

# JEAN-LUC GODARD E GLAUBER ROCHA: UM DIÁLOGO A MEIO CAMINHO<sup>1</sup>

MATEUS ARAÚJO

## I. CAMINHOS CONVERGENTES: CINEFILIA, POLÍTICA, HISTÓRIA

Dos maiores cineastas da segunda metade do século xx, Godard e Glauber Rocha são talvez os que levaram mais longe, em seus trajetos, a conjugação de cinefilia e política. Em ambos, essas duas dimensões da experiência aparecem intimamente ligadas: o cinema e sua história lhes ofereceram uma forma de compreensão política do mundo, e sua relação com o trabalho de outros cineastas se articulou sempre, de algum modo, com o olhar que seus filmes lançavam ao mundo. Sem forçar muito a mão, podemos fixar quatro momentos em que a própria evolução dessa articulação no trabalho de cada um encontra paralelos no do outro, num espectro que vai, *grosso modo*, de uma postura cinefílica inicial até uma reflexão cinematográfica madura sobre a história do século xx, passando por intervenções políticas no cinema (em fins dos anos 1960) e na televisão (em fins dos anos 1970).

Precedidos por uma atividade regular de crítica cinematográfica, os primeiros filmes de ambos (mais diretamente políticos em Glauber do que em Godard), na passagem dos anos 1950 aos 1960, definem seu estilo e seu ponto de vista sobre o mundo num diálogo intenso com outros cineastas. No fim dos anos 1960, o engajamento político de ambos se traduz em intervenções fílmicas face à atualidade política nos seus respectivos países e em projetos de natureza política noutros países. Os eventos de 1968 na França e no Brasil suscitam respostas no calor da hora: Godard, que acabara de responder à Guerra do Vietnã em seu episódio (*Caméra-œil*) para o filme coletivo *Loin du Vietnam* (1967), filma alguns dos *Ciné-tracts* sobre os eventos do Maio francês, aos quais volta em *Un film comme les autres* (1968); Glauber, que acabara de responder em *Terra em transe* ao golpe militar de 1964, filma no centro do Rio uma passeata de 1968, cujas imagens sem montagem nem som constituem hoje uma espécie de apêndice à sua filmografia, sobriamente batizado de *1968*. Logo depois, Godard encadeia, sozinho, em parcerias ou no Grupo Dziga Vertov, uma série de filmes políticos sobre a atualidade na Inglaterra (*One plus one*, 1968, e *British sounds*, 1969), nos EUA (*One american movie*, filmado em novembro de 1968 com D. Pennebaker e R. Leacock e montado pelos dois sob o título *One P. M.* em 1971, após o abandono de Godard), na Tchecoslováquia (*Pravda*, 1969), na Itália (*Luttes en Italie*, 1970) e na Palestina (*Jusqu'à la victoire*, filmado em 1970, interrompido e finalizado em 1974 com Anne-Marie Miéville sob o título *Ici et ailleurs*), enquanto Glauber, antes de trabalhar na Espanha e

---

<sup>1</sup> Este ensaio condensa meu estudo bem mais detalhado “Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des) encontro” (*Devires*, vol. 4, nº 1, jan/jun 2007, p. 36-63), e três intervenções minhas em eventos na França: em mesa-redonda com Cyril Béghin na Retrospectiva Integral de Godard do Centre Georges Pompidou (Paris, 10/05/2006) por ocasião da publicação de nossa tradução francesa do *Século do cinema*, de Glauber, e nos colóquios “Les désaccords du temps” (Amiens, Université de Picardie – Jules Verne, 09/12/2010) e “Le cinéma de Glauber Rocha: la singularité et l'héritage” (Paris, Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 15/11/2011).

em Cuba, vai ao Congo Brazzaville filmar, em *Der Leone have sept cabeças* (1970), a luta dos africanos contra o colonialismo. Anos mais tarde, depois de trabalhos renovadores de Godard para a tv francesa (as séries com Miéville *Six fois deux*, de 1976, e *France tour détour deux enfants*, de 1977-1978) e de Glauber para a brasileira (quadros no programa *Abertura*, de 1979),<sup>2</sup> o impulso de intervenção política imediata dá lugar a uma reflexão mais serena de ambos sobre a relação entre o cinema e o século xx. A abordagem da história do cinema se conjuga com uma meditação sobre o século xx no ciclo das *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Godard, mas também nas páginas do *Século do cinema* de Glauber, publicado postumamente em 1983.<sup>3</sup>

Assim resumidos em suas linhas gerais, os dois trajetos parecem convergir, guardadas as diferenças de contexto e escala temporal (Glauber morreu aos 42 anos, com vinte de carreira; Godard tem hoje 85 anos, e sessenta de carreira). Eles desenham também um movimento paralelo de progressiva auto-exposição dos dois cineastas, que revelam uma consciência crescente de sua própria situação ideológica, explicitando cada vez mais o lugar de onde falam nos filmes, recorrendo ao monólogo *over* em primeira pessoa e emprestando seu corpo à imagem e sua voz ao som de alguns deles para desempenharem seu próprio papel – ou por vezes, no caso de Godard, o de personagens alegóricos que ele encarna, dos figurantes duvidosos entrevistados ludicamente (à la Hitchcock) nos anos 1950<sup>4</sup> às figuras do “Idiota” melancólico surgido nos anos 1980<sup>5</sup> e do guardião da memória do cinema, dos anos 1990 em diante, qual um Sócrates interrogando o sentido do seu centenário,<sup>6</sup> um Borges explorando os labirintos da sua História<sup>7</sup> ou um Deus enunciando um Juízo Final das imagens e dos sons.<sup>8</sup>

Essas convergências nos convidam a examinar as relações travadas pelos dois cineastas, que nunca foram, que eu saiba, discutidas em profundidade.<sup>9</sup> O dossiê parece assimétrico. Glauber tomou contato com o cinema de Godard desde 1961 ou 1962. De 1963 em diante, em textos, entrevistas e cartas, ele não cessou de se pronunciar sobre Godard (cujo trabalho acompanhou com atenção e admiração) e sobre o que alguns de seus próprios filmes teriam incorporado do cineasta franco-suíço,<sup>10</sup> apesar de nunca o citarem diretamente. Godard devia estar a par da recepção dos filmes de Glauber na França desde 1964 (pois os *Cahiers du cinéma* foram peça-chave no processo) e deve tê-los visto quando do seu lançamento em Paris entre 1967 e 1971, mas quase nunca os menciona em seus textos, embora três de seus filmes tragam referências explícitas a Glauber: *Le gai savoir* (1968), *Vent d'est* (1969) e o capítulo 1-B (“Une histoire seule”) das *Histoire(s) du cinéma*. Feitas as contas, Godard parece mais presente no mundo de Glauber do que o inverso.

---

2 Para uma abordagem comparativa desses trabalhos televisuais, ver Fernanda Pessoa de Barros, *Les projets télévisés de Jean-Luc Godard et Glauber Rocha dans les années 1970*. Paris, Univ. Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 2013, 172p.

3 Citado aqui como SC, na reedição revista e aumentada da ed. CosacNaify (São Paulo, 2006), assim como *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) e *Revolução do Cinema Novo* (1981) o serão como RCCB e RCN, também nas reedições da Ed. CosacNaify de 2003 e 2004, respectivamente. A correspondência de Glauber, *Cartas ao mundo* (Org. Ivana Bentes, S. Paulo, Cia. das Letras, 1997) será citada como CM, e o volume coletivo *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha et al., Rio, Civilização Brasileira, 1965), o será como DOTS.

4 Como o cliente da prostituta em *Une femme coquette* (1955) ou um delator em *Acosado* (1959)

5 De *Prénom Carmen* (1982) e *Soigne ta droite* (1987) a *Les enfants jouent à la Russie* (1993).

6 No diálogo com Michel Piccoli tratado como um sofista em *2 x 50 ans de cinéma français* (1995).

7 No cenário curioso não de sua ilha de edição, mas de sua biblioteca, onde ele aparece meditando suas *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) e sonhando no fim, em amarelo, a flor de Coleridge de que falava o autor de *Otras Inquisiciones*.

8 Juízo Final evocado na estrutura mesma de *Vrai faux passeport* (2006), que carimba com um *bonus* as imagens e os sons bem aventurados, e com um *malus* os condenados.

9 Limitações de espaço me impedem de discutir aqui (como fiz em meu estudo citado na nº 1) as contribuições para esse debate de José Carlos Avellar, Ismail Xavier, Sylvie Pierre e de comentaristas de *Vent d'est* (James Roy MacBean, Peter Wollen, Joan Mellen, Julia Lesage e outros), aos quais devo bastante.

10 Glauber admite ter incorporado elementos do cinema de Godard na montagem de *Deus e o Diabo*, no “espírito de contestação” e no “fanatismo inventivo” de *Terra em transe*, na dialética do *Dragão* e no “materialismo histórico e dialético” de *Der Leone* (cf. DOTS, pp. 136 e 139; SC, p. 330; RCN, p. 167 e CM, pp. 468 e 372).

Vou me concentrar aqui num momento, em fins dos anos 1960, em que os dois trajetos se cruzam e os cineastas estabelecem um diálogo direto e uma breve colaboração no longa *Vent d'est* (1969), o primeiro da parceria de Godard com Jean-Pierre Gorin sob a assinatura do Grupo Dziga Vertov, ali inaugurado. Se a relação entre Godard e Glauber tem várias facetas e pode ser abordada de vários ângulos, o único momento no cinema de ambos em que ela é literalmente *encenada* segue sendo um breve plano de dois minutos no meio desse filme, em que Glauber aparece, a pedido de Godard e Gorin, indicando dois caminhos possíveis para o cinema político de então. Nas três seções que seguem, volto ao filme, discutindo primeiro a situação real do diálogo entre Glauber e Godard/Gorin que precedeu sua colaboração e analisando em seguida a cena de Glauber na encruzilhada, para avaliá-la na conclusão enquanto representação alegórica daquele diálogo, enquanto parte dele e enquanto vestígio de uma fecundação mútua entre os cineastas. O confronto entre o diálogo real dos cineastas em 1968-1969 e seu diálogo *encenado* em 1969 nos fornece, de resto, um exemplo interessante da política da representação promovida pelo filme, que abole a representação tradicional de uma narrativa clássica, mas não uma representação das relações de poder entre os agentes históricos nele designados.

## II. ANTES DO VENTO: CINECLASTIA MARXISTA X PRAGMATISMO TERCEIRO-MUNDISTA

Essa breve colaboração entre Glauber e Godard (& Gorin) veio no momento de maior interesse de um pelo trabalho do outro. Embora não tivesse se pronunciado sobre Glauber em seus textos críticos até então (nem volte a fazê-lo para valer mais tarde), Godard já mencionara seu nome, junto com os de Bertolucci e Straub, numa fala do personagem Emile Rousseau (J.-P. Léaud), ao fim do *Gai savoir*, realizado entre dezembro de 1967 e junho de 1968. Léaud se despedia de Patricia Lumumba (Juliet Berto), com quem empreendera ao longo do filme um exercício de análise ideológica das imagens que recolhiam em Paris. Na despedida, um contava ao outro o que faria depois daquela experiência, o contexto e o tom das menções de Léaud ao trabalho de Bertolucci na Itália, Glauber no Brasil e Straub na Alemanha, deixando clara a admiração que esses cineastas inspiravam – tanto no seu personagem quanto em Godard, do qual ele se fazia ali um porta-voz. Filmada em janeiro de 1968, aquela fala de Léaud devia estar reagindo não só a *Deus e o Diabo* (estreado em Paris em 1967) e aos primeiros textos de Glauber traduzidos em francês,<sup>11</sup> como também a *Terra em transe*, que Godard já devia ter visto em Paris em 10 ou 11/11/67 (na “*seconde semaine des Cahiers du cinéma*”), antes mesmo de sua estreia comercial no cinema Le Racine em 17/1/68. Em entrevista recente a Jane de Almeida, Gorin, que conheceu Godard em 1967 e acompanhou parte das filmagens do *Gai savoir* como um conselheiro ideológico informal (assim como já fizera por *La chinoise*), conta ter visto *Terra em transe* “umas trinta vezes seguidas no espaço de dez dias” no início de 1968, antes de ficar amigo de Glauber meses mais tarde.<sup>12</sup>

O interesse de Glauber por Godard remonta a 1961-1962, quando viu *Acosado* pela primeira vez, no Rio ou na Europa. Na introdução à *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), texto programático sobre sua concepção do autor no cinema, Godard ganha destaque no panteão dos autores modernos nas quatro vezes em que é citado (cf. RCCB, pp. 35, 36, 37 e 40), *Acosado* aparecendo como exemplo de liberdade e anticonformismo. Nos seis anos que separam essas referências e o episódio *Vento do leste*, o interesse e a admiração de Glauber por Godard só crescem. Eles se traduzem num texto escrito em 1965 (não publicado na época) sobre *Alphaville* e sobretudo no longo ensaio entusiástico

---

<sup>11</sup> Sobretudo “Cela s'appelle l'aurore: le cinéaste tricontinental” (*Cahiers du cinéma*, 195, nov. 1967), mas também “L'Esthétique de la violence” (*Positif*, 73, fev. 1966), “Culture de la faim, cinéma de la violence” (*Cinéma* 67, 113, fev. 1967) e “Terre en transe, découpage intégral” (*L'Avant-scène cinéma*, 77, jan. 1968).

<sup>12</sup> Cf. Gorin, Jean-Pierre. “O amigo de Glauber (e Godard)”. Trad. Rodrigo Leite. In Jane de Almeida (org.), *Grupo Dziga Vertov*, São Paulo, Witz, 2005, pp. 51-2 e 56.

“Você gosta de Jean-Luc Godard? (se não, está por fora)”, publicado em 1967 e sucedido por declarações superlativas sobre Godard. Se os textos anteriores de Glauber já revelavam respeito ao apresentá-lo como um dos “mais legítimos representantes da Nouvelle Vague” (1966, in SC, p. 186), um dos “grandes autores de hoje” (1964, in RCN, p. 63) ou um “cineasta tricontinental [...] e político” exemplar (1967, in RCN, p. 109), seus elogios posteriores se tornam ainda mais enfáticos. Depois de se referir a *Week-end* como “o mais importante filme da história do cinema” (*Correio da Manhã*, 18/12/1967), Glauber fala de Godard, em textos de maio a julho de 1969 (quase contemporâneos das filmagens de *Vento do leste*), como “o cineasta mais importante de hoje”, “o maior cineasta desde que Eisenstein morreu” ou “o maior cineasta desde Eisenstein” (RCN, pp. 192, 164 e 221), antes de notar no já citado “O último escândalo...” de 1970 que “a glória de ser o maior cineasta depois de Eisenstein lhe pesa sobre os ombros de burguês suíço anarcomoralista” (in SC, p. 317) e de reafirmar em maio de 1971, numa carta a Alfredo Guevara, sua certeza de que “Godard é o maior criador revolucionário do momento, com todos os erros teóricos que comete” (in CM, p. 411).

A formulação de tais elogios não deixa de sugerir um curioso descompasso entre os dois cineastas. Glauber estabelece uma linhagem de Eisenstein a Godard, se não de projeto estético, ao menos de grandeza. Sem nunca qualificar Godard de eisensteineano (o que seria falso), Glauber diz que ele é o maior desde Eisenstein, ou depois dele. O privilégio de Eisenstein no esquema de Glauber não é indiferente, pois é reiterado no momento mesmo em que Godard e Gorin elegiam Dziga Vertov como o nome próprio capaz de condensar seu projeto revolucionário, em detrimento de Eisenstein, atacado em *Vento do leste* como cineasta revisionista. Glauber, por seu turno, permanece fiel a Eisenstein, que é talvez o cineasta que ele mais admirou. Além disso, as ressonâncias românticas dos elogios de Glauber a Godard tendem a reforçar sua aura de criador genial, num momento em que Godard, em plena radicalização ideológica, se esforçava exatamente para dissolvê-la, aderindo a projetos coletivos (como *Loin du Vietnam* e *Ciné-tracts*), apostando na criação do Grupo Dziga Vertov com Gorin e rejeitando mais do que nunca as noções tradicionais de “autor” e “obra”. Num movimento inverso, Glauber capitalizava taticamente seu próprio prestígio internacional (que crescia após *Deus e o Diabo* e *Terra em transe*, e culminava com a recepção entusiástica do *Dragão* na Europa) para caucionar a continuidade de sua atividade de cineasta, legitimar culturalmente o Cinema Novo e se proteger de eventuais investidas da repressão militar que recrudescia no Brasil.

As diferenças de posição que esses detalhes permitem entrever vieram talvez à tona nas discussões sobre o cinema político travadas pelos dois cineastas, cujo primeiro contato pessoal deve remontar pelo menos a 1967, senão a 1964 em Paris, embora Gorin creia tê-los apresentado (neste caso, entre fins de 1967 e inícios de 1969). Além da data exata do seu encontro, não sabemos bem o teor exato de suas discussões e divergências, aludidas por Glauber mas não por Godard, que nunca se pronunciou a respeito. Segundo algumas evocações paralelas de Glauber (entre 1969 e 1978),<sup>13</sup> um Godard em crise existencial e ideológica teria vindo lhe dizer que os cineastas brasileiros deveriam se lançar de vez num cinema revolucionário para destruir o cinema. Glauber não endossa tal programa por julgá-lo contrário à sua tarefa principal do momento, a de contribuir para a construção de um cinema do terceiro mundo: “Falei [...] com Godard, que me disse: ‘Vocês, brasileiros, devem destruir o cinema’. Eu não concordo. Vocês, na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica...” (jul.-ago. 1969, in RCN, 2004, pp. 201-2). Esse embate entre a cineclastia marxista do Godard de então e o pragmatismo terceiro-mundista da reação de Glauber não é mencionado no depoimento recente de Gorin (eminência parda no processo de radicalização ideológica de Godard) sobre seu encontro e seu diálogo com Glauber em

---

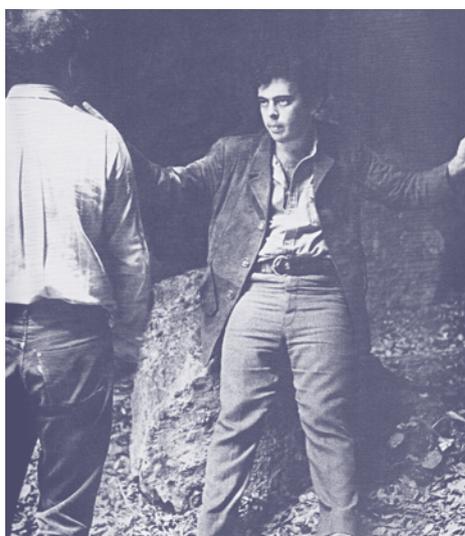
13 Cf. RCN, pp. 151-2; CM, pp. 339 e 588; *Folha de São Paulo*, 30/07/1978, Folhetim, p. 4.

1968-1969. Gorin evoca “um tresloucado curso intensivo sobre o tropicalismo”<sup>14</sup> ministrado informalmente por Glauber em suas longas perambulações noite adentro pelas ruas de Paris.

Essas conversas de Glauber com Godard e com Gorin, ao lado do respeito que seu trabalho lhes inspirava, motivou-os, quando do seu reencontro em Roma em 1969, a convidá-lo para participar do *Vento do leste*, filmado na Itália em junho-julho, e montado em outubro, de 1969. Segundo Gorin, foi ele, e não Godard, quem convidou Glauber para o filme e concebeu a cena da encruzilhada. Segundo Glauber, que não menciona Gorin em seu depoimento, foi Godard quem lhe convidou a atuar como ator naquela cena e mesmo a filmar uma outra (desse segundo convite, Glauber declinou). Mas ambos os depoimentos fazem dessa participação de Glauber no filme um desdobramento imediato do seu diálogo de então com o(s) autor(es). Isso fica claro nas evocações da filmagem por Glauber: “Godard [...] me critica dizendo que tenho mentalidade de produtor, depois me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo para ele que 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 maneirar pois estou ali apenas na paquera e não sou gaiato para me meter no folclore coletivo dos gigolôs do inesquecível maio francês” (in sc, pp. 317-8); “por fim, Godard compreendeu também [minha divergência], 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” (in RCN, p. 152).

FIG. 1  
GLAUBER ROCHA  
ESBOÇANDO O GESTO  
DA CENA DE *VENT D'EST*

FIG. 2  
GLAUBER ROCHA E GODARD  
NO LOCAL DA CENA  
DE *VENT D'EST*



Recomposta brevemente a gênese da colaboração de Glauber na cena do *Vento do leste*, passemos então à sua análise, discutindo-a como uma espécie de “laboratório” alegórico das relações entre Godard-Gorin e Glauber na luta comum pela transformação radical do cinema mundial, uns buscando um contato concreto com um artista revolucionário do terceiro-mundo para escapar aos impasses do cinema ocupado pelo imperialismo, o outro buscando legitimar o cinema do Terceiro Mundo no seio mesmo do cinema mundial ocupado.

14 “O amigo de Glauber (e Godard)”. Entrevista de Gorin a Jane de Almeida, in Jane de Almeida (org.), *Grupo Dziga Vertov*, São Paulo: Witz, 2005, p. 51.

### III. UM CRISTO E DUAS MOÇAS NA ENCRUZILHADA

Em seus primeiros cinquenta minutos, *Vent d'est* traz vinte e poucas cenas filmadas em exteriores italianos (rurais) no verão. Em geral plácidas e calmas, as imagens mostram um grupo de seis personagens nunca nomeados mas cuja caracterização (figurinos, gestos, falas) e cuja interação em paisagens amplas tendem a evocar figuras e situações de um *western*. Em constante desacordo com a imagem, a banda sonora complexa acolhe várias vozes *over*, em francês ou italiano, falando sobretudo das lutas operárias, de modo a trazê-las também para a ficção. Assim, três atores evocam um soldado Yankee, uma mocinha burguesa e um índio vindos do *western*, e os três outros evocam um casal de jovens revolucionários e um personagem que a banda sonora sugere ser um líder sindical. Conjugando esses dois universos em dois gêneros igualmente distintos (uma narrativa de *Western* evocada sobretudo nas imagens, um ensaio sobre a greve e as lutas operárias esboçado sobretudo na banda sonora), o filme avança de modo descontínuo, mostrando os personagens em separado, em grupos de dois ou três ou todos juntos, sugerindo assim um confronto entre, de um lado, o *Yankee*, o líder sindical e a moça burguesa e, de outro, o índio e o casal de revolucionários. Pontuando o fluxo, algumas cenas mostram as próprias filmagens (atores se maquiando, equipe discutindo como usar uma imagem de Stalin etc.), muitos *inserts* trazem cartazes anunciando blocos do filme, mostrando fotos rabiscadas ou repetindo *slogans* políticos, sem falar em pontas pretas, capas de tablóides, livros e fotos políticas. No som, as vozes femininas predominam, sobretudo uma (dita “revolucionária” na transcrição da banda sonora),<sup>15</sup> que comenta em *over* todo o fluxo das imagens e dos sons, pontuando toda essa primeira parte como um fio reflexivo em meio aos embates entre revisionistas e revolucionários, às evocações de lutas operárias e episódios históricos (antigos ou recentes) e às palavras de ordem.

O comentário feminino em *over* se torna ainda mais importante na segunda parte do filme, mais ensaística, que começa aos 49 minutos e se organiza como uma (auto)crítica à primeira, num procedimento recorrente nos filmes de Godard desde *Le gai savoir* até pelo menos a série *France tour détour* (1979), passando também por *Pravda*, *Lutas na Itália*, *Tout va bien* e *Six fois deux*. Agora, aquela voz se dirige a um “tu” que estaria fazendo o filme, para criticá-lo e comentar sua *démarche*, o que soa estranho, pois o filme é de Godard e de Gorin. Aos poucos, vamos inferindo que ela se dirige a Godard e, mais importante, que ela parece exprimir a posição e o discurso de Gorin, explicitando assim na textura mesma do filme um debate interno ao Grupo Dziga Vertov que poderíamos definir como uma autocrítica dialógica. Que esse diálogo entre Godard e Gorin passe pela mediação de vozes ou personagens femininos não surpreende, pois Godard já instituía em seus filmes uma paridade das vozes num constante diálogo masculino-feminino. *Le gai savoir* tornava esse gesto explícito, e os filmes seguintes o sistematizavam, especialmente através da dupla Vladimir e Rosa, que aparece em *Pravda* antes de reaparecer no filme homônimo, interpretada por Godard e Gorin.

Abrindo a segunda parte, a voz feminina cobra de Godard um exame da primeira e encadeia uma série de críticas severas à insuficiência do seu método e da sua *démarche* desvinculada das massas e das lutas reais. Diante de imagens documentais que irrompem no filme pela primeira vez, a voz acusa, implacável: “você não pesquisa... você faz sociologia burguesa... você faz cinema-verdade... teu cinema é o das televisões burguesas e seus aliados revisionistas... você nem chegou a pensar tua situação concreta. De onde você parte? Não há cinema acima da luta de classes, a classe dominante cria as imagens dominantes que reforçam sua dominação. Quer trabalhe para Nixon-Paramount (ou suas filiais imperialistas na França, na Itália, na Alemanha) ou para Brejnev-Mosfilm (e seus agentes revisionistas no leste), você trabalha sempre para o mesmo padrão, que encomenda sempre o mesmo filme, que chamamos, não por acaso, de *western*”. Nesse momento, a voz feminina anuncia um breve

<sup>15</sup> Cf. Godard, J.-L. & Gorin, J.-P., “*Vent d'Est (bande paroles)*”. *Cahiers du cinéma*, n° 240, pp. 33, 36, 38, 39 etc.

exercício de teoria. Nele, a voz esboça um esquema geopolítico do cinema mundial, dividindo-o em três polos que ela critica severamente: 1) Hollywood, Nixon-Paramount; 2) Brejnev-Mosfilm e suas zonas de influência (Argélia, Cuba); 3) *Underground*. Esses três polos aparecem como caminhos sem saída, inimigos ou obstáculos para a emergência de um cinema materialista.

É exatamente nesse momento, e sem transições, que aparece a breve cena de Glauber (57'–59'). Seu contexto imediato no filme é portanto a dura autocrítica de Godard e sua crítica severa a três grandes modelos de um cinema ocidental comprometido (ou compatível) com o imperialismo e emblematizado pelo *western*. Ao surgir no filme, Glauber parece anunciar uma quarta via, o cinema do Terceiro Mundo, de modo a completar uma transposição cênica, mais precisa, de um esquema já presente no manifesto de Godard pelos dois ou três Vietnãs no cinema, de 1967. Escrito por ocasião da *Chinoise*, e ecoando a divisa “criar dois, três... muitos Vietnãs”, que Che Guevara usara no título de seu artigo para a revista *Tricontinental* de abril de 1967, tal manifesto dizia: “Cinquenta anos depois da Revolução de Outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Não há muito a acrescentar a esse fato, salvo que, em nossa modesta escala, devemos também criar dois ou três Vietnãs no seio do imenso império Hollywood – Cinecittà – Mosfilms – Pinewood – etc. E devemos fazê-lo tanto econômica quanto esteticamente, ou seja, lutando em duas frentes, criando cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos”.<sup>16</sup> A transposição cênica no *Vento do leste* acrescenta ao manifesto de 1967 o *underground* como subproduto ou variante do cinema imperialista e elege o Terceiro Mundo como representante dos cinemas nacionais, mas o movimento geral do argumento é o mesmo: ataque ao cinema imperialista em suas várias versões seguido de um apelo a um outro cinema. Glauber encarnará por um instante essa promessa de um outro cinema. Passemos à sua cena: Plano geral fixo de paisagem campestre atravessada por uma estrada de terra em forma de “V”, em cujo vértice, no centro do quadro, vemos Glauber de corpo inteiro, de frente para a câmera [fig. 3]. De calça e camisa compridas, Glauber tem os braços abertos, como se sinalizasse desde já os caminhos que apontará logo depois, mas evocando ao mesmo tempo a figura do Cristo crucificado (sem a cruz) e um gesto expansivo muito recorrente em personagens de seus filmes, dentre os quais o primeiro a nos vir à mente é o Corisco no fim de *Deus e o Diabo*, de braços também abertos [fig. 4] e gritando ao morrer “mais fortes são os poderes do povo!”.

FIG. 3  
GLAUBER NA  
ENCRUZILHADA  
EM *VENT D'EST*



FIG. 4  
MORTE CRÍSTICA  
DE CORISCO EM  
*DEUS E O DIABO*



Glauber canta em português e *a capella*, desde o início do plano, o refrão levemente modificado da canção *Divino maravilhoso* de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que fica assim: “Atenção! É preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte/ É preciso estar atento e forte/ não temos

<sup>16</sup> Reproduzido em N. Brenez, D. Faroult, M. Temple, J. Williams e M. Witt (Dir.), *Jean-Luc Godard: Documents* (Paris: Centre Pompidou, 2006, p. 88).

tempo de temer a morte”. Sobreposto ao canto de Glauber um pouco depois do seu começo, reaparece o comentário *over* feminino, dirigindo-se em francês ao “tu” que inferimos designar Godard: “Você dizia no início [do filme]: um caminho que a história das lutas revolucionárias nos ensinou a conhecer. Mas onde ele está? Na frente? Atrás? À direita? À esquerda? E como? Então, você mudou de método. Você perguntou ao cinema do Terceiro Mundo em que pé ele estava”. Enquanto Glauber canta e a voz *over* feminina se dirige a Godard, uma outra moça, interpretada por Isabel Pons (namorada de Corina na época), grávida, jovem e bonita, trazendo nas costas uma câmera de 16 mm, surge no fundo do quadro [fig. 5] e avança rumo à encruzilhada em que Glauber se postou [fig. 6].



FIG. 5  
FIG. 6

Lá pelas tantas, logo que o comentário *over* diz que Godard foi perguntar ao cinema do Terceiro Mundo em que pé ele estava, a imagem parece ecoá-lo, ao mostrar Isabel (*alter ego* de Godard?) perguntando a Glauber (encarnação do “cinema do Terceiro Mundo”?) em francês: “Me desculpe, camarada, atrapalhá-lo em sua luta de classes muito importante, mas [qual é] a direção do cinema político?”. Enquanto ela fala, Glauber não levanta o rosto nem reage à pergunta [fig. 7]. Um segundo depois, ele vira o rosto na direção dela, para apontar atrás dela (sem olhá-la nos olhos) o caminho do cinema da aventura [fig. 8], antes de se virar para o outro lado e apontar o caminho do cinema do Terceiro Mundo [fig. 9].



FIG. 7  
FIG. 8

Os gestos de Glauber, que parecem ignorá-la, se associam ao seu monólogo em português sobre aqueles dois caminhos: “Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. Eh... pra aqui, é o cinema do Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, [...] é um cinema desconhecido, é o cinema bola-bola de Miguel Borges, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da tecnologia que vai se incorporar à [palavra inaudível] para a alfabetização

das massas no Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso. É o cinema desconhecido, o cinema de Glauber Rocha...” (aqui, o volume do som vai diminuindo até que a voz de Glauber desapareça, cedendo de novo seu lugar ao comentário *over* feminino). Assim que Glauber indica pela primeira vez “pra aqui, é o cinema do Terceiro Mundo”, apontando para sua esquerda, Isabel toma essa direção sem olhar mais para ele nem agradecer-lo nem esperar o fim do seu monólogo [fig. 10]. Glauber fica falando sozinho em português, Isabel anda uns cinco metros nesse caminho em ligeira subida [fig. 11], chuta uma bola alaranjada que estava por ali e então dá meia-volta [fig. 12] e passa por trás de Glauber [fig. 13] sem levá-lo em conta, para tomar a direção do cinema da aventura [fig. 14], embrenhando-se no mato que o início do plano nos permitia entrever [fig. 15].



FIG. 9  
FIG. 10



FIG. 11  
FIG. 12



FIG. 13  
FIG. 14



FIG. 15

Em consonância com as imagens desse movimento de Isabel, que a câmera reenquadra em duas panorâmicas laterais, o comentário *over* feminino intervém duas vezes em francês, alternando-se ou coexistindo com o monólogo de Glauber. Primeiro, no breve instante em que Isabel ensaia tomar o caminho do cinema do Terceiro Mundo e Glauber o qualifica também de “cinema desconhecido”, a voz *over* feminina se superpõe à dele e retoma sua interpelação a Godard: “e então, você sentiu a complexidade das lutas, você sentiu que te faltavam os meios de analisá-las”. Silêncio dela enquanto Glauber precisa as tarefas do cinema do Terceiro Mundo na construção de uma indústria. Pouco depois, quando a imagem mostra claramente a renúncia de Isabel ao cinema do Terceiro Mundo (cujo caminho ela abandona) e seu reencaminhamento rumo ao cinema da aventura, a voz *over* feminina reaparece dirigindo-se a Godard: “você voltou [então] à sua situação concreta. Na Itália, na França, na Alemanha, em Varsóvia, em Praga, você viu que o cinema materialista só nascerá quando enfrentar em termos da luta de classes o conceito burguês de representação”. O estreito paralelismo entre esses dois comentários *over* sobre a redefinição da posição de Godard (constatação dos limites de sua análise do cinema do Terceiro Mundo e retorno à sua situação concreta) e as ações corporais de Isabel que parecem ecoá-la e traduzi-la visualmente (breve encaminhamento ao Terceiro Mundo, meia-volta e reencaminhamento rumo à aventura) selam a identificação de Isabel a Godard, já sugerida anteriormente. Definida sua escolha, completado seu trajeto e interrompida pela mixagem a fala de Glauber, a tela fica preta e a voz *over* feminina conclui a cena: “Lutar contra o conceito burguês de representação, [...] para arrancar do imperialismo os instrumentos da produção, para arrancá-los da ideologia dominante”.

O arranjo geral dos elementos da cena, notadamente a identificação inicial de Glauber ao “cinema do Terceiro Mundo” que Godard teria ido interrogar, e a decisão final deste último de voltar à sua situação concreta<sup>17</sup> (comentada em *over* pela voz feminina e ecoada na imagem pelo gesto do seu *alter ego* Isabel de seguir o caminho do cinema da aventura), autorizaram alguns intérpretes a superpor sem mais as dualidades Godard/Glauber, cineclastia/terceiro-mundismo e cinema da aventura/cinema do Terceiro Mundo, como se elas se recobrissem inteiramente e a terceira correspondesse exatamente aos projetos estéticos de Godard e Glauber entendidos como uma exclusão recíproca. Na verdade, uma análise mais atenta dessa cena alegórica revela um diálogo não a dois, mas a três (Corin também participa), bem mais complexo e nuançado, desdobrando as discussões anteriores dos cineastas mas acrescentando-lhes novas clivagens. Examinemos por partes os personagens desse diálogo, seus discursos e sua interação.

A imagem de Glauber que a cena constrói traz múltiplas determinações, captando traços salientes de sua personalidade e da sua intervenção nos debates da época. O primeiro comentário *over* que ouvimos na cena faz dele um emblema do cinema do Terceiro Mundo, mas sua composição na imagem traz ressonâncias que vão além e sugerem também uma espécie de Cristo do Terceiro Mundo (Cristo-Corisco?),<sup>18</sup> antecipando assim um dos temas fundamentais da teoria da cultura que ele exprimiu no fim da vida (pensemos nas quatro versões do Cristo do Terceiro Mundo mobilizadas na *Idade da Terra*), mas que já se insinuava em textos e filmes dos anos 1960.<sup>19</sup> A gestualidade eloquente desse Cristo de

---

17 Esse retorno a si e à sua própria circunstância concreta em meio à consideração da realidade de outros países é um movimento recorrente nos filmes políticos de Godard. Ele faz isso ao discutir o Vietnã no seu *Caméra-ciel* (1967), o Terceiro Mundo em *Vent d'est* e a Palestina em *Ici et ailleurs* (1974). Em todos esses casos, a análise do “Ici” lhe aparece como ponto de ancoragem e condição para a eficácia da análise do “Ailleurs”.

18 Uma tal condensação “Cristo-Corisco” teria antecipado a do “Cristo-Édipo” que Glauber forja e explora mais tarde ao discutir a personalidade e a obra de Pasolini (ver “O Cristo-Édipo” em SC, pp. 283-6). Em mais de uma ocasião, Glauber confessa sua empatia profunda com Corisco, e não raro cede à tentação de se identificar ao Cristo.

19 Penso sobretudo em “A moral de um novo Cristo” (1966, incluído em SC, pp. 185-90), que desenha claramente uma linhagem que vem do Cristo de Buñuel, passa pelo de Pasolini e desemboca na condição do homem sub-desenvolvido do Terceiro Mundo. Daí à ideia de um Cristo do Terceiro Mundo foi um passo, entrevisto talvez em *Vent d'est* e completado por Glauber em *A idade da Terra*.

braços abertos, assim como a iconografia da paisagem rural parecem evocar uma certa *imagerie* heroizante dos filmes sertanejos de Glauber. O hieratismo de sua figura de cabeça baixa (paralisada numa encruzilhada, a meio caminho entre a aventura e o Terceiro Mundo) parece porém desdramatizado e o tom geral da cena está distante dos arroubos estilísticos do cinema de Glauber. E esse Cristo canta uma canção tropicalista,<sup>20</sup> urbana e *pop*, atenuando um pouco o pendor “ruralizante” da imagem do Terceiro Mundo. Notemos ainda a ausência curiosa de qualquer elemento na figura de Glauber que conote sua atividade, seu trabalho efetivo de cineasta, num momento febril de sua carreira em que, após deixar “em repouso” as imagens já filmadas do *Câncer* e de *1968*, ele lançava o *Dragão* e preparava ou realizava o par *Der Leone/ Cabeças cortadas*. Ora, quem tem uma câmera de 16 mm às costas e aparece como cineasta não é Glauber, mas Isabel Pons, a moça grávida que representa Godard. Com sua câmera, ela é a imagem mesma da disponibilidade em sua busca do cinema político que a faz atravessar o quadro e exige da câmera duas panorâmicas laterais para reenquadrá-la em movimento, enquanto Glauber não chega a romper a imobilidade da sua “crucificação”. Gorin, por sua vez, aparece sob a voz da outra moça (a revolucionária), franca e veemente nas críticas aos movimentos, *démarches* e *impasses* de Godard.

Se os três cineastas aparecem alegorizados pelo Cristo e por duas moças, sua interação aparece alegorizada pela conjugação de duas conversas assimétricas e dissociadas (uma burlesca na imagem, outra mais séria, no som *over*): um diálogo de surdos entre o Cristo (Glauber) e Isabel (Godard), que vem interpelá-lo diante da câmera e trocar frases com ele de modo meio desconectado, e um monólogo *over* da moça revolucionária (Gorin) dirigido não ao Cristo (a interlocução de Gorin e Glauber não é diretamente representada), mas a Godard, cujo *alter ego* Isabel não parece escutá-lo enquanto atua na cena. Voltemos brevemente ao texto dessas conversas.

Na primeira, Isabel começa por reconhecer a atividade política de Glauber em termos marxistas (“desculpe interromper sua luta de classes”, diz ela a um Cristo-Glauber que nada fazia senão cantar...), antes de lhe perguntar a direção do cinema político, supondo que ele conhecia o(s) caminho(s). Tendendo a um monólogo geopolítico (Sermão da encruzilhada?) e antecipando assim uma série de outros profetizados por ele em *Cabeças cortadas*, *Câncer* (montado em 1972), *Claro, Di* e *A idade da Terra*, a resposta de Glauber distingue e nomeia o caminho de dois cinemas diferentes, o da aventura de um lado, o do Terceiro Mundo de outro. Ambos soam como alternativas políticas aos três modelos (Hollywood/Mosfilm/Underground) já rejeitados por Godard na sequência anterior e já deixados para trás portanto no caminho percorrido por Isabel. Desses dois caminhos alternativos, surgidos na nova bifurcação em que Glauber aparece, ele não chega a dizer qual é o bom. O do Terceiro Mundo é o único dos dois que seu monólogo caracteriza com mais vagar, e alguns elementos da cena tendem a alinhá-lo a essa via, mas a rigor ele não diz em nenhum momento *desse plano* que ela é a melhor, ou que devemos preferi-là à via do cinema da aventura. Na verdade, a postura e o discurso de Glauber na cena parecem admitir a validade dos dois caminhos, ao invés de restringi-la a um só dentre eles. Seu personagem parece assim traduzir uma prática e uma postura abertas que o cineasta expressou numa entrevista de abril de 1969, na qual diz ter feito o *Câncer* antes do *Dragão* “também para demonstrar que em cinema não há um só caminho. [...] Naquela época alguns diziam: ‘o caminho do cinema é o filme a cor, de grande espetáculo’, e outros: ‘o caminho do cinema é o filme de 16 mm, *underground*’. O caminho do cinema são todos os caminhos” (in RCN, p. 180). Essa abertura de Glauber coexistiu com sua teimosa intolerância face ao chamado “Cinema Marginal” que despontava no Brasil, e deu lugar, numa entrevista de 1974, a uma defesa mais taxativa de uma via preferencial para o cinema político, uma terceira via entre a “peste reformista” e a “cólera do esquerdismo utopista” exemplificado pelo autodestrutivismo de Godard. (cf. RCN, pp. 271-2).

---

<sup>20</sup> Cujos autores, Caetano e Gil, mereciam a admiração de Glauber e lhe soavam “como uma espécie de ‘Godard na música’” (in RCN, 2004, p. 209). Caetano reconheceu amiúde em *Terra em transe* e no cinema de Godard duas fontes decisivas do movimento tropicalista.

Em nossa cena, Isabel não responderá mais verbalmente ao monólogo de Glauber, do qual só parece reter a indicação da direção do cinema do Terceiro Mundo, ignorando porém sua caracterização, proferida de resto numa língua outra que lhe era estranha. Nessa conversa, não sabemos exatamente quem formulou a dicotomia entre o cinema da aventura e o cinema do Terceiro Mundo presente na fala de Glauber: Godard, Glauber ou Gorin? Embora Gorin tenha declarado ser o responsável pela ideia da cena e Glauber tenha contado que Godard lhe “soprou” o seu texto, tudo indica que ele improvisou bastante ao dizê-lo, introduzindo elementos (como a língua e as referências ao contexto brasileiro) que obviamente escapavam a Godard e Gorin, só podendo vir dele mesmo.

Na outra conversa, cujo espaço não nos é dado a ver e cujo texto deve ser de Gorin, a moça revolucionária cuja voz *over* o representa se dirige a Godard para comentar como uma mudança de método (atalho? desvio?) sua consulta ao cinema do Terceiro Mundo sobre o caminho do cinema político, sua constatação de que o que informava a resposta de Glauber ia além dos seus instrumentos de análise, e sua decisão de voltar então à sua situação concreta na busca de um cinema materialista (= da aventura?) capaz de enfrentar o conceito burguês de representação. Nessa segunda conversa, Godard só escuta (no espaço *off*) e não fala, mas é ele quem, junto com Gorin, concebe o agenciamento dos materiais e a estrutura da cena, cuja montagem, creditada aos dois nas fichas do filme que circulam, parece ter ficado mais a cargo de Gorin.<sup>21</sup>

Mais do que apurar no detalhe o que vem de cada um nessa construção a três, importa ver como ela redefine, ao encená-las, as discussões de Glauber e Godard em 1967-1969. A bifurcação indicada por Glauber entre o cinema da aventura e do Terceiro Mundo não recobre a oposição entre a cineclastia godardiana e o seu pragmatismo terceiro-mundista, a qual teria marcado, segundo ele, suas discussões com Godard. Glauber não chega a caracterizar o cinema da aventura (cujo nome evoca um filme de Antonioni, não de Godard...), mas nada na cena associa tal cinema a alguma postura cineclasta, que parece desaparecer. Talvez a alternativa entre dois caminhos igualmente possíveis e a decisão de Isabel de trilhá-los e de escolher o da aventura já acusem uma inflexão de Godard trocando a ideia de destruir o cinema *tout court* por uma luta mais precisa contra o conceito burguês de representação. Mas a alternativa enunciada por Glauber tampouco recobre o que poderia ser visto como uma oposição entre seu programa e o de Godard, como se sua prática de cineasta se restringisse ao caminho do Terceiro Mundo e a de Godard ao da aventura. Em primeiro lugar, porque na própria formulação de Glauber, a oposição entre os dois polos não é excludente, e tanto o cinema da aventura quanto o do Terceiro Mundo são qualificados de “desconhecido” – adjetivo que ele empregará aliás, em 1971, para definir sua própria ideologia.<sup>22</sup> E por que supor que a aventura está vedada ao cinema do Terceiro Mundo, como se ela fosse um apanágio ou um luxo das cinematografias dos países ricos? De resto, se descartamos as nuances e absolutizamos a oposição dos dois cinemas, de que lado devemos situar Glauber e Godard? Se por cinema do Terceiro Mundo entendermos um cinema de comunicação mais imediata com o público, engajado na “alfabetização das massas”, como diz Glauber no fim do seu monólogo da encruzilhada, e desvinculado da aventura estética, então deveremos situar a maioria dos filmes de Glauber no polo da aventura, ou pelo menos na vertente mais radicalmente “aventurosa” do cinema do Terceiro Mundo. Quanto a Godard, que nos parece claramente um cineasta da aventura, vale lembrar a provocação de Glauber exortando-o, na entrevista de 1969 aos *Cahiers du*

---

21 Em entrevista de 1972, Godard elogia o «trabalho determinante de Gorin em *Vent d'est*, que consistiu em subverter a noção tradicional de montagem, transformando o que era uma reunião ou uma colagem de planos em uma *organização de planos*» (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 366). Julia Lesage conta que “in a discussion in Paris in summer 1972, Gorin told me that he personally had edited *Vent d'est*” (“Godard-Gorin’s *Wind from the East*: looking at a film political”, *Jump Cut*, n.4, nov/dec 1974, p. 21, n. 5).

22 “Minha ideologia é um movimento contínuo em direção ao desconhecido, o que não exclui minha luta contra o imperialismo, o fascismo e outras deformações políticas” (*Opera Mundi*, Paris, abril 1971).

*cinéma* (nº 214, jul.-ago., p. 40), a superar a culpa por “sua condição perigosa, divina e maravilhosa” (adjetivos que seu monólogo associara ao cinema do Terceiro Mundo...).

Se a clivagem formulada na cena não recobre exatamente as posições anteriores de Godard e Glauber nem seu projeto estético, a cena instaura outras, introduzindo Gorin como um terceiro interlocutor que observa e comenta o diálogo dos dois colegas, e estabelecendo uma partilha das funções entre os três personagens, que reserva a Glauber o papel de enunciar a alternativa do cinema político (aventura ou Terceiro Mundo), mas não o de considerar ou eventualmente criticar a posição de Godard, o que segue sendo uma prerrogativa do comentário *over* feminino (Gorin). Quanto a Godard, através de um gesto corporal de Isabel, ele acaba se reservando o direito de sugerir senão uma crítica teórica ou abstrata, ao menos uma recusa prática, concreta, da via descrita por Glauber como a do cinema do Terceiro Mundo. Isabel começa a segui-la, mas desiste no meio, retorna e segue a direção do cinema que Glauber define como o da aventura.

#### IV. O CONTRACAMPO EVITADO E A AUTOCRÍTICA COMO BLINDAGEM

Apesar de breve, sóbria e circunscrita na estrutura do *Vent d'est*, a cena da encruzilhada representa um encontro excepcional na obra de Godard e de Glauber, um ponto de fuga para o qual ambas pareciam convergir. Os dois cineastas sempre buscaram em sua intervenção cultural e em seu projeto de cinema a interlocução com outros criadores. E tenderam desde cedo a *encenar encontros*. Em sua atividade crítica, ao lado de entrevistas reais, Godard publicou outras fictícias, forjando encontros, por exemplo, com Rossellini e Renoir em 1959 (cf. J.-L. Godard par J.-L. Godard, 1985, pp. 187-93). Ao longo dos anos 1960, ele não cessou de encená-los em seus filmes, para os quais convidou intelectuais como Brice Parain, Roger Leenhardt e Francis Jeanson, ou artistas como Fritz Lang e Samuel Fuller, todos interpretando seus próprios papéis, falando em seu próprio nome e contracenando com atores. Isso continuará a acontecer depois, e a lista de interlocutores com os quais ele de algum modo encena encontros inclui ainda escritores como Marguerite Duras e Mahmoud Darwich, cineastas como Vera Chytilova e Woody Allen, cientistas como René Thom, músicos como os Rolling Stones e os Rita Mitsouko, líderes políticos como Tom Hayden, Eldridge Cleaver. No trabalho crítico de Glauber e na construção de sua imagem pública, a representação de encontros também cumpre papel importante, como atestam seus três livros de crítica (*Revisão*, *Revolução* e *O século*), que estão cheio deles. Não seria exagero portanto ver no trabalho dos dois criadores uma tática e uma poética do encontro.

O encontro representado em *Vent d'est* é entre um cineasta exponencial do mundo desenvolvido e outro do Terceiro Mundo. O trajeto dos dois no fim dos anos 1960 os encaminhava para isso. Um tal encontro, que já entrara há mais tempo no programa de cineastas como Rouch e Pasolini, começa a entrar no de Godard a partir de sua proposta ao governo do Vietnã do Norte em 1965-1966 (recusada) de fazer um filme lá sobre a agressão americana, do seu manifesto de 1967 por “dois ou três Vietnãs” no cinema e das cenas filmadas com militantes negros americanos em *One plus One* e *One American Movie*. As filmagens de *Jusqu'à la victoire* junto aos militantes palestinos levarão mais longe esse encontro, e *Letter to Jane* (1972) fornecerá a análise mais lúcida (e mais violenta ao mesmo tempo) da sua representação pela mídia ocidental. No programa de Glauber, informado pelos movimentos anticoloniais e pela experiência da Revolução Cubana, o confronto entre o colonizado e o colonizador fornecia um esquema geopolítico de base, operante em seus textos (como “Estética da fome” de 1965 e “Tricontinental” de 1967) e em seus filmes (de *Terra em transe* a *Idade da Terra*).

Se somarmos a esses trajetos convergentes a admiração e o interesse que o trabalho de cada cineasta suscitou no outro em fins dos anos 1960, podemos então dimensionar o valor de emblema que aquela cena poderia ter ganho no trabalho de ambos. Mas como ela representa o encontro para o qual tudo convergia? Com um olhar disfórico: respeitoso, cauteloso mas também reservado. Na verdade, o

que ela mostra se aparenta mais a um desencontro ou, no dizer de Gorin, a uma “impossibilidade de encontro entre os tropicalistas do Terceiro Mundo e os conceitualistas do Primeiro em busca de uma revolução no meio”.<sup>23</sup> O objeto da sua alegoria é antes a ruína de uma esperança, pressentimento talvez do fim da miragem de uma frente única contra o cinema imperialista. O que a sequência da encruzilhada encena é o fracasso de Godard em ir buscar no cinema do Terceiro Mundo uma fonte de inspiração e um método válido para um cinema político cujos caminhos *Vent d'est* tateava e cujos adversários atacava com vigor. Nas imagens e nas falas *in*, a cena nos oferece uma alegoria em chave burlesca desse fracasso. Nos comentários *over*, ela descreve as suas etapas: dúvida sobre o bom caminho / consulta ao Terceiro Mundo / escolha do caminho da própria aventura europeia.

Enquanto representação do encontro com Glauber, a cena é honesta ao mostrar seus limites. Isabel e Glauber não chegam a se olhar nos olhos, não chegam a trocar olhares nem a estabelecer um verdadeiro diálogo. O deles é um diálogo de surdos, cada um falando sua língua (ela o francês, ele o português) e tendendo a ignorar o outro. Isabel só retém da fala de Glauber a indicação dos dois caminhos, mas não se interessa pela sua visão geopolítica, pelo que ele diz acerca do cinema do Terceiro Mundo. E Glauber praticamente a ignora, não se dispõe a acompanhá-la em nenhum dos dois caminhos, nem sequer em parte deles. Desencontro dos olhares e das falas, desatenção recíproca.

Mas além de representar o encontro dos cineastas, o filme *Ihe* acrescenta também uma nova *peça*, uma nova *parte integrante*. E, enquanto tal, poderia ter desenvolvido aquele diálogo na sua própria fatura, explicitando as divergências, formulando as críticas de Godard (e Gorin) à posição de Glauber e integrando as de Glauber à posição de Godard (e Gorin).<sup>24</sup> Seus autores preferem não fazê-lo, optando por uma encenação *low profile*. A cena reserva a Glauber um tratamento mais respeitoso e menos leviano do que o recebido, nesse e noutros filmes, por outros interlocutores de Godard, como Vera Chytilová e Chris Marker (em *Pravda*), Jane Fonda (em *Letter to Jane*), Woody Allen (em *Meetin' wa*) e Michel Piccoli (em *2 x 50 ans de cinéma français*). Em compensação, ela evita, por assim dizer, o contracampo (este teria aparecido se Glauber tivesse aceito o convite para filmar um plano seu?), e reserva a Gorin a prerrogativa da crítica. Noutras palavras, o filme privilegia claramente uma autocritica do Grupo Dziga Vertov, que acaba porém por blindá-lo de uma crítica que *Ihe* viria do exterior, de um interlocutor do Terceiro Mundo como Glauber. Em função talvez das discussões com Glauber que precederam o filme, a cena parece suspender seu juízo sobre o cinema do Terceiro Mundo (cuja recusa por Isabel é puramente prática), mas em compensação não chega a reconhecer objeções às posições de Godard e Gorin que ele tenha levantado. Em suma, a representação alegórica do encontro permanece prudente e equilibrada, mas não faz avançar muito o diálogo entre eles, que de resto permanecerá truncado depois desse episódio, Glauber adotando nos anos 1970 uma postura ambivalente em relação a Godard,<sup>25</sup> e Godard observando o silêncio em relação a Glauber, que ele só

---

23 E-mail citado por Jane de Almeida, em *Grupo Dziga Vertov*, S. Paulo, Witz, 2005, “introdução”, p. 11, nº 7.

24 Segundo os relatos já citados de Glauber, Godard criticara pessoalmente sua “mentalidade de produtor” (SC, p. 318), seu “progressismo” (CM, p. 587) e o “revisonismo do Cinema Novo brasileiro (RCN, p. 151). Glauber já aludira, por sua vez, aos “erros teóricos (CM, p. 411) de Godard, e já criticara o sectarismo (RCN, 2004, p. 152), o gauchismo babaca” (CM, p. 339) e o autodestrutivismo (termo usado mais tarde, numa entrevista de 1974, in RCN, pp. 271-2) que rondavam a posição do colega, a seu ver inadequada para os cinemas do Terceiro Mundo.

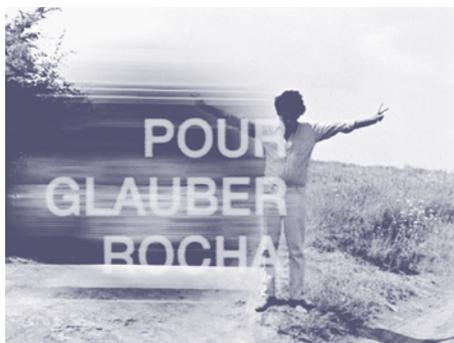
25 Glauber continuou declarando sua admiração pelo cinema de Godard em vários textos, do elogio enfático a *Tout va bien* (SC, p. 319-20) a uma série de outros (RCN, pp. 298, 300, 303, 304 e 308; SC, pp. 152, 157, 214-5, 236-7; CM, pp. 435, 655 etc.), mas essa admiração se alternou com arroubos de desencanto ou cansaço, que ele exprimiu sobretudo em cartas (cf. CM, pp. 397, 415, 450, 524), numa das quais diz que “o cinema não morreu, o que morreu foi a cultura eurocêntrica com Godard. [...] Rever os velhos filmes de Godard é uma desmistificação. Nouvelle Vague é mesmo uma merda. Saí na metade de *Pierrot le fou*” – a Cacá Diegues, 22 ou 23/8/1975, CM, pp. 524-5). Vez por outra, Glauber tomou suas distâncias, como em cartas de 1976 a Juliet Berto (“invente um Cinema Novo: épico / didático. Sou um legítimo ‘herdeiro’ de Eisenstein e Brecht. Não devo nada a Godard”, CM, p. 561) e a Peter Schumann (“não tenho nada a ver com Godard”, CM, p. 570).

quebrará muitos anos mais tarde, ao mencioná-lo pontualmente como um companheiro mais jovem numa ou noutra entrevista, e sobretudo ao lhe dedicar (assim como a John Cassavetes) o episódio 1-B das *Histoire(s) du cinéma*.

Curiosamente, porém, ao dedicar a Glauber o episódio 1-B das *Histoire(s) du cinéma*, Godard decidiu usar, além de um letreiro aos 28 minutos [fig. 17] mencionando *Antonio das mortes* (título francês de *O dragão da maldade*, que precedeu *Vent d'est*), um fotograma aos dois minutos e treze segundos não de algum filme posterior de Glauber, mas da cena da encruzilhada no *Vent d'est* [fig. 16].

FIG. 16  
DEDICATÓRIA  
A GLAUBER DAS  
HISTOIRE(S), 1-B

FIG. 17  
OUTRA HOMENAGEM  
A GLAUBER NAS  
HISTOIRE(S), 1-B



Não sabemos se tal cena representou o termo final de seu contato com o cinema de Glauber ou se simplesmente ela era a imagem mais acessível e à mão para Godard no momento da produção da série. Na versão do livro das *Histoire(s) du cinéma*, publicada em 1988 pela editora Gallimard em quatro volumes, a imagem com a dedicatória “pour Glauber Rocha” [fig. 18] aparece numa forma variante (vol. 1, p. 155), inscrita em vermelho sobre um fotograma de *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955), uma página depois de uma versão mais pictórica do fotograma de Glauber no *Vent d'est* (p. 154), com uma íris e sem letreiro algum [fig. 19].

FIG. 18  
DEDICATÓRIA DE 1-B NO  
LIVRO DAS HISTOIRE(S)

FIG. 19  
CENA DE VENT D'EST NO  
LIVRO DAS HISTOIRE(S)



Embora tocante, essa dupla homenagem tardia, nas *Histoire(s)* e na sua versão impressa, deixa a impressão de que Godard não explorou a fundo as virtualidades que esse encontro com Glauber comportava (o primeiro talvez que ele travou com um artista de grande envergadura vindo do Terceiro Mundo), nem deu continuidade a um diálogo que deveria ter prosseguido. Nesse diálogo, o gesto seguinte de Glauber foi a realização de *Der Leone* (filmado no Congo Brazzaville em setembro-outubro e montado em Roma em novembro-dezembro de 1969), que traz uma influência confessa de Godard, mas que podemos ver também, entre outras coisas, como uma resposta aos seus filmes políticos,

sobretudo a *Vent d'est*.<sup>26</sup> Ora, Godard parece ter ignorado essa continuação do diálogo, e nunca reagiu publicamente a esse nem aos filmes seguintes de Glauber.

Em todo caso, se é verdade, como sugere Glauber, que o encontro com o Cinema Novo brasileiro contribuiu para a politização do cinema de Godard,<sup>27</sup> é bem verdade também que o contato com o cinema de Godard e esse episódio de diálogo mais próximo terão contribuído para a radicalização estética do cinema de Glauber. Sua interpretação de si mesmo de braços abertos, seu canto e seu monólogo da encruzilhada em *Vent d'est* antecipam e inauguram a fase desconstrutiva de seu cinema, em que ele se põe em cena de modo mais ostensivo (em seus filmes<sup>28</sup> como nos dos outros), “invade” com a voz e o corpo as ficções que cria, adota estruturas narrativas mais abertas, inventa uma versão original do filme-ensaio, exaltada e calorosa (bastante diferente das versões mais “frias” e racionalistas de Marker, Kluge, Farocki ou mesmo Godard).

Assim, embora encene um diálogo que ficou truncado, literalmente *a meio caminho*, a sequência da encruzilhada no *Vento do leste* deixa-nos também um traço, um vestígio de uma verdadeira fundação mútua entre os cineastas.<sup>29</sup>

---

26 “... na verdade, eu já tinha solucionado o impasse de Godard com *O leão* em 1970” (a Daniel Talbot, 6/8/1978, *CM*, p. 636); “... Godard chegou mesmo a me chamar de ‘cineasta progressista’!.. Mas onde é que foi feito discurso dialético da história africana – *O leão*. E aí os brancos não engoliram e foi de Vertov contra Eisenstein, quer dizer de maoistas rípis da Cia etc. contra os danados da terra” (a Paulo Emilio, 26/1/1976, *CM*, pp. 587-8).

27 Num depoimento ao *Jornal do Brasil* de 26/6/1976 (p. 26), Glauber aplica esse raciocínio tanto a Godard quanto a Pasolini, antes de precisar noutro texto que a politização do Godard da *Chinesa* teria vindo de sua descoberta de *O desafio* (Saraceni, 1965) no Festival de Berlim de 1966 (RCN, p. 365).

28 Isto começa a acontecer nos monólogos *OVER* de *Câncer* (mixado em 1972) e no diálogo em *over* no fim de *História do Brasil*, e dá lugar à exposição mais aberta de si (voz e corpo) em *Claro*, em *Di*, nas emissões televisuais do programa *Abertura* e na *Idade da Terra*.

29 Saliendo a importância que os filmes do Cinema Novo tiveram para ele e Godard no fim dos anos 1960, Gorin diz que tais filmes “nos forçaram a nos interrogar a nós mesmos, colocando-nos em uma direção que não havia sido mapeada. A aparição de Glauber em *Vento do leste* é ao mesmo tempo uma homenagem ao Cinema Novo e uma peça afetiva de teatro *naïf*, que indica que os trabalhos feitos no Brasil nos obrigaram a desbastar nosso caminho para fora da mata (Hollywood, a Nouvelle Vague, a era glacial do cinema político da Guerra Fria etc.), rumo à especificidade do nosso tempo e do nosso espaço” (“O amigo de Glauber (e Godard)”, in: Jane de Almeida, *Grupo Dziga Vertov, Op. cit.*, p. 52).