferência anual de Constança. O conhecimento operatório deste conceito oferece possibilidades para um estudo sobre a recepção da obra de Godard no Brasil.

---

<sup>6</sup> A tradução de partes deste texto de Hans Robert Jauss foi feita pelo autor deste artigo.

Esta tese indica-nos que o saber prévio (o horizonte de expectativas) do público determina a recepção de uma obra. Nas palavras de Jauss (1994), a análise e a interpretação de uma obra devem voltar-se para:

a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática”. (JAUSS, 1994, p. 27)

Neste contexto, a recepção para este autor torna-se um fato social e histórico, pois, como assinala Márcia Hávila Mocci da Silva Costa, as “reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.” (COSTA, 2011, p. 4).

Trata-se, pois, a partir do conceito de saber prévio, de determinar qual foi o horizonte de expectativas ou a “disposição específica do público” (JAUSS, 1994, p. 28) em que estiveram emaranhados os cineastas brasileiros, e, diante deste quadro, interpretar como Jean-Luc Godard foi apropriado pelos diretores e pelo meio cinematográfico brasileiro.

Em outras palavras, tendo em vista o estudo de Paula Regina Siega (2010, p. 4) e sendo resguardadas as características e especificidades de cada contexto social, trata-se de: verificar de que modo Godard e suas obras interagem com o horizonte de expectativas dos integrantes do movimento Cinema Novo, e como alteram ou simplesmente confirmam tal horizonte.

### **Primeiro plano: Godard é um regente de orquestras**

Assinalados determinados aspectos da estética da recepção e tomando Glauber Rocha como principal porta-voz e agitador do Cinema Novo, temos que a sua aproximação com Godard deu-se, provavelmente, mediada por uma discussão estabelecida pelo cinemanovista sobre a *performance* de Godard dentro do cinema francês. De acordo com Glauber, Jean-Luc Godard filmava rápido; Godard assegurava filmar dois filmes ao mesmo tempo por



orgulho, “porque é uma grande *performance*”, e denominou a si próprio como um “regente de orquestra”, numa 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).

Algumas indagações se impõem com referência a Glauber Rocha: por que lhe interessou ressaltar a *performance* de Godard? Que sentido parece ter adquirido para Glauber – e se fosse possível generalizar, para determinadas frentes culturais brasileiras na segunda metade dos anos 1960 –, a defesa da obra godardiana, face a 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?

Parece acertado que algumas pistas acerca da primazia godardiana devam ser buscadas no veículo impresso utilizado por Glauber Rocha para difundir a defesa de Godard, num artigo cujo título é bastante curioso e provocador *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)* (ROCHA, 1967, p. 83-98).

A revista *Livro de cabeceira do homem* não mereceu a devida atenção dos historiadores até o momento<sup>7</sup>, contudo, tal publicação, editada pela Civilização Brasileira, constitui um terreno fértil para pesquisas, trazendo a contribuição de inúmeros autores em torno de temas tais como: o conto, a música, o ensaio, entrevistas, o cinema, a política. Trata-se de um veículo de informação, com publicação bimestral, em formato de livro (14 x 21), com cerca de 200 páginas. O desenho de capa ficou a cargo de Dounê Resende Spínola, cujo esboço de biografia fornece a dimensão do alcance do seu trabalho naquela revista:

Dounê trabalhou durante vinte anos na Editora Record, como diretor de arte. É designer gráfico, arquiteto e chargista, tendo sido também um dos colaboradores do antológico jornal “O Pasquim” e substituiu, na extinta revista “O Cruzeiro”, o imortal Péricles, autor do personagem “Amigo da Onça”, de grande sucesso à época. Dounê também foi Secretário Municipal de Cultura de Cataguases entre 1994 e 1998 (LOPES, 2012).

<sup>7</sup> A base de dados do CNPq fornece um painel informativo sobre o escasso número de pesquisadores com essa formação que tomaram a revista *Livro de cabeceira do homem* como objeto de suas investigações. Por outro lado, observa-se a predominância de linguistas e jornalistas como aqueles estudiosos que mais utilizaram este periódico como fonte de suas pesquisas.

A colaboração de Dounê estabelece algumas pistas sobre o público da revista *Livro de cabeceira do homem* ao qual se dirige Glauber Rocha, e, além de sua contribuição, temos o fato de que o periódico passou por duas fases. Na primeira, ele foi editado por A. Veiga Fialho que, diante do sucesso do primeiro número, fez um balanço de sua recepção em âmbito nacional delineando o perfil de seu público, ou manifestando o desejo de um alcance hipotético da revista:

O sucesso do volume I do LIVRO DE CABECEIRA DO HOMEM confirmou para nós que há no Brasil um PÚBLICO grande interessado na LEITURA VARIADA, do mais SÉRIO TEMA (...) ao mais trivial, como o já referido adultério em Nápoles, desde que tratados com INTELIGÊNCIA E HUMOR. Nunca duvidamos deste público, mas há sempre os descrentes exigindo que “paguemos pra ver”. Muito bem, pagamos (...) O HOMEM MODERNO é solicitado de todos os cantos, pelos mais variados motivos. É a este LEITOR que os livros de cabeceira se dirigem, levando em conta a existência da mulher com o seu respectivo volume, companheiro inseparável e desejável deste. Reunimos o melhor talento nacional para esta Coleção, visando estabelecer um diálogo com o leitor em alto nível. (Apud AZEVÊDO FILHO, 2005, p. 156, grifo no original).

É, talvez, a este “homem moderno” brasileiro, com bastante humor, didatismo e uma acentuada dose de cumplicidade com o seu leitor, que se dirige Glauber Rocha ao tomar como tema a obra, o estilo, e o lugar na história do cinema mundial ocupado pelo cineasta francês Jean-Luc Godard. O seu 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”, dentre outros, é pontuado por determinadas gírias e referências culturais que tornam de fácil acesso um variado número de informações que enaltecem a figura de 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*, da qual Jean-Luc Godard faria parte, não foi homogêneo.

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 intitulado *Ligeiras notas sobre o cinema francês*. Neste 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 futura *Nouvelle Vague* – endereçados justamente àqueles cineastas recenseados por Fritz Teixeira de Salles na *Revista de Cinema*<sup>8</sup>.

Um breve panorama sobre um conjunto de questões que se colocavam em discussão na década de 1960 sobre a literatura e o engajamento político dos intelectuais permitirá situar o ambiente cultural em que ocorreu a apropriação de Jean-Luc Godard pelos integrantes do Cinema Novo.

De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (1981), a partir da década de 1960 a literatura tornou-se objeto de debates, mobilizados pelas propostas revolucionárias de produção cepecista, do experimentalismo de vanguarda, e do Cinema Novo. Naquela oportunidade, realizava-se o debate em torno dos impasses gerados no interior do processo cultural, devido ao fracasso dos projetos de revolução do início da década; discutia-se, ainda, a crise do populismo, a modernização reflexa, a consolidação da dependência e as novas táticas de atuação política do Estado.

A literatura era repensada a partir dos conceitos e valores que a informavam no quadro geral de insatisfações com as linguagens do sistema e da esquerda tradicional. Esta insatisfação voltou-se, então, para o tema da arte/sociedade em torno da participação engajada. O CPC, por exemplo, postulava que fora da “arte política” não haveria uma “arte popular”. Sua concepção de cultura manifestava a necessidade de um compromisso, por parte do artista, de clareza da obra para com seu público. A produção poética, tendo a palavra como seu centro, adquiria uma linguagem ritualizada, messiânica, exortativa, didática.

---

<sup>8</sup> Fritz Teixeira de Salles identificou, naquela oportunidade, três tendências do cinema francês contemporâneo, o “anárquico existencialista”, a “ala dos céticos amáveis”, e a “turma dos novos e mais construtivos” (Cf. SALLES, 1954, p. 18).



Feitas estas considerações, temos que no artigo de Glauber, *Você gosta de Jean-Luc Godard? (Se não, está por fora)*, o cinemanovista reconhecia a existência daquele debate, levado a cabo também por ele 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, este tema não parece motivar a atenção de Glauber em relação a Godard tanto 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. Nesse sentido, o tema Jean-Luc Godard permitiu a Glauber Rocha aquilatar a história do cinema, agregando-o às belas artes; dessa forma, Eisenstein “chegou ao esplendor de um cinema *renascentista*”, Orson Welles “deu a grande festa de despedida do expressionismo”, Rossellini inaugurou o “cinema moderno” e Godard é o “seu filho direto e legítimo”, “o herdeiro do novo cinema é Jean-Luc Godard” assegurou Glauber (ROCHA, 1967, p. 88; 90, grifo no original). Depreende-se desse artigo de Glauber a seguinte proposição: coube a ele examinar a obra de Godard em face das críticas que lhe eram destinadas pelos segmentos mais à esquerda e à direita do espectro político e cinematográfico brasileiro, e, ainda, alargar o valor cultural não somente do cinema nacional junto à intelectualidade, mas do fazer cinema e do pensar sobre o cinema também (AUTRAN, 2003, p. 245)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> 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, 35-36)

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 num horizonte de expectativas que não pode ser menosprezado: “Godard planta o futuro cinema popular, industrial, colorido, internacional, que será transmitido de satélites espaciais pelas cadeias de TV do *Figaro-Pravda-New York Times-China Press*” (ROCHA, 1967, p. 93). 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?

### ***Close: a performance de Godard***

Por último, a apropriação de Godard por Glauber Rocha e, por sua vez, a consolidação da caracterização da obra de Jean-Luc Godard por ele, a partir desta crítica, dá-se num prisma estético do propriamente político. O cineasta brasileiro preferiu demarcar as nuances da obra do francês, como a vinculação de seus filmes com a literatura e a pintura, e, desta forma, teve como resultado sua inscrição na história do cinema junto a 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 a reprodução das desigualdades sociais, não foram destacadas no texto como características da cinematografia godardiana.

Godard, ao assumir a *performance* de um “regente de orquestras”, para Glauber Rocha, atua como um indivíduo que domina todo o processo de criação cinematográfica. Assim, a partitura é seu roteiro. A batuta é o compasso de tempo no qual os planos interpõem-se. Os músicos são os atores que dão

forma à ópera cinematográfica. E os instrumentos, sonoridade imprescindível em uma orquestra, representam a voz, a palavra poética dos atores e atrizes.

Nesse sentido, “a política dos autores”, versão moderna de um determinado fazer cinema que implicava a autoria do roteiro e da direção de um filme, está materializada na metáfora de um regente que “dá as costas” para a plateia e rege uma sinfonia de imagens e sons inconfundíveis. São esses os elementos que captam a atenção dos cineastas brasileiros, notadamente, Glauber Rocha, que partilhava daquela convicção do autor-cineasta-regente como um “pintor de letras” e, nessa perspectiva, procurava cativar a atenção de seus leitores para aquele modo de fazer e pensar o cinema moderno.



## Referências

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

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. Revista Livro de Cabeceira do Homem: diálogo entre o jornalismo e a literatura em João Antônio. *Patrimônio e memória*, v. 1, n. 2, p. 154-163, 2005. Disponível em: <[http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio\\_e\\_memoria/patrimonio\\_e\\_memoria\\_v1.n2/Artigos/Carlos%20Azevedo%20Filho.pdf](http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v1.n2/Artigos/Carlos%20Azevedo%20Filho.pdf)>. Acesso em: jun. 2012.

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

\_\_\_\_\_. *Godard: biographie*. Paris: Grasset, 2010 (b).

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

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

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores, França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense; Ed. Universidade de São Paulo, 1994.

COSTA, Márcia H. M. da Silva. Estética da recepção e teoria do efeito. Disponível em: [http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos\\_teses/LinguaPortuguesa/artigos/EST\\_RECEP\\_TEORIA\\_EFEITO.pdf](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/EST_RECEP_TEORIA_EFEITO.pdf). Acesso em: setembro de 2011.

DAHL, Gustavo. Moral de A bout de soufflé. Disponível em: <<http://www.cinematheca.gov.br/page.php?id=96>>. Acesso em: set. 2011.

DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1988. (Série Síntese universitária).

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004.

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.

GOMES, Regina. *Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama*. 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>>. Acesso em: set. 2011.

GUBERN, Román. *Godard polemico*. 2. ed. Barcelona: Tusquets Editor, 1974.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JAUSS, Hans Robert et al. Posface. In : \_\_\_\_\_. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Editions Gallimard, 1978. p. 243-262.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RJ, 2006.

LOPES, Marcelo. Escola Municipal Darcília Guimarães ganha quadra poliesportiva coberta e biblioteca. 24 maio 2012. Disponível em: <<http://www.marcelolopes.jor.br/home/?p=7826>>. Acesso em: jun. 2012.

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

\_\_\_\_\_. El "Cinema Novo" y la aventura de la creación. In: ESTREMER, Manuel Pérez (Org.); ROCHA, Glauber et al. *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1971. p. 196-223.

\_\_\_\_\_. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *O século do cinema*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SALLES, Fritz Teixeira de. Ligeiras notas sobre o cinema francês. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 1, p. 18, 1954.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SIEGA, Paula Regina. Ressonâncias sertanejas em Alberto Moravia e Gianni Amico: leituras do centro sobre a periferia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Tessituras, Interações, Convergências...* São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/PAULA\\_SIEGA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/PAULA_SIEGA.pdf)>. Acesso em: 9 set. 2011.

\_\_\_\_\_. *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero*: estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). Tese (Doutorado em Língua, cultura e sociedade) – Scuola di dottorato in Lingue, culture e società, Università Ca' Foscari, Venezia, 2010.

\_\_\_\_\_. *Trópicos (1967, Gianni Amico)*: um caso particular da recepção do cinema novo na Itália. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 7, n. 2, p. 1-19, maio-jun-jul-agosto, 2010. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/ARTIGO\\_1\\_PAULA\\_REGINA\\_SIEGA\\_FENIX\\_MAIO\\_AGOSTO\\_2010.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/ARTIGO_1_PAULA_REGINA_SIEGA_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf)>. Acesso em: 9 set. 2011.

STAAL, Ana Helena Camargo de (Org.). *Primeiro ato*: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.