



RELICIA

LA CHINOISE NO BRASIL (1967-1969): SUA RECEPÇÃO PELA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E O EXEMPLO DA SÁTIRA NO CINEMA POLÍTICO¹

Jailson Dias Carvalho²

RESUMO

Distintas foram as nuances em que se processou a recepção de *La Chinoise* junto a determinadas instâncias sociais, representadas por parte da crítica cinematográfica proveniente de membros do Cinema Novo ou não. Exemplos retirados aleatoriamente de cartas e textos dos diretores nacionais em referência a Jean-Luc Godard e, por extensão, a sua obra revelam traços que sinalizam por uma apropriação política e/ou estética de Godard no contexto brasileiro. Nesse prisma, determinados filmes de Jean-Luc Godard, não negligenciaram de fazer uso da política no constructo das fitas e o reconhecimento do papel dela na vida dos indivíduos ou os arranjos e disputas dos partidos de esquerda, bem como a atribuição dos papéis dos intelectuais na sociedade de consumo são traços de determinados filmes do cineasta francês, sendo que tais atribuições convergem ou facultam a uma maior proximidade dos cineastas do Cinema Novo com a obra e a cinematografia de Jean-Luc Godard, bem como manifestam a progressiva posição de esquerda do cineasta no espectro cinematográfico europeu. Por fim, as diversas tonalidades que assumiu o cinema político entre 1967 e 1969 permitem que se estabeleça uma análise sobre os elementos internos da película *La Chinoise* que possibilitaram uma trama próxima da sátira, pois, acredita-se ser esta a tendência que assumiu a urdira da obra delineando novas perspectivas para o cinema político, acudado face a distintos desafios geopolíticos e culturais dos anos sessenta.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica; Cinema Novo; *La Chinoise (A Chinesa)*; Cinema político; Sátira.

ABSTRACT

The reception of *La Chinoise* by certain social groups presented varied nuances, partially represented by the film criticism of members of Cinema Novo and critics not linked to this movement. Examples randomly extracted from letters and texts by Brazilian directors about Jean-Luc Godard and his work have pointed out features

¹ Recebido em 17/06/2019.

² Rede Estadual de Ensino de Uberlândia. carvalho_jailson@yahoo.com.br
Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 1, p. 74-118, jan-abr, 2020
ISSN: 2357-8807



RELICI

that indicate a political and/or aesthetic appropriation of Godard in the Brazilian context. Some Jean-Luc Godard's movies did approach politics and recognized its role in the life of individuals or arrangements and disputes of left-wing parties. Besides, Godard presented roles of intellectuals in the consumption society, and these roles converge to or allow for a stronger communication between Cinema Novo filmmakers and Godard's work and cinematography, manifesting the French filmmaker's progressive left-wing position within the European film context. The different shades of the political cinema between 1967 and 1969 allowed an analysis about intern elements of the movie *La Chinoise*, which resulted in a plot close to a satire. This seems to be the trend that the making of this movie followed, which outlined new perspectives to the political cinema, cornered in the 60s by several geopolitical and cultural challenges.

Keywords: Film criticism; Cinema Novo; *La Chinoise* (The Chinese); Political cinema; Satire.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é avaliar as distintas nuances em que se processou a recepção de *La Chinoise* (*A Chinesa*, 1967) junto a determinadas instâncias sociais, representadas por parte da crítica cinematográfica proveniente de membros do Cinema Novo ou não, tendo em vista estabelecer as principais linhas recepcionais alcançadas pela fita de Jean-Luc Godard³. Trata-se de delinear qual foi a

³ A estética da recepção tem conquistado uma relativa configuração nos estudos cinematográficos e históricos (FIGUEIRÓIA, 2004; GOMES, 2006; SIEGA, 2010). Subjaz destes estudos a crença de que o fenômeno cinematográfico e sua interpretação não podem se resumir a uma análise centralizada unicamente nas obras ou nos aspectos formais, devendo abarcar também o papel do espectador no processo de compreensão, interpretação, apropriação, ressignificação e da atribuição de sentido travada por ele ao estabelecer o contato com as obras. Assim, de acordo com Regina Gomes (2011, p. 1142), "a natureza histórica e socialmente condicionada da espectralidade 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, interessa ao 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 (um texto) de Jean-Luc Godard foi traduzida (recepção) pelos principais integrantes do Cinema Novo e outros



RELICI

“penetração” e a aceitação deste cineasta junto aos críticos. Tem por intento, também, intermediar uma reflexão sobre a sátira no cinema político em vias de identificar se tal caminho se configurou como uma estratégia diante de um cenário de incertezas, desafios, e rupturas, tal como aquele compreendido entre os anos de 1967-1969, que teve como pano de fundo a Revolução Cultural Proletária instituída na China.

É preciso atentar para o fato de que, além da primazia glauberiana por Godard⁴, a temática política da fita *La Chinoise* chamou a atenção da crítica cinematográfica brasileira, sobretudo de membros do movimento cinema novo, que procuraram capitanear o lançamento de *La Chinoise* para a luta política imediata dos cineastas brasileiros, enxergando, em Godard, um cineasta que não se enquadrava num único continente, ou que, dentro das fronteiras europeias, procurava dinamitar as estruturas do imperialismo ocidental do cinema representado pela produção norte-americana.

Entretanto tal posição não foi unânime, pois parte da crítica descortinou, ou preferiu notar, na fita, outros aspectos que diziam respeito à fatura interna dela,

espectadores. 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). 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) mediante as críticas de cinema nas quais se exprimem.

⁴ Na vigência do Cinema Novo, distintas foram as imagens apropriadas, difundidas ou associadas a Jean-Luc Godard e à Nouvelle Vague, pelos cineastas e críticos brasileiros (Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, entre outros). Alguns exemplos retirados aleatoriamente de cartas e textos dos diretores nacionais em relação a Godard e, por extensão, sobre a sua obra merecem destaque: em algumas delas Godard é um “transgressor”, “o mais revolucionário dos jovens franceses” (SARACENI, 1993, p. 88; 121); o seu trabalho é associado à “rebeldia”, “leveza” (SARACENI, 1993, p. 173) e por um “cinema-de-invenção” (SGANZERLA in: SARACENI, 1993, p. 209); no Brasil houve uma “geração Paisandu-geração Godard” (SARACENI, 1993, p. 234); o diretor francês é um “cineasta Tricontinental no seio do Primeiro Mundo”, um “pintor dos marginais” (DIEGUES in: Barbosa, 1968, s.p.); o correlato da Nouvelle Vague no país era a “nouvelle vague caipira” (BENTES, 1997, p. 128).



RELICI

como, por exemplo, a sua estreita vinculação com o teatro, a política (sobretudo o maio de 68 francês) e o seu traço documental mediado pela entrevista, aspecto que envolve os personagens à medida que são interpelados sobre suas trajetórias⁵.

Isto posto, caberia uma incursão sobre os elementos internos da película *La Chinoise* que possibilitaram uma trama próxima à sátira. Tomando por base as distinções entre a ironia e a sátira estabelecidas pelo crítico literário Northrop Frye (2014), em cujas palavras assegura que, “a principal distinção entre ironia e a sátira é que a sátira é uma ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos” (p. 369), devemos partir da reflexão sobre os traços dos personagens que, investidos de uma natureza de ataques, escolheram os seus antagonistas e procuraram representá-los como desmedidos. A estratégia para denegrir o inimigo é clara: a sátira.

Contudo não basta estabelecer invectivas contra os inimigos. O ataque sem humor torna-se ineficaz (Frye , 2014, p. 370). O que nos leva a esta parte da reflexão que implica captar os aspectos de humor satírico presentes na fita.

Por fim, cabe enveredar a discussão sobre a sátira em *La Chinoise*, procurando formular um questionamento direcionado à metáfora de Mao Zedong, segundo a qual “O imperialismo americano é um tigre de papel” (Mao Zedong, 2012, v. 4, p. 367-371): como se deu a apresentação do cinema político com característica de sátira? Quais foram os princípios do maoísmo que possibilitaram a formulação da proposta fílmica presente na fita? Esse conjunto reflexivo possibilitaria investigar determinadas características do maoísmo as quais se acredita que *La Chinoise* se conecta.

5 Além disso, haveria que destacar outras vozes que se pronunciaram sobre Godard no mesmo período que os integrantes do Cinema Novo, pois distintas foram as recepções de Jean-Luc Godard no Brasil e não coube a um grupo ou movimento impor a sua compreensão daquilo que significava o cineasta para os demais. Assim, a diversidade em que se afirmou a obra de Jean-Luc Godard também contribuiu para que a sua apropriação no país se recobrisse de distintos matizes.



RELICI

CINEMA NOVO E *LA CHINOISE*: AS CONTRIBUIÇÕES DE CACÁ DIEGUES; HAROLDO BARBOSA; PAULO EMILIO SALLES GOMES E GLAUBER ROCHA

O lançamento mundial da película *La Chinoise* deu-se em 3 de agosto de 1967 no XXXI Festival de Avignon e foi exibida em Paris no dia 2 de setembro do mesmo ano (BAECQUE, 2010b, p. 371-375). No Brasil, o filme esteve retido pela censura e somente foi liberado após o parecer favorável do próprio Ministro da Justiça, em 21 de março de 1968 (SIMÕES, 1999, p. 100-102). A projeção no circuito comercial ocorreu em abril e maio de 1968 no Rio de Janeiro e em São Paulo e, logo após, provavelmente, nas demais cidades brasileiras (*O Globo*, Vespertino, Geral, 22 de abril de 1968, p. 7; *Folha de São Paulo*, Segundo Caderno, Ilustrada, 21 de maio de 1968, p. 3).

Antecipando-se ao lançamento do filme *La Chinoise* no Brasil e assumindo uma posição de defesa da película ante sua proibição, foi lançado o livro *Jean-Luc Godard* (BARBOSA, 1968). De acordo com o editor e organizador Haroldo Marinho Barbosa, os problemas com a censura, provocados pelo filme *La Chinoise*, foram os motivos da antecipação da publicação (p. 4). A edição em si é reveladora da condição em que Jean-Luc Godard se ajustava para um conjunto de espectadores e admiradores de sua obra⁶. A imediatez da resposta à censura da película, com a publicação, sinaliza para uma oportunidade editorial que foi aproveitada.

Na introdução do livro, Haroldo Marinho Barbosa revela as razões motivadoras da Coleção Arte do Espetáculo e a escolha de Jean-Luc Godard para inaugurá-la. A obra é direcionada ao “espectador médio” do cinema e tem por objetivo permitir a ele um “instrumental mínimo” que lhe “possibilite assumir, diante

⁶ O papel do Cinema Novo brasileiro como igualmente responsável pela politização de Jean-Luc Godard, ainda que a interpretação sobre a derrota de esquerda que parece advir de *A chinesa* não possa ser creditada aos filmes e ao contato de Godard com os cineastas do movimento pode ser visto em: CARVALHO, 2017.



RELICI

79

do cinema, uma atitude crítica e participante, e não se limitar a consumir, bestificado, apenas um cinema tradicional” (BARBOSA, 1968, p. 9). O pressuposto do editor seria que aquele “espectador médio” modificasse “sua atitude diante do cinema e da vida” e o consumo de um “cinema revolucionário” que lhe ocorresse, e no qual o cinema de Jean-Luc Godard se inscreveria, não representaria para ele uma dificuldade. Dessa forma, temos que, para Haroldo Marinho Barbosa, Jean-Luc Godard transitaria por um terreno da história do cinema ou da arte⁷ em que os modos habituais de “leitura” de um “filme tradicional” não permitiriam a maior compreensão ou o seu entendimento.

Atributos como “revolucionário”, “cineasta polêmico”, foram os termos usados para qualificar Jean-Luc Godard e, desta forma, garantiriam, por um lado, a inserção da obra no mercado editorial, condição reconhecida pelo editor como oportuna “para uma maior penetração do livro” ((BARBOSA, 1968, p. 10), e, por outro lado, a “incompreensão” que recaía sobre o cineasta francês justificaria uma seleção de entrevistas, de ensaios e dos diálogos do filme *La Chinoise*, conforme considerara Haroldo Marinho Barbosa.

Os adjetivos atribuídos a Godard e a constatação da condição de incompreendido que recobriu sua obra já eram um indicativo da recepção godardiana pelo editor, e ela é análoga à primazia glauberiana por Godard, no sentido de defender o cineasta de *Acosado* ante as críticas à direita e à esquerda do espectro político cinematográfico, bem como enxergá-lo como “um dos dois ou três mais importantes autores de cinema” da atualidade (BARBOSA, 1968, p. 10). Por outro lado, na trilha defendida por Glauber Rocha, observa-se, na publicação, um desejo de alargar o valor cultural do cinema como uma arte de relativa importância.

⁷ O trânsito de Jean-Luc Godard pelo terreno da história da arte decorre do fato de que a coleção previa a tradução de Arnold Hausser, o que patentearia um lugar para ele naquele história.



RELICI

80

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

Godard é o pintor dos marginais de um mundo moderno em que o grande marginalismo é a ação política contra o poder. Nem anarquista de direita, nem individualista cínico, mas um atormentado filho de Descartes com a Bêsta, tentando por em ordem a desordem ocidental, cineasta Tricontinental no seio do Primeiro Mundo (DIEGUES in BARBOSA, 1968, s.p.).

Diegues procurou capitanear o lançamento de *La Chinoise* para a luta política imediata dos cineastas brasileiros, como o enfrentamento contra o modelo cinematográfico representado por Hollywood, a censura, e o regime militar, divisando, no cineasta francês, uma figura que não se enquadrava num único continente, ou que, dentro das fronteiras europeias, procurava dinamitar as estruturas do imperialismo ocidental do cinema.

Podemos constatar, também no texto de Cacá Diegues, uma inflexão significativa em seu pensamento. Para os aspirantes do Cinema Novo que militavam no jornal *O Metropolitano*, nos finais da década de cinquenta, entre os quais Cacá Diegues, o caráter falho da *Nouvelle Vague* decorria do fato de ele não justapor à pesquisa formal o envolvimento com a política. Noção diversa era aquela que transitava entre os integrantes do Cinema Novo no final da década de sessenta. Jean-Luc Godard “descobriu a política”, constatara Cacá Diegues: “Mais uma vez, Godard, ele mesmo: é deplorável que quem tem cultura cinematográfica não tenha cultura política, e vice-versa. O cinema político será, assim, ainda durante muito tempo um ofício de catacumbas” (DIEGUES in BARBOSA, 1968, sp.)⁸.

⁸ A posição de Diegues, provavelmente, se relaciona ainda com o pensamento de Ernesto Che Guevara. A “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental”, escrita pelo dirigente revolucionário cubano, foi divulgada na revista *Tricontinental* em 16 de abril de 1967, e conclamava à luta pela revolução por todos aqueles povos oprimidos pelo jugo do imperialismo; delegava a



RELICI

No desejo de Carlos Diegues, Jean-Luc Godard se transmutara em aliado de um conjunto de cineastas e de determinadas frentes culturais brasileiras⁹. De certa forma, as posições políticas encetadas por Jean-Luc Godard, no contexto do cinema europeu face à expansão agressiva do imperialismo norte-americano no mundo, e a crítica dele ao envelhecimento que ocasionava a sociedade de consumo, conforme denota Román Gubern (GUBERN, 1974, p. 117-127), condição que transparece em algumas de suas obras cinematográficas e entrevistas, faculta uma maior aproximação dos cineastas brasileiros em relação à Godard e ao pensamento de Che Guevara¹⁰.

determinados países europeus a tarefa da libertação, visto que eles estavam desenvolvidos “para sentir as contradições do capitalismo” e “fracos” para “seguir o rumo do imperialismo ou iniciar essa rota”; e sinalizava para um internacionalismo proletário no qual seria bem-vindo o surgimento de um front de batalha no qual o exemplo que se colocava em pauta era o florescimento de dois, três Vietnãs, “na superfície do globo, com sua quota de morte e suas tragédias imensas, com seu heroísmo cotidiano, com seus golpes repetidos ao imperialismo”, e, desta forma, o obrigaria a “dispersar suas forças” (GUEVARA, 2014).

⁹ A posição de Cacá Diegues, provavelmente, se filia à perspectiva de “cinema tricontinental” defendida e formulada por Glauber Rocha, segundo a qual, de acordo com Mauricio Cardoso (2007), representava um “projeto cinematográfico capaz de efetivamente romper com os limites da nacionalidade, integrando as experiências políticas e estéticas dos países pobres. Ele [Glauber Rocha] estabeleceu as bases deste programa que, embora não chegasse a ser efetivado, conseguiu esboçar o que estaria em jogo. Inspirado numa perspectiva que definiu como “cinema tricontinental”, Glauber pretendeu liderar uma revolução cultural que tomaria de assalto o campo cinematográfico mundial. Originária da conferência de Havana, em 1966 e, particularmente, na intervenção de Che Guevara, a perspectiva de uma unidade política dos três continentes (América Latina, África e Ásia) para combater o imperialismo, a Tricontinental transformava-se na prática de Glauber num instrumento de convergência das diversas cinematografias nacionais. Aos temas da luta política e econômica, ele associava a necessidade de uma luta cultural (estética, inclusive) como condição para a liberdade dos povos subdesenvolvidos. Este programa ousado, comovente e, em certo sentido, delirante representou uma alternativa aos impasses do subdesenvolvimento, na medida em que sistematizou uma pauta objetiva de ação no campo cinematográfico, desenhou as linhas gerais de uma nova estética e realizou filmes que sugeriam alguns caminhos possíveis. Além disso, o Cinema Tricontinental garantiu, mesmo que por um curto período, um patamar de debate com a crítica europeia que, efetivamente, transformou a representação dos intelectuais brasileiros em interlocutores dotados de cultura própria” (2007, p. 14-15).

¹⁰ De certa forma, a aproximação de Cacá Diegues por Jean-Luc Godard, entremeada por uma simpatia por Che Guevara, e, por sua vez, o eco de adesão ao dirigente cubano que transparece no discurso de apresentação de *La Chinoise* (comentado mais abaixo), ou seja, a ponte entre os dois sendo o líder cubano, facultou uma identificação, interesse e mesmo de esperança em relação ao maoísmo, pois estava presente no foquismo representado por Che Guevara, ideias do maoísmo



RELICI

Dressen Marnix (2009), que desenvolveu uma pesquisa sobre os militantes maoístas franceses instalados nas indústrias, observou que o interesse pela China era objeto de uma pequena minoria de marxistas-leninistas, em princípios dos anos sessenta. Desta forma, era “de início do lado de Havana e da Sierra Maestra que uma parte da juventude tinha investido suas esperanças de mudanças radicais” (2009, p. 19). Nesse sentido, para os maoístas franceses, o caminho que levava até a China incluiu Havana no seu percurso, e Godard e Diegues, possivelmente, compartilharam do mesmo trajeto de esperança que eles, e *La Chinoise*, evidentemente, cimentou o caminho, pois implícito está na fita que Jean-Luc Godard reconhece o maoísmo como um ator importante e uma referência para a esquerda, e para o enfrentamento do imperialismo cinematográfico americano no mundo.

Nessa eventualidade, atente-se para o fato de que, em entrevista concedida à revista *Cahiers du cinéma*, em outubro de 1967, a proposta defendida por Guevara do florescimento de um front de batalha no mundo, tendo como exemplo a guerra do Vietnã contra os norte-americanos, manifesta-se na publicação de propaganda que a acompanhou o Press-book¹¹ de *La Chinoise*:

Cinquenta anos após a Revolução de Outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Não existe grande coisa a acrescentar a esse estado de fato. Exceto que em nosso universo, nós devemos também criar dois ou três Vietnãs no seio do imenso império Hollywood-Cinecittà-Mosfilms-Pinewood, etc. – tanto economicamente quanto esteticamente, quer dizer lutando em dois fronts, criando os cinemas nacionais, livres, irmãos, camaradas e amigos (GODARD, 1991, p. 09).

A postura de Cacá Diegues tanto quanto a de Glauber Rocha, naquele período entre os anos de 67, 68 e porventura também 69, se aproximar-se-ia das

como, por exemplo, guerra popular de apoio ao campesinato e de uma abordagem voluntarista da revolução.

11 Press-book é uma peça promocional do filme e destina-se a estabelecer uma divulgação maior da fita filme junto ao grande público. Pode ser constituído de informações sobre as estrelas do filme, ilustrações de cartazes de películas ou anúncios de jornal, notas que podem ser plantadas em características de jornal ou sinopses, ideias para campanhas de exploração e outros materiais promocionais, incluindo críticas de filmes prontos.



RELICI

posições de Jean-Luc Godard, sobretudo no que diz respeito ao incremento de um outro modelo de cinema contraposto a Hollywood naquele momento.

De acordo com Antoine de Baeque (2010b), em fevereiro de 1967, Jean-Luc Godard foi convidado, pela cinemateca da cidade de Argel (Argélia), para uma retrospectiva de seus filmes junto a estudantes e demais presentes, e, na eventualidade, teria feito um discurso muito próximo daquele que propunha Glauber Rocha, sobretudo, em torno de um cinema alternativo ao modelo de Hollywood e que não renunciasse à poesia e nem à política (p. 364-365).

A difícil equação que configurava a junção desses termos numa película, ou mesmo a contraposição ao modelo hollywoodiano, parece estar inscrita na metáfora criada por Cacá Diegues, segundo a qual “o cinema político será [...] durante muito tempo um ofício de catacumbas” (DIEGUES in BARBOSA, 1968, sp.). Naturalmente, tal metáfora fosse o indicativo das possibilidades, alcance e dos impasses do cinema político entre os anos finais da década de sessenta, prognosticando um esgotamento daquele gênero cinematográfico e o seu isolamento, advindo de parte do grande público que preferiria o “filme tradicional”, ou provocado pela censura, como foi o caso brasileiro.

No entanto a proximidade de posições, que Glauber Rocha parece manter com Jean-Luc Godard, torna-se clara nos comentários que ele tece a respeito de *La Chinoise* em suas cartas. Nelas, constatou, unicamente, que a fita “será o manifesto maoísta de Godard” (BENTES, 1997, p. 281). Se, publicamente, Glauber Rocha não aderiu politicamente ao maoísmo¹², porém, em determinados textos, não se mostrou intransigente em relação a ele.

¹² Nessa eventualidade, nota-se que não somente as questões estéticas nortearam as preocupações de Glauber Rocha sejam em relação a seus filmes ou a política cinematográfica. Sua relação com a sociedade brasileira foi permeada por uma busca pela intervenção política e cabe delinear a participação efetiva de Glauber no financiamento direto à agremiação ALN (Aliança de Libertação Nacional) mediante a coleta de recursos junto a cineastas (Jean-Luc Godard, Gianni Amico, por exemplo) (PAIVA, 1996, p. 6-7). Na oportunidade, Mário Magalhães (2012) assinala, na biografia



RELICI

84

A grande contribuição de Mao é derrubar esta ditadura [ditadura denominado por ele “sobre o proletariado”] por uma verdadeira democracia proletária. Democracia operária – ou seja, democracia entre os que produzem é o justo, e através deste princípio democrático, podemos entender democracia como dialética (ROCHA, 1981, p. 136).

A estreita simpatia em relação ao tema da “democracia proletária” na China, presente em Glauber Rocha, possivelmente em decorrência da deflagração da Revolução Cultural Proletária, evidencia um traço da recepção daquele movimento chinês pelo cineasta brasileiro em consonância, todavia, com os militantes pró-maoístas franceses no mesmo período (finais dos anos sessenta), haja vista que também eles observavam a China como a “terra da eleição da democracia direta” (MARNIX, 2009, p. 20), sem contudo, medirem a prática autoritária do regime que se valia do expediente de enviar os seus opositores para o campo, dentre outras situações, tendo em vista reeducá-los pelo trabalho.

Contudo seria em *Revolução do Cinema Novo*, que se notariam maiores impressões de Glauber acerca de *La Chinoise*.

Primeiro, uma constatação de ordem genérica: “*La Chinoise* um filme dialético (ROCHA, 1981, p. 136)”. Ou, em outros termos, para ele, poderia ser considerado um filme dialético, toda aquela película que detivesse um rigor na conjunção entre “informação, imaginação, razão e coragem, elementos sem os quais qualquer obra de arte não se realiza” (1981, p. 117)¹³.

Os três “modos indiretos de nossa linguagem” que “correspondem a três maneiras de pensar” um quadro figurativo interpretadas por Michael Baxandall (2006, p. 38) em sua obra, que trata sobre a explicação histórica dos quadros,

sobre Marighella, que Godard, além de dar apoio financeiro à ALN, pretendia ainda fazer um filme sobre os quinze prisioneiros políticos libertados com o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick em 1969.

¹³ O termo dialético que Glauber Rocha atribui à película é revelador do efeito que ela produziu no cineasta de Terra em transe. Antes de prosseguir, cabe ressaltar que nos baseamos aqui nas reflexões de Michael Baxandall (2006), para analisar o efeito provocado pela fita no diretor brasileiro, condição que também pode ser estendida aos demais críticos e autores que escreveram sobre *La Chinoise*.



RELICI

85

tornam-se válidos para entendermos a postura de Glauber Rocha ante a fita, resguardadas as distintas notações entre filme e quadro: “falar diretamente do efeito que o objeto [filme] provoca em nós, estabelecer comparações com coisas que produzem um efeito semelhante, fazer inferências sobre o processo que teria levado um objeto a nos causar efeito” (p. 38).

Pressuposto está, para Michael Baxandall (2006), que nos valem da “descrição verbal” para explicar um quadro, sendo que toda descrição delineia o que “pensamos sobre esse quadro”, e as palavras que possibilitam tais descrições são “instrumentos de generalização”, “permitem inferir causas, caracterizar efeitos, fazer diversas comparações” (p. 43).

Portanto, identificados os “modos indiretos da linguagem”, cabe-nos retomar Glauber Rocha, que, ao afirmar “*La Chinoise* é filme dialético” está nomeando, conforme já assinalado, o efeito que o filme produziu nele. A sua definição de dialética corrobora a afirmação de Michael Baxandall (2006), pois procura comparar termos que produzem nele o mesmo sentido que a noção de dialética defendida por ele (por exemplo, um soneto de Petrarca), estabelecendo inferências sobre as causas que possibilitaram a que o termo dialética causasse o efeito sobre ele (a lógica, a sensação, e a percepção que estão presentes tanto no soneto quanto em Godard):

A dialética me parece um soneto – em Petrarca, por exemplo, há tanta lógica quanto há tanto imponderável sensação e percepção; são funções básicas do poema. De Petrarca a Mallarmé – seria como de Chaplin a Godard – neste momento a obra de arte se faz prática e (práxis) no cinema nada mais fascinante. (ROCHA, 1981, p. 136).

Também Paulo Emilio Salles Gomes se pronunciou sobre *La Chinoise*, e o fato de ter produzido duas críticas dá-nos a relevância que a película alcançou para ele. Paulo Emilio escreveu semanalmente por quatro anos, junto ao Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, e foi considerado como uma figura de referência cultural e política para os jovens cineastas do cinema novo. Além de ter



RELICI

86

escrito diversos artigos sobre distintos assuntos nos principais jornais do país, manteve correspondência pessoal com Glauber Rocha e outros integrantes daquele movimento cinematográfico brasileiro.

A tônica que recobre a primeira crítica sobre *La Chinoise*, escrita por Paulo Emilio Salles Gomes (CALIL; MACHADO, 1986, p. 248-249¹⁴), procura pôr em contraposição a *Tolice* x *La Chinoise*. No polo da tolice, está em primeiro plano, a “censura brasileira” ao filme *La Chinoise*, um dos motivos pelos quais a obra *Jean-Luc Godard* foi editada em tempo hábil por Haroldo Marinho Barbosa (1968).

A pequena crônica do autor, publicada no final de abril de 1968 e antes do seu lançamento em São Paulo, é pontuada de ironia contra o que ele nomeia de “acumulação primitiva de tolice na vida social brasileira”, aludindo à “burrice censorial”, que é “fascinada” pela “produção estrangeira, tola”, e “compreensiva” em “relação aos filmes brasileiros tolos”, e nesse ponto, na sua opinião, os censores agiam acertadamente, pois, “a tolice é nossa” (p. 248-249).

Ao opor a *Tolice* x *La Chinoise*, Paulo Emilio Salles Gomes procurara enfatizar que a fita se colocava no plano dos “filmes inteligentes”, que, juntamente às fitas brasileiras de mesmo nível, padeciam com a censura. A defesa da fita, portanto, veio ao encontro de um anseio de segmentos culturais brasileiros insatisfeitos com as constantes intervenções da censura a seus filmes, peças, coberturas jornalísticas, ou ao movimento estudantil, dentre outros, que padeciam nas mãos de censores e interventores.

Entretanto a estratégia da justificativa de Paulo Emilio Salles Gomes, para liberação da fita aos espectadores brasileiros, adveio pela ênfase que ele atribuiu ao fato de que a fita não foi aplaudida por “nenhum grupo político” na França, fosse no espectro político à esquerda ou à direita deles. Em compensação, o crítico admitia

14 Trata-se de uma coletânea de artigos de Paulo Emilio Salles Gomes organizada por CALIL; MACHADO, 1986.



RELICI

87

que a fita “suscitou muito pensamento e reflexão em indivíduos pertencentes a qualquer dessas tendências ou mesmo aos partidos políticos que delas emanam” (p. 249).

Contudo o maior absurdo que poderia ser observado na censura ao filme, de acordo com o autor, era a tentativa de “descobrir qualquer tipo de propaganda em *La Chinoise*”, pois a fita buscava “se comunicar com a inteligência individual de cada espectador, tomado isoladamente” (p. 249). Embora este não fosse o menor dos méritos da fita para o autor, a sua definição do que era *La Chinoise* torna-se relevante sobre as problemáticas que o sensibilizaram na obra: “é um filme que estuda simplesmente as perplexidades ideológicas e vitais de um setor da juventude de uma grande cidade do ocidente, gravando as intermináveis discussões a respeito dos comunismos” (p. 249).

Se o mote da primeira crítica do ensaísta foi a censura e a tolice que imperava na “vida social brasileira”, o destaque da segunda crônica sobre a fita, publicada em princípios de junho de 1968, compreendia a tentativa de explicar o que era a película de fato, junto ao público que a ela assistiu ou teve dificuldades de entendê-la. Uma indagação se impõe: se, para o autor, o “filme estuda simplesmente as perplexidades ideológicas e vitais de um setor da juventude de uma grande cidade do ocidente”, porque se deu o trabalho de tentar explicá-lo?

Paulo Emilio Salles Gomes (CALIL; MACHADO, 1986, p. 254-255), em sua crítica, diferentemente da postura engajada de outros integrantes do cinema novo, procurou e/ou enxergou ou preferiu notar na fita aspectos que dizem respeito à fatura interna dela, como, por exemplo, a sua estreita vinculação com o teatro, a política (sobretudo, o maio de 68 francês) e o seu traço documental mediado pela entrevista, aspecto que envolve os personagens à medida que são interpelados sobre suas trajetórias. Vejamos a construção de seu argumento.



RELICI

Paulo Emilio Salles Gomes estabelece três condições necessárias para qualquer pessoa gostar de *La Chinoise*. E a primeira refere-se ao fato de que é preciso gostar de “conversa”, pois a fita filia-se a um gênero de “filmes baseados em entrevistas”. Independente do filme basear-se na “espontaneidade documental ou ficcional”, esse “gênero de fala” é o oposto do “diálogo habitual”. O ensaísta compara a forma dos diálogos encontrados na película com as “múltiplas experiências do cotidiano: as linhas telefônicas cruzadas, as conversas ouvidas nas filas, nos ônibus, nos cafés e balcões”. Essas “múltiplas experiências do cotidiano” já nos garantiriam uma vantagem em ser “espectadores de conversa” que a fita proporciona (CALIL; MACHADO, 1986, 254-255).

No que diz respeito ao teatro, o autor procura relacionar a experiência que o público tem dele, na qual o “teatro não pretende mais enganar ninguém”, sendo que “é do desengano que procura nos atingir”, e a trajetória do teatro no interior da película. Enfatiza que o diretor deu um especial interesse ao destino de “Guilhaume, o ator”, o personagem mais próximo do teatro. Considera, ainda, que as “passagens dramaticamente mais eficazes, como a sequência do Vietnã, decorrem da “profunda sacudidela sofrida pelo teatro”. Finaliza a reflexão sobre o teatro na fita sinalizando para o “jogo”, a “brincadeira”, e pelo fato de “ser tão infantilmente “de mentira” é que nos atinge tanto o lamento de Yvonne: “Socorro, Senhor Kosseguine, socorro...” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 255)¹⁵.

Por fim, para se gostar do filme, era preciso “gostar de política”. Paulo Emilio Salles Gomes procurou, a exemplo da conversa e do teatro, notar que, também sobre esse assunto, sobravam exemplos que poderiam “preparar excessivamente” o espectador para o universo do filme, levando em conta o “noticiário a respeito da

¹⁵ A sequência em questão compreendia o enquadramento de Yvonne que se posicionava no centro da cena. Ela trajava uma roupa típica de uma vietnamita: uma tigela estava numa das mãos e um par de Hashi na outra, e usava um chapéu típico de uma camponesa. Ao fundo, um enorme tigre pintado e dois aviões de brinquedo com a cor dos aviões de guerra americanos transitavam ao seu lado, e logo após, investiram contra ela, que pede, em seguida, socorro.



RELICI

França” naquele período¹⁶. Contudo ele ressaltava que o filme “tornou-se tão atual que o público se inclina a levar um pouco a sério demais, como revolucionários, aqueles jovens que tanto falaram e ocasionalmente mataram ou se mataram” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 255).

Em suma, as balizas que nortearam a crítica de Paulo Emilio Salles Gomes, e que visava o melhor entendimento da película pelo espectador, tiveram como ponto de partida, conforme já denotado, “as múltiplas experiências” do espectador, como os diálogos de que participa ou que entrevê, a experiência do teatro de cada um, e o pressuposto de que o espectador não estivera alheio à política ou às notícias que relatavam os acontecimentos ocorridos na França em maio de 1968. Paulo Emílio Salles Gomes parte do espectador como denominador para o entendimento dos temas da película. Vejamos outras formas de recepção sobre o filme junto a outros indivíduos e jornais.

A RECEPÇÃO DE *LA CHINOISE* NOS JORNAIS BRASILEIROS

Os circuitos de cineclubes que existiam no país nos anos sessenta, provavelmente, cuidaram da apresentação da película antes de sua veiculação na cadeia exibidora. Cabe-nos notar o papel que competiu aos cineclubes no sentido de difundir e municiar uma cultura cinematográfica no período. Por outro lado, na base do cineclubismo, inscreve-se uma proposta de cunho educacional e civilizatório francês que foi posta em prática após a Segunda Guerra mundial e teve como aporte o movimento cineclubista, mas não exclusivamente, e que mereceu a adesão de significativa parcela de jovens e amantes do cinema no Brasil e em outros países (LISBOA, 2007, p. 351-369).

¹⁶ Ele refere-se aos confrontos entre estudantes e as forças policiais durante o movimento que ficou conhecido como “Maio de 68” francês.



RELICI

90

No Rio de Janeiro, temos o exemplo do Cineclube Néelson Pompéia, da PUC (Pontifícia Universidade Católica), que, em parceria com o Diretório Acadêmico Jackson de Figueiredo e da Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira, uma exibidora de filmes, projetou a fita no ginásio da PUC em 2 de abril de 1968 (*O Globo*, Matutina, Geral, 2 de abril de 1968, p. 7)¹⁷.

A oportunidade de exibição, proporcionada pelo Cineclube Néelson Pompéia, com a apresentação da fita gratuitamente, dá ensejo aos indícios da recepção ante um grupo específico de indivíduos, cujo perfil era, majoritariamente, constituído por estudantes do curso de direito e filosofia da PUC. É oportuno ressaltar que a PUC carioca teve entre seus alunos, futuros integrantes do Cinema Novo (Cacá Diegues, David Neves e Arnaldo Jabor), que contribuíram com suas intervenções¹⁸ junto aos universitários, para o clima de efervescência político-cultural que o período lograra ocupar naquela instituição de ensino.

A projeção da fita no ginásio da PUC configura uma expectativa de público expressivo, e o pequeno anúncio comercial publicado em veículo de comunicação de ampla circulação no país, chancela o evento de apresentação da fita protagonizado pelo Cineclube Néelson Pompéia. A foto que acompanha a nota busca instituir os temas de que trata a película: nela, podem ser observados Véronique, Guillaume e Yvonne arremessando uma quantidade incalculável de exemplares do *Livro Vermelho de Mao*. As figuras femininas trajam o uniforme dos guardas vermelhos e trazem a boina na cabeça. Se a foto tem o mérito de dar os pequenos indícios da trama a ser vista, o texto de abertura da nota cuida de tentar instruir o

17 As primeiras notícias e anúncios publicados nos jornais sobre a película significaram os contatos iniciais da fita com a comunidade local de sua exibição. Anúncios, críticas e comentários dos jornais eram parte da experiência desfrutada pelos espectadores em relação à projeção dos filmes. A expectativa com a chegada do filme, as fotos de determinadas cenas que procuram satisfazer à curiosidade em torno do tema a ser tratado, e a forma como os anúncios foram divulgados constituíram um momento do espetáculo anterior à projeção de *La Chinoise*.

18 Cacá Diegues foi presidente do diretório dos estudantes, o CAEL (Centro Acadêmico Eduardo Lustosa), logo após ingressar na PUC em 1958 e montou um grupo de colaboradores com perfil à esquerda do espectro político dos estudantes da universidade carioca (DIEGUES, 2014, p. 81-84).

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 1, p. 74-118, jan-abr, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

leitor com informações gerais sobre o enredo, relacionando a trajetória de “alguns jovens” com os preceitos e rompimentos políticos de Mao Zedong:

A aventura de um grupo formado por alguns jovens que tentam aplicar à própria vida os métodos, em nome dos quais Mao Zedong rompeu com o “emburguesamento” dos dirigentes da URSS e dos principais PCs ocidentais. Mais ou menos isto é o que conta *La Chinoise*, de Jean-Luc Godard [...] (*O Globo*, Matutina, Geral, 02 de abril de 1968, p. 7)

O “mais ou menos” que recobre o comentário que o articulista procura ensejar é revelador de uma dúvida ou desconhecimento sobre o assunto tratado na fita, e parece estar presente em distintas análises sobre o filme e o diretor.

Em 22 de abril de 1968, o jornal *O Globo* publicou uma propaganda que, na verdade, era uma montagem de imagens de *La Chinoise*. Nela, conta várias convocatórias com as razões para não perder a exibição da película. Possivelmente, encomendado pela casa exibidora Paissandu, o cartaz ocupava um espaço não menos importante da página de jornal e fez uso das controvérsias que envolveram a película como motivo para o espectador comparecer à exibição: “o mais importante, o mais apaixonante, o mais revolucionário, filme de Jean-Luc Godard” (*O Globo*, Vespertino, Geral, 22 de abril de 1968, p. 7).

O destaque maior fora dado para as palavras importante/apaixonante/revolucionário/Godard, que tiveram os caracteres ampliados. À esquerda deste texto, constava mais um motivo ao qual o filme pretendia responder, de acordo os idealizadores da propaganda: “Porque em toda parte se fala da/China?/A Chinesa/La Chinoise” (*O Globo*, Vespertino, Geral, 22 de abril de 1968, p. 7). Procurava-se, aqui, vincular determinadas informações que se acreditava que o espectador possuiria sobre a China e relacioná-las à *La Chinoise*, sendo que uma significativa interrogação ocupava o centro da publicidade, justaposto logo abaixo de um avião com insígnias americanas, que atingia a personagem Yvonne na cena lembrada, por Paulo Emilio Salles Gomes, como um “jogo”, “brincadeira”, teatro, na qual a fita estaria envolvida.



RELICI

92

Por fim, a publicidade tecia mais uma razão para não se perder a exibição, com este comentário: “O filme que sacudiu a opinião pública de todas as partes do mundo!” (*O Globo*, Vespertino, Geral, 22 de abril de 1968, p. 7). Este argumento fora usado por Paulo Emilio Salles Gomes, na sua primeira crítica, como motivo para a liberação da película¹⁹.

Antes de tratar da exibição da fita em São Paulo, cabe-nos observar os principais argumentos do curto relato de Miguel Pereira, que foi crítico de cinema e professor da PUC carioca.

A página que traz a matéria com o artigo de Miguel Pereira (*O Globo*, Matutina, Geral, 30 de abril de 1968, p. 7) faz ver uma cena da película destacada das demais matérias. Nela, estão dois personagens no centro do quadro: Véronique e Guillaume. Véronique olha para Guillaume enquanto este dirige a pontaria de seu arco e flecha para o espectador que assiste à cena. Neste quadro, a curiosidade do público é dirigida para Guillaume, e chama-nos a atenção para o que a ou quem se destinaria a flecha que está prestes de ser arremessada.

O argumento inicial do crítico de cinema do jornal *O Globo* consistiu em demonstrar que Jean-Luc Godard era um “inquieto” cineasta. De acordo com ele, *La Chinoise* era o décimo-quarto filme de longa-metragem do diretor, além de ter colaborado em várias coproduções.

O adjetivo inquieto é semelhante à recepção glauberiana de Godard. Porém o termo escolhido pelo autor de *Terra em transe* foi “rápido”, “Godard filma rápido”, assegurara Glauber. Em Miguel Pereira, tratava-se do mesmo sentido. Contudo existia uma razão para ele ou mesmo Glauber Rocha enfatizar tal condição, pois tratava-se de defender uma posição crítica em favor de um tipo de produção com as

¹⁹ Se a publicidade da sala exibidora surtiu o efeito desejado ou não, o mais apropriado seria constatar que, depois de sua estreia na cadeia exibidora oficial, a fita permaneceu em cartaz no Rio de Janeiro por mais quatro semanas, após ter sido divulgada no jornal. Durante esse período, e por toda a semana, e com cinco sessões diárias, a película foi exibida no Paissandu, demonstrando um fato significativo até mesmo para os padrões de exibição na atualidade!



RELICI

93

mesmas características no Brasil, às quais, se acreditava que Jean-Luc Godard incorporara ou mesmo instituíra como partícipe de um movimento cinematográfico na França. Quais variáveis eram estas? “Naturalmente todos os filmes [de Godard] tinham um orçamento reduzido e um esquema de produção rígida, sempre filmados fora de estúdios e utilizando muito a câmera na mão” (*O Globo*, Matutina, Geral, 30 de abril de 1968, p. 7), assegurara Miguel Pereira.

Uma destas variáveis, “o orçamento reduzido”, tornara uma condição bastante defendida pelos integrantes do Cinema Novo e, posteriormente, se revelou um critério para o estabelecimento da “genealogia” da *Nouvelle Vague* do ponto de vista histórico. Em seguida, converteu-se em “mito do filme de baixo orçamento”, conforme atribuição de Michel Marie (2011, p. 49), mas dificilmente se sustentara como norma dominante para avaliar a produção daquele movimento (p. 47-48). Mas, enquanto o mito não fora desvendado ou mesmo criticado, ele poderia ser lembrado como fundamento que norteara a produção de *La Chinoise* e realimentar o desejo ou a expectativa daqueles interessados de alguma forma no sucesso dele no Brasil.

Para Miguel Pereira, a película de Godard era a sua “produção mais bem cuidada” e revelara “um certo lirismo na qualidade de suas imagens”. No seu entender, a “utilização dos meios técnicos” por parte do diretor na fita, que ele nomeia de “disciplina artística”, foi a principal “responsável pelo ótimo resultado formal” alcançado pelo filme. Em suma, na primeira parte do relato, ele procurou se ater aos elementos que configuraram o sucesso da fita e buscou as razões para o efeito provocado por ela.

Na segunda parte, o arrefecimento com o “conteúdo” do filme ganha maior relevo. Fato que o levou a crer que o cineasta estava “fora de sua obra” (*O Globo*, Matutina, Geral, 30 de abril de 1968, p. 7).

O desejo de maior clareza pelo diretor se traveste, para o crítico, numa constatação sobre a falta de uma definição por parte de Godard e paira uma dúvida



RELICI

94

sobre o que seja o filme: “Talvez seu trabalho seja mais sociológico enquanto faz uma amostragem do que acontece em certos grupos sociais. Portanto, parece-nos que o artista está fora de sua obra”.

Autor e obra levam a muitas interrogações e, na impossibilidade de decifrar o autor pela obra, tornara-se inútil classificar politicamente o cineasta, e, detectando, provavelmente, um caráter formal na obra ainda não devidamente assimilado, procura estabelecer uma dicotomia entre a visão objetiva do cineasta e subjetividade da linguagem:

Seria talvez mais correto chamá-lo de cientista do cinema, uma vez que sua visão parece ser essencialmente objetiva. A única afirmação de subjetividade que haveria em sua obra, seria a linguagem, pois, as perplexidades de seus personagens não parecem ser as suas, e muito menos revelam sua personalidade tal qual é. Querer dizer que Godard é um progressista de esquerda ou um reacionário de direita é inteiramente supérfluo e inútil. (*O Globo*, Matutina, Geral, 30 de abril de 1968, p. 7)

O que parece certo para o crítico seria que os filmes de Jean-Luc Godard abordam “problemas modernos”, que são “atuais” e “tratados em forma de questionamentos que sempre ficam sem resposta”, restando ao espectador discuti-los, sobretudo, *La Chinoise*. Ante a todos os argumentos levantados por Miguel Pereira, adotando, por princípio, esclarecer o público sobre a fita, delegar ao espectador a discussão sobre o filme, no final do artigo, adquire o caráter de embaraço face a seu objeto de reflexão, visto que não cabe mesmo ao espectador a compreensão do espetáculo a que ele assiste, sendo a crítica uma mediadora entre ele e a obra que aprecia?

Em São Paulo, após a liberação do filme, pode-se destacar a crítica a seguir, em alguns trechos que separamos, e ante a qual indagamos: Como é caracterizado o público do filme? Quais foram as nuances principais de seus argumentos?

A Chinesa”, de Jean-Luc Godard, estreia amanhã no cine Belas Artes e já se pode prever a lotação do cinema. A sala ficará cheia de olhares curiosos, atentos às observações do diretor francês: no final, os rapazes de barbicha e as moças vestidas à Bonnie discutirão, na sala de espera, os pontos principais desse filme que se traduzem em polêmica mas que,



RELICI

95

fundamentalmente, são apenas uma visualização godardiana daquilo que os jovens de hoje costumam discutir: os problemas do mundo. (*Folha de São Paulo*, ilustrada, 21-05-1968, Segundo Caderno, p. 3)

O filme, no entendimento do crítico anônimo, é descrito como “polêmico”, visto tratar-se dos “problemas do mundo”.

A distância compreendida entre lançamento do filme no continente europeu, agosto e setembro de 1967, possibilitou a uma parte da crítica brasileira menos próxima do viés engajado e político dos integrantes do Cinema Novo, de sedimentar uma compreensão focada nos aspectos mais gerais do filme.

Ou seja, o tema do filme, para a crítica é classificado como sendo da “juventude”, uma película dos “jovens”. A descrição do filme acaba por ser intermediada pela intervenção de Godard na resenha, pois a sua voz é interpelada a se manifestar sobre a película, e a descrição procura dar um caráter formal ao diretor que se explica para o público. Legítima, assim, sua autoridade, conferindo-lhe o papel de ser o único capaz de tratar e desvendar uma obra que ainda não se conhece, “polêmica”²⁰.

A recepção, a partir do crítico, descreve o público ao qual se destinaria a fita: jovens com a barbicha, e a roupa à *Bonnie*, das mulheres²¹.

O dado significativo se revela no fato de que Jean-Luc Godard iria participar do projeto que redundou em *Bonnie e Clyde*. Originalmente, o roteiro da fita foi redigido por François Truffaut, que recomendou Jean-Luc Godard aos produtores como o diretor capaz de realizar o filme. Porém, devido a divergências com a equipe de roteiristas e de produtores, o cineasta francês abandonou a produção (BAECQUE, 2010b, p. 402-403).

20 A resenha adota ainda um tom menos combativo, pedagógico, para uma obra que, no seu interior, obriga ao espectador a se desfazer de seus preconceitos, e exige dele um esforço de interpretação.

21 A referência ao filme *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* (1967) procura situar para o público a quem deveria se destinar a película. A descrição do perfil do público pelo crítico circunscreve e envolve *La Chinoise* a um universo que a crítica acredita ser compatível a ela. O tema do filme narra a trajetória do casal de criminosos que, durante os anos trinta, assaltaram bancos.



RELICI

96

Em março de 1968, não havia ainda previsão de lançamento do filme *Bonnie e Clayde* no Brasil. Contudo a imprensa noticiava, com bastante atenção, a trajetória mundial da fita, com fotos dos atores, sobretudo, Faye Dunaway, que interpretava *Bonnie*, e referia-se ao figurino da película que teria influenciado a moda, sobretudo, a feminina. (O GLOBO, 04 de março de 1968, Vespertina, Geral, p. 7; O GLOBO, 18 de março de 1968, Matutina, Geral, p. 1). As fotos que tornaram visíveis a personagem Bonnie, destacam-na em um assalto a um banco com um revólver e, na outra fotografia, é possível vê-la de corpo inteiro com a arma na mão, e a boina sobre a cabeça, o vestido com a barra nos joelhos com o detalhe para o lenço no pescoço.

Ao fazer referência, indiretamente, a esse universo de *Bonnie e Clayde* ante *La Chinoise*, o crítico do jornal, possivelmente instituiu, no seu trabalho de compreensão da fita, que o público potencial de Jean-Luc Godard era permeado pelos avatares da moda ou que o filme *La Chinoise* não prescindiria de fazer referência à juventude, tema da crítica do jornal, ou de mostrar a ação dos personagens (como o assassinato de pessoas e a in consequência deste ato), fato que o reporta à *Bonnie e Clayde*, embora se saiba tratar-se de duas obras com universos temáticos distintos entre si.

Nessa eventualidade, Tatiana Miranda (2015) assinala que *Bonnie and Clyde*, inaugurou, em

Hollywood um modo de fazer cinema que se conectava diretamente com a cultura jovem da época. O retrato genuíno da juventude (com humor, leveza, sensualidade e uma boa dose de in consequência) aliado à temática dos jovens contra o sistema, fizeram do filme uma espécie de retrato estilizado da juventude da época. Uma geração que descobria modos de vida que eram essencialmente típicos dos jovens, e não de adultos inexperientes (2015, p. 147).

O MINISTRO DA JUSTIÇA DEU PARECER FAVORÁVEL À EXIBIÇÃO DE LA CHINOISE: O QUE TEMER EM JEAN-LUC GODARD?



RELICI

No final da primeira crítica de Paulo Emilio Salles Gomes sobre *La Chinoise*, o autor ostentou uma informação que, ao mesmo tempo, procurava dialogar com outras vozes que escreveram sobre o filme, polemizava, ainda, com aqueles classificados por ele como o polo da tolice, e os verdadeiros responsáveis pela proibição da fita no Brasil: “Em tempo, o ministro viu, gostou, e liberou A Chinesa” (CALIL; MACHADO, 1986, p. 248-249).

O parecer do ministro da justiça, Luís Antônio da Gama e Silva (SIMÕES, 1999, p. 100-101), liberando *La Chinoise* no Brasil, dá-nos a dimensão a que alcançou a película em outros segmentos sociais distintos, porém não da crítica engajada do Cinema Novo ou da crítica diária dos jornais não diretamente envolvida com o tema tratado pela fita. O caráter inusitado de seu parecer, contrariando os censores que haviam interditado a fita, ou intervindo pessoalmente contra sua interdição, confere ao filme uma relevância e denota mais um modo na qual esteve imersa a recepção de *La Chinoise* durante o ano de 1968.

Se não se pode afirmar que o ministro gostou da fita, contudo o seu parecer não manifesta hostilidade contra a ela. A leitura que faz da película lhe possibilita estabelecer comparações entre o modelo de ação dos personagens, segundo o qual manifestam o “comportamento de uma juventude pouco experiente” que o diretor procurou ironizar mediante uma “sátira maliciosa”, e a forma de ação daquilo que se “convencionou chamar [no Brasil] de “esquerda festiva” (SIMÕES, 1999, p. 100).

Portanto, a película, no seu viés interpretativo, adveio no sentido de criticar as “tendências esquerdizantes, sem bases seguras” provenientes da juventude. Estes, ao mesmo tempo em que “resolvem salvar a humanidade”, e estabelecem discussões sobre as divergências entre as posições “russa e chinesa”, sobejamente lembradas pelo ministro, criticam vários governos (francês, russo, norte-americano), “discutem a guerra do Vietnam [...], desejam reformar a universidade, e, no final, voltam às aulas” (p. 100).



RELICI

98

Ante o temor daqueles que imaginavam encontrar mensagens na película que visassem “à subversão da ordem ou à doutrinação política”, o ministro afirmava não haver, e ao contrário, ele observara “um trabalho”, municiado por uma “habilidade e técnica curiosa”, que “demonstra a inutilidade dos debates dos temas político-ideológicos por jovens utópicos”. No seu entender, o filme era “uma aventura vivida por um pequeno grupo de moços, a maioria estudantes que, no final, recebem correta lição do professor” (p. 101).

Por fim, não havendo riscos à “segurança nacional e à formação política de nossa mocidade” com a película, o ministro se posicionou favorável à sua exibição no Brasil, e na oportunidade, comentou outro motivo que não deixara, para ele, qualquer dúvida sobre a fita:

A imprensa o atacou [da França e de outros países europeus], violentamente, por ser obra satírica e destituída de mensagem positiva a favor do marxismo-leninismo, seja da linha russa, que é constantemente castigada, seja da linha chinesa, não poucas vezes ironizada (SIMÕES, 1999, p. 101).

O filme confirmaria para o ministro as suas posições políticas que não prescindem do prisma dicotômico, no sentido de perceber uma divisão nas esquerdas e no comunismo mundial, constantemente referido no seu parecer. Afirmar unicamente que o filme se resumiria naquele conflito entre as posições chinesa e russa reduziria, e muito, a proposta artística do diretor²².

Se o ministro da justiça não viu maiores problemas em *La Chinoise*, no entanto preferiu proibir a fita para menores de dezoito anos. A suspeita que perdura aqui esteve presente entre os censores durante o regime civil-militar instituído em 1964. Inimá Simões (1999), que estudou a censura cinematográfica no Brasil,

²² Desse modo, o ministro, ainda que operando com outras variáveis, que não aquelas da crítica cinemanovista - segundo a qual, Jean-Luc Godard possibilitaria e representaria um front importante no continente europeu contra o imperialismo do cinema americano, desta forma, sobrepunhando o papel do cineasta a partir de *La Chinoise* e de outras obras -, maneja, por seu turno, um conjunto de argumentos que dilui o conteúdo do filme a uma das temáticas que a película aborda.



RELICI

99

sistematizou uma conferência realizada por um colaborador da polícia federal que atuava como consultor para assuntos de subversão cinematográfica, Waldemar de Souza, na Escola Nacional de Informações, em Brasília, e, nela, há várias referências a Jean-Luc Godard e alguns de seus filmes (p. 147-152).

As definições que ele propõe sobre esse cineasta e o pequeno comentário sobre a fita *La Chinoise* interessam uma vez que revelam um modo de recepção distinto de outros conjuntos sociais do período.

O foco de sua conferência era detectar, de acordo com Inimá Simões, “as mensagens subversivas nos filmes”, sendo que tal propósito seria possível mediante a análise das “mensagens justapostas”. Tais mensagens constituíam uma “das técnicas subversivo-cinematográficas mais utilizadas pelos diretores comunistas”, dentre os quais se incluía Jean-Luc Godard (p. 147).

A autoria dessa técnica era atribuída ao cineasta francês, conforme propõe o conferencista Waldemar de Souza, que consiste: “em um bombardeio simultâneo de SOM, IMAGEM, e DIÁLOGO, em doses previamente programadas.” (SIMÕES, 1999, p. 148, destaque no original). Já nos referimos, anteriormente, a esta característica dos filmes de Jean-Luc Godard, que foi nomeado, por Robert Stam (1981), como a “dispersão das trilhas do filme – imagem, diálogo, ruído, música e legendas” (p. 175). De fato, há uma sobrecarga sensorial em suas fitas que dificulta e obriga a que se assista seus filmes várias vezes, contudo, para Waldemar de Souza, existiria uma finalidade nas “mensagens justapostas” dos cineastas, Godard incluso, pois foi que ele a criou e a ampliou:

Pretendem infiltrar condicionamentos subversivos em diversas áreas, preparando o público-espectador (principalmente a JUVENTUDE UNIVERSITÁRIA) para um pré ATITUDE PASSIVA (de fácil recepção, que irá predispor os jovens a um ALICIAMENTO de teor esquerdista (marxista, trotskista, maoísta) (SIMÕES, 1999, p. 149, destaque no original).



RELICI

100

O temor de uma “mensagem oculta” nos filmes do cineasta é bastante reiterado na palestra. Em *La Chinoise*, a mensagem era fechar as universidades e usar bombas e o espectador dos filmes de Godard estava à mercê do cineasta:

Em seu filme *A CHINESA* disse: “É preciso recomeçar do zero, fechando as UNIVERSIDADES, BOMBARDEANDO O LOUVRE E A COMÉDIE FRANÇAISE. Godard garante: QUALQUER QUE SEJA O GRAU DE CONSCIÊNCIA CRÍTICA do público, ele, espectador, sentado no escuro, subitamente sozinho diante da tela, fica à mercê do cineasta, se ele USAR MINHA TÉCNICA DE MENSAGENS JUSTAPOSTAS (SIMÕES, 1999, p. 151, destaque no original).

Se Miguel Pereira teve dificuldade em visualizar o diretor dentro da obra *La Chinoise*, para Waldemar de Souza, ele estava presente nas suas personagens, que representavam a posição política do cineasta. Perdura em Waldemar de Souza aquela postura criticada por Paulo Emilio Salles Gomes (CALIL; MACHADO, 1986, p. 249), que se mostrara indignado com aqueles que intentavam encontrar algum tipo de propaganda política em *La Chinoise*.

Foi em torno dos aspectos internos da película *La Chinoise*, com atenção para a técnica de sua urdidura, que estiveram direcionadas as duas posições vinculadas ao regime político responsável pela censura do filme. O tom de embaraço em relação ao que a película representou transparece em outras contribuições sobre a fita e levou a uma dúvida se autor estava ou não na obra, sendo que tal posição também sinalizou para a forma na qual *La Chinoise* esteve entrelaçada. E a metáfora criada por Cacá Diegues, segundo a qual, “o cinema político será [...] durante muito tempo um ofício de catacumbas” (DIEGUES in BARBOSA, 1968, sp.), à medida que deriva a obra para o cinema político, e indica as possibilidades, o alcance e dos impasses daquele gênero cinematográfico, igualmente adverte para a confecção dela cuja amplitude ou temática esteve entre as preocupações daqueles que escreveram sobre ela.



RELICI

A SÁTIRA NO EXEMPLO DE A CHINESA: OUTROS CAMINHOS DO CINEMA POLÍTICO?

A partir dos anos finais da década de 1960, com a radicalização das manifestações dos movimentos sociais e estudantis no contexto mundial, a Guerra do Vietnã e o assassinato de Che Guevara na Bolívia (em 1967), o cinema político alcança maior relevo. Nesta eventualidade, é criado o Festival de Pésaro, na Itália, em 1965, que tinha, entre os seus propósitos, dentre outros, a organização de um “festival cinematográfico “de izquierdas” (ESTREMER, 1971, p. 8)²³.

Entre os objetivos do festival, de acordo com Manuel Pérez Estremera (1971), que procurou estabelecer uma trajetória dele entre os anos de 1965 a 1968, estava a necessidade de exibir filmes e o reunir “forças” que elaboravam cinema “más libre, moderno e independiente” (p. 7). E por outro lado, estava o desejo de um festival cujo perfil fosse de “izquierdismo intelectual” não somente italiano, mas europeu (p.9). Entre os organizadores do evento, havia um descontentamento com os festivais de cinema existentes no período em distintas cidades (Berlim, Moscou, Karlovy-Vary, Cannes, Veneza), segundo o qual não perderam o caráter “industrial y pomposo” (p. 8) que os regia.

Mediante sua contribuição crítica, no sentido de delinear os rumos e os traços do festival de Pésaro, observa-se que não havia um conceito de cinema político definido. O autor preferiu utilizar as expressões cine “libre, moderno e independiente” (p. 7), de “Nuevo Cine” (p. 9), “cine de búsqueda” (p. 13), e o festival cumpriu mais a função de exibir filmes ignorados ou dificultados por algum motivo. Desta forma, várias cinematografias puderam ser contempladas durante aquele período de instalação do festival de Pésaro.

²³ Manuel Pérez Estremera (1971) organizou uma coletânea com as principais contribuições das mesas redondas que foram realizadas entre os anos de 1965 a 1968 durante o festival de cinema de Pésaro.



RELICI

Por outro lado, além da incerteza quanto ao termo cinema político que se manifesta no festival, Manuel Pérez Estremera (1971) dá a conhecer um desconforto, surgido durante o festival, em relação ao filme argentino *La hora de los hornos* (1968), dirigido por Fernando “Pino” Solanas e Octavio Getino²⁴. A polêmica em torno da fita nos interessa visto que as discussões que se concretizaram diziam respeito ao modo de fazer cinema político no período, e de usá-lo como objeto para a revolução, ou, em outros termos, a instrumentalização dele a serviço da revolução.

La hora de los Hornos relaciona-se com *La Chinoise* de Jean-Luc Godard em determinadas estratégias de exposição do material fílmico. A fita abrange três partes e quatro horas de projeção. Na primeira parte, “Neocolonialismo y violencia”, a citação dos diretores a Godard torna-se mais explícita, pois, nela, os autores utilizam os intertítulos que procuram situar o espectador junto ao tema do filme, mesmo procedimento utilizado pelo cineasta francês, tendo em vista comentar a cena na qual os personagens estão envolvidos em *La Chinoise*²⁵.

Não somente os intertítulos guardam uma proximidade com a película francesa. Em *La hora de los Hornos*, o som da metralhadora interposto junto ao conjunto de imagens abaixo relacionadas lembram a metralhadora godardiana de *La Chinoise*: de crianças vietnamitas chorando ante uma violência que é sugerida a partir de fotos de bombardeios americanos; do tanque de guerra que se alterna com o choro convulsivo de uma mulher; das mercadorias que se veem na tela mediante as revistas, cujo origem parece ser estadunidenses e que são justapostas com a banda sonora da metralhadora e o corpo de uma mulher e a gargalhada desta, na sequência intitulada de “La monstruosidad se viste de belleza”²⁶.

²⁴ *La hora de los hornos* (1968) recebeu o “Gran Premio de la IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema”, durante o festival de Pésaro (1-9 de junho de 1968).

²⁵ A segunda parte é intitulada de *Acto para la liberación* e a última de *Violencia y liberación*.

²⁶ A sequência da metralhadora de *La Chinoise*, à qual *La hora de los Hornos* se vincula, já foi comentada e tratava sobre o herói dos quadrinhos, Batman, em ação e, ao seu lado, o Sargento Fury e, posteriormente, o Capitão América, que dividiram o espaço da tela da fita francesa. A interposição



RELICI

Assegurada a contiguidade das duas fitas, o filme dos cineastas argentinos aborda as condições que levaram a América Latina, com o destaque para a Argentina, a se tornar a região marcada pelas desigualdades sociais, a fome, e a pobreza de sua população, bem como aponta os culpados e aqueles que contribuíram para a manutenção daquela situação de disparidades observadas pela fita em todos os níveis sociais: as universidades, segundo as quais, são elitistas, os intelectuais comprometidos com o “sistema”, a oligarquia argentina proprietária de latifúndios, os meios de comunicação nas mãos de poucos e encarregados de difundir uma cultura de consumo, predominantemente, americana. Em *La hora de los Hornos*, os únicos a que se garante o uso da fala são os indígenas da Tribo Matacos, sendo que dois narradores se colocam como comentadores de todas as demais cenas exibidas. No início da primeira parte, luz e sombra se alternam na projeção do filme. Quando a luz intercede na narrativa é para mostrar ou exibir os problemas ou as condições e/ou fatores que provocaram as desigualdades na América Latina.

No intento de transmitir essas informações, os autores adotaram o procedimento de colagem e montagem de gravuras, pinturas, imagens, quadrinhos, música com teor de combate, dentre outros procedimentos utilizados na publicidade, semelhantes àqueles vistos em *La Chinoise*.

Entretanto não foi este modo de expor os materiais que mais chamou a atenção de Manuel Pérez Estremera (1971) em relação ao filme. A fita, para o autor, pretendia ou se colocava como um filme político que instrumentalizava o cinema para a luta política imediata. Era um apelo à revolução, contudo, para Estremera,

das imagens com o som da metralhadora produziu o efeito de uma posição anti-imperialista por parte do filme de Godard, na qual se tornou desnecessária a visualização de uma ação que representasse ou manifestasse uma força excessiva sobre o outro ou que denotasse uma violência, já que os quadrinhos “criaram” tal ação. Na película argentina, a justaposição das imagens com a metralhadora pretendeu produzir um efeito diferente: a urgência de uma resposta daqueles que padecem ante uma violência imperialista americana em distintas populações sobre o mundo.



RELICI

esta forma de cinema não era inapropriada, e se mostraria de grande interesse como gênero cinematográfico²⁷, todavia, uma vez que ela se colocava como a única via para a criação cinematográfica, tornara-se um perigo:

Una forma de cine político directo puede poseer un gran interés siempre que no se conciba como única vía de la creación cinematográfica. El mayor peligro de la alegre aceptación del film estaba en los elementos que lo asumían y defendían como una verdadera vía de la renovación fílmica (ESTREMER, 1971, p. 21)

Em suma, tratava-se de defender a posição, segundo a qual, no formato do cinema político, haveria não um único caminho de criação cinematográfica, mas vários²⁸. No entanto, a crítica de Manuel Pérez Estremera (1971) contra a

²⁷ Manuel Pérez Estremera (1971) não utiliza o conceito de gênero cinematográfico e sim a expressão “forma de cine político directo”. A noção de gênero cinematográfico de que fazemos uso relaciona-se com as contribuições de Mikhail Bakhtin (2011) sobre os “gêneros do discurso”. Mikhail Bakhtin (2011) compreende os “gêneros do discurso” como “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” (p. 262, grifo do autor) que estão presentes em todos os campos da atividade humana. Nesse sentido, os gêneros preservam uma diversidade e riqueza, pois, para Bakhtin, “são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo” (p. 262). Cabe frisar que Bakhtin não dirigiu a sua análise para o audiovisual contemporâneo, e conforme esclarece Arlindo Machado (2001), encaminha a sua atenção para o “exame dos fenômenos linguísticos e literários em suas formas impressas ou orais”, mas a noção de gênero formulada por ele favorece a reflexão sobre as obras artísticas no “mundo em expansão e em rápida mutação” (p. 68). Dessa forma, sua noção de gênero pode ser dirigida para o audiovisual, do qual o cinema político faz parte, pois o gênero, conforme conclui Arlindo Machado, “é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores” (p. 68).

²⁸ É oportuno mencionar, na coletânea sobre o festival de Pésaro, a contribuição de Pío Baldelli (1971), que distingue três formas de cinema político no período entre os anos finais da década de sessenta: na primeira delas, o cinema de intervenção, que procurara incidir sobre os problemas do momento; uma outra forma, nomeada por ele de filme-ensaio, mais elaborada e analítica, que não dispensaria o uso da ficção para dispor, preparar, e enquadrar o material fílmico; e a terceira proposta, utópica, de cine militante, que estava presente no cinema latino-americano (principalmente, cubano, argentino, boliviano e brasileiro), com sua dose de “utopia como fantasia, acumulación de energía política por la acción concreta, connatural al rigor científico: el sueño de una cosa real” (p. 180), atenta para circulação das fitas e para a criação de novos materiais a partir delas. Entretanto, apesar da contribuição de Baldelli, e mesmo que o autor reconheça ser necessário evitar “hacer la



RELICI

instrumentalização do cinema pelos cineastas argentinos, condição que pode ser estendida também para a postura de Glauber Rocha²⁹ e Jean-Luc Godard de *La Chinoise*, revelou-se incipiente, e convida a reflexão sobre a relação entre arte e revolução.

No ensaio sobre Arte e revolução, Herbert Marcuse (1973) assegura que a arte não pode ser práxis revolucionária, pois esta condição representaria o fim da arte. Embora a arte desempenhe um papel subversivo, com o poder de transformar o “mundo objetual”, que é “diferente e, no entanto, derivado do mundo existente”, sendo que não “violenta os objetos (homem e coisas)”, ao contrário, “fala por eles, dá palavra, som e imagem ao que é silencioso, distorcido, suprimido, na realidade estabelecida” (p. 96), ainda assim, a arte “não pode representar a revolução”, ela pode “invocá-la”:

A tensão entre afirmação e negação impede qualquer identificação da arte com a *práxis* revolucionária. A arte não pode representar a revolução; ela pode apenas invocá-la em um outro meio, numa forma estética em que o conteúdo político torna-se *metapolítico*, governado pela necessidade interna de arte. E a meta de toda a revolução – um mundo de tranquilidade e liberdade – aparece num meio totalmente apolítico, sob as leis da beleza, da harmonia (MARCUSE, 1973, p. 103, grifo do autor).

Para Herbert Marcuse, a revolução pode estar ausente da obra de arte, “mesmo quando o próprio artista é um “engajado”, um revolucionário” (p. 105). No horizonte do filósofo, estão as práticas de Gustave Courbet e Arthur Rimbaud. Courbet esteve diretamente envolvido na Comuna de Paris (1870-1871), como membro do Conselho da Comuna. Rimbaud, simpatizante dela, redigiu uma constituição para a sociedade comunista. Mas, nas pinturas de Gustave Courbet, não se observa um “testemunho direto da revolução”, “não há conteúdo político” assevera Marcuse, e, em Arthur Rimbaud, a revolução estava “em princípio, em sua

revolución con el cine (y en general con la cultura” (p. 191), não se percebe, em seu artigo, uma crítica do cine como um instrumento para a luta política.

²⁹ Glauber havia mencionado a dialética presente em *La Chinoise*, e defendeu a posição segundo a qual “a obra de arte se faz prática e (práxis) no cinema nada mais fascinante” (ROCHA, 1981, p. 136).



RELICI

106

poesia”, porém, como “uma preocupação de ordem técnica, a saber, traduzir o mundo para uma nova linguagem” (p. 105-106).

Os motivos advindos de Arthur Rimbaud possibilitam ao autor configurar um caminho para a arte e para o artista, pois, em Herbert Marcuse, a partir de um diagnóstico sobre as transformações sociais que se operam no ocidente no final da década de sessenta, o potencial político das artes “expressa a necessidade de uma comunicação efetiva da denúncia da realidade estabelecida” e um esforço para “encontrar formas de comunicação que possam romper o domínio opressivo da linguagem e imagens que há muito se converteram num meio de dominação, doutrinação e impostura” (p. 81) e o engajamento político do artista é considerado como técnica que traduza a realidade para uma nova forma estética:

O “engajamento” político converte-se num problema de “técnica” artística e, em vez de se traduzir arte (poesia) para realidade, a realidade é traduzida para uma nova forma estética. A recusa, o protesto radical, manifesta-se no modo como as palavras são agrupadas e reagrupadas, libertas de seu uso e abuso tradicionais. *Alquimia da palavra*: a imagem, o som, criação de uma outra realidade a partir da existente – permanente revolução imaginária, surgimento de uma “segunda história”, dentro da sequência histórica. Permanente subversão estética – este é o caminho da arte. A abolição da forma estética, a noção de que a arte podia se tornar uma parte componente da práxis revolucionária (e pré-revolucionária) até que, sob o socialismo plenamente desenvolvido, fosse adequadamente traduzida em realidade (ou absorvida pela “ciência”) – essa noção é falsa e opressiva: significaria o fim da arte (MARCUSE, 1973, p. 106, grifo no original).

Se, a partir de Herbert Marcuse (1973), podemos inferir que a obra de arte não pode representar a revolução e sim invocá-la, ou que o caráter de instrumentalização da obra de arte significaria o seu fim, resta-nos que a recusa ou o protesto radical que parece advir do cine militante ou político, tal como em *La Chinoise*, se manifestaria, conforme Marcuse, no modo “como as palavras são agrupadas e reagrupadas”, e, assim, presente num processo de “*alquimia da palavra*”, “a imagem, o som”, como parte de uma “outra realidade a partir da existente” (p. 106, grifo do autor), significaria uma urdidura possível de filme político.



RELICI

Nessa eventualidade, a sátira, que parece se vincular à película, e que representaria a forma na qual se traduz aquele processo de *alquimia da palavra*, de que fala Herbert Marcuse, apresenta-se como proposta tangível a somar-se aos modos de cinema de intervenção, filme-ensaio, cine militante utópico que vicejaram nos anos finais da década de sessenta³⁰.

A SÁTIRA EM *LA CHINOISE*

A contribuição do crítico literário Northrop Frye (2014), no sentido de categorizar as características entre a ironia e a sátira e as principais diferenças entre elas, são pertinentes para a análise de determinadas cenas de *La Chinoise*. De acordo com ele, “a principal distinção entre ironia e a sátira é que a sátira é uma ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos” (p. 369). O autor considera que a sátira requer “uma fantasia indicativa”, ou, em outros termos, “um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco e, pelo menos, um padrão implícito, sendo este último essencial em uma atitude de militante em face da experiência”. O autor lembra o fato de que determinados fenômenos, como os “efeitos devastadores” de uma doença, “podem ser chamados de grotescos, mas caçoar disso não propiciaria uma sátira muito efetiva”. Nesse sentido, conclui Northrop Frye, o “satirista tem que selecionar suas absurdidades, e o ato de seleção é um ato moral” (p. 369). Vejamos alguns traços da sátira em *La Chinoise*.

Guillaume está sentado, e, sobre a mesa, estão dispostos vários óculos de sol. Ao fundo, na lousa, está uma página do jornal *Garde Rouge*. Ele está com um cigarro entre os dedos e afirma que numa informação é preciso analisar o problema

30 Trata-se, dessa forma, de uma perspectiva de leitura da película. Tal perspectiva permitiria atentar para o ambiente de criação artística, para a técnica de exposição dos materiais, para o ambiente de recusa, ou considerar os protestos radicais contra os inimigos que se tornaram os temas ou os motivos que os personagens intentaram atacar.



RELICI

108

em seus diferentes aspectos. E olha para os integrantes da sala, quase sorrindo. “Chega de teoria. Vamos a um problema prático”. E indaga aos participantes qual deveria ser o tema para analisar: Véronique sugere a Guerra e Henri a região, a Ásia. Guillaume propõe então: o Vietnam. Os demais concordam. Quais são os personagens do drama? Indaga novamente, e a seguir, inicia o procedimento de falar sobre cada nação envolvida na guerra do Vietnam. O uso da gravata por ele permite dar um aspecto de seriedade à cena e por contraste com os óculos de bandeiras dos países envolvidos no conflito, provoca o riso e a estranheza³¹.

O objetivo dos óculos é a encenação de falas com as características de cada país representado nos óculos pelas bandeiras deles. À medida que Guillaume encena o drama com os óculos, a câmera se aproxima cada vez mais dele e, pouco a pouco, não se veem mais eles sobre a mesa, somente em sua face: os americanos jogaram mais bombas num país pequeno do que durante a Segunda Guerra mundial, afirma Guillaume, se equivocam com a doutrina “A Ásia para os americanos”; os russos, “um pouco covardes, do gênero “faça o que digo, mas não o que faço”; ‘os chineses”, e ao mencioná-los, abre o pequeno *Livro Vermelho de Mao* e lê cerimoniosamente, “que aplicam o pensamento de Mao: “o imperialismo e todos os reacionários são tigres de papel, aparentemente são terríveis mas na realidade não são tão poderosos” (BARBOSA, 1968, p. 182-183); e segue nomeando, ainda,

31 É plausível perceber nesse conjunto de cenas uma dívida godardiana diante dos procedimentos de Bertolt Brecht, notadamente, o “efeito de distanciamento” e o recurso ao humor como maneira para provocar a estranheza. Nesse sentido, cabe mencionar a síntese sobre esses procedimentos de Brecht estabelecida por Anatol Rosenfeld (1965): “[...] “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (p. 151); “[...] O cômico por si só, como foi demonstrado por Bergson (*Le Rire*), produz certa “anestesia do coração” momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, quando alguém escorrega numa casca de banana, estatelando-se no chão, ou quando um marido é enganado pela esposa, é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres. Muitas piadas verbais usam o processo de criar o choque de estranheza” (p. 157).



RELICI

109

os franceses e ingleses, e, logo após, o Vietnam, que permite a encenação, já mencionada, de Yvonne, que surge três vezes até que os aviões de brinquedo americanos investem contra ela, e que grita por socorro para o premier russo Alexei Nikolayevich Kossygin.

Após a primeira aparição de Yvonne, desponta um homem travestido de um tigre ao telefone que conversa com o primeiro-ministro soviético Alexei Kossygin, denotando uma proximidade entre ele e o presidente americano Lyndon Johnson. A figura de um tigre já surgira anteriormente na encenação de Yvonne de uma camponesa vietnamita, que, após as investidas dos brinquedos, estava com o rosto vermelho de sangue: o tigre estava sentado numa bomba de gasolina.

Noutra sequência de imagens, o tigre empunha um fuzil e mira a arma em alvo hipotético. A sua imagem esteve intercalada com a fala de Guillaume. “Seja consciente ou inconscientemente, tanto os russos quanto os americanos”... e surge novamente o tigre, desta vez, com outro brinquedo, um modelo de bazuca, afirmando ser a favor da paz no Vietnam e, efetivamente, aperta o gatilho e na banda sonora incide o estampido de um tiro da arma de brinquedo. E retorna a imagem para Guillaume, que continua a constatação: “combatem os verdadeiros comunistas: a China”. A esta constatação surge a imagem de um comboio de soldados (guarda vermelha) em carros e uma multidão de pessoas nas ruas; em um dos carros, há uma foto de Mao. Justaposta à foto, a voz em off de Guillaume: “Esta é uma conclusão geral”. Mas (a câmera retorna a ele novamente), “para o Vietnam em particular”, (Yvonne surge pela última vez com seu chapéu de vietnamita e pede socorro ao sr. Kossyguine; sua expressão é de choro e de dor). E Guillaume continua: “uma conclusão específica é”: (e, na tela surge um porta-aviões de brinquedo de bandeira americana, e um avião é lançado³²).

³² A sequência já foi abordada e referia-se à associação entre guerra-progresso-revolução que a fita promove.



RELICI

O surgimento do tigre, durante várias vezes, na sequência descrita sucintamente, teve o propósito de atribuir aos americanos o apodo de imperialistas ante o qual, assim caracterizados, como tigres em corpo de homens, ou tigre de papel, se minizar-se-iam suas ações tornando saliente o ridículo em torno delas. Os americanos, ao mesmo tempo transformados em personagens e alvo da crítica em *La Chinoise*, comunicariam uma característica da sátira, segundo a qual, de acordo com Northrop Frye (2014), aplicou-se o “princípio de que quanto maiores eles [os antagonistas do satirista] ficam, mais facilmente eles caem” (p. 374-375). No entanto a metáfora do tigre de papel, na qual se apoia a fita, foi formulada por Mao Zedong e cabe-nos analisar suas principais características, pois *La Chinoise* transita em torno das problemáticas suscitadas por ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MAO E O IMPERIALISMO AMERICANO; A METÁFORA DO TIGRE DE PAPEL

A metáfora que associara a prática agressiva estadunidense em âmbito militar ante, sobretudo, o Vietnam, esteve presente em *La Chinoise* na forma de um homem com o rosto de tigre e também pintada como um pano de parede, sendo que, nesta superfície, estava um tigre sobre uma bomba de gasolina em posição de ataque a uma camponesa vietnamita, interpretada pela comediante Yvonne. A metáfora era um motivo para interpor o tigre junto ao termo, tantas vezes repetido na fita, imperialismo americano, e, traduzida em imagens, ações e palavras, permite-nos medir a recepção de determinados princípios relacionados ao maoísmo para o universo cinematográfico.

Nos intertítulos da película, que, sob a forma de comentário das cenas, cintilaram na tela durante toda a projeção, vicejaram trechos do *Livro Vermelho de Mao*, que aludiram sobre o avanço do imperialismo no mundo, inclusive no Ocidente, contudo o termo expressara uma ambiguidade, pois não nomeara quais potências



RELICI

ou países a que se estava aludindo e constituíra um apelo para que os povos de todos os países da Ásia, África e América Latina se levantassem “em massa numa luta contra ele” (ZEDONG, 2004, p. 65).

Provavelmente, a metáfora do tigre de papel, formulada por Mao Zedong, tenha sido com maior vigor direcionada aos norte-americanos em agosto de 1946. Na oportunidade, Mao Zedong concedeu uma entrevista à jornalista americana Anna Louise Strong, cuja tônica versara sobre o futuro da China; o apoio financeiro concedido pelos Estados Unidos a Tchiang Kai-chek na disputa de guerra civil contra as forças comunistas chinesas; o conflito entre Estados Unidos e a União Soviética e uma possível guerra entre as duas potências mundiais e a possibilidade de uso de um artefato nuclear pelos americanos neste combate (ZEDONG, 1979, IV, p. 131-139)³³.

Portanto, a bomba atômica, os Estados Unidos e o tigre de papel foram termos que estavam relacionados entre si no discurso do dirigente chinês em meados da década de quarenta. Dez anos depois, Mao Zedong apostara na animosidade ante os Estados Unidos no mundo, e, conseqüentemente, de uma reação dos povos “descontentes”, sendo que as causas atribuídas a esta condição de antipatia se tangenciava com a postura de “agressão americana” e com a “invasão” da “província de Taiwan” pelos americanos (ZEDONG, 2012, V, p. 367).

Nesse prisma, Mao Zedong enfatiza a desmedida do poder americano e procura minimizá-lo ante a falta de apoio destinada a ele pelas “massas do povo” e qualifica aquela força política de “tigre de papel”:

³³ O eventual emprego da bomba atômica teria motivado a afirmação pronunciada pelo líder chinês de que “A bomba atômica é um tigre de papel que os reacionários norte-americanos utilizam para amedrontar as pessoas”. Em seguida, Mao Zedong procurara classificar de “reacionários” todos aqueles que se opunham aos comunistas e concluíra que, na “aparência”, eles eram “terríveis”, contudo a realidade era diferente daquilo que se imaginara: “Todos os reacionários são tigres de papel. Na aparência, os reacionários são terríveis, mas na realidade não são assim tão poderosos” (ZEDONG, 1979, 1V, p. 137).



RELICI

112

Hoje em dia, o imperialismo americano é bastante poderoso, mas, se formos a ver bem, não o é. É politicamente muito fraco, porque está separado das massas do povo e é odiado por toda a gente, inclusive pelo povo americano. Na aparência, é muito poderoso, mas na realidade não há que temê-lo, é um tigre de papel. Sendo aparentemente um tigre, é feito de papel, incapaz de resistir ao vento e à chuva (ZEDONG, 2012, V, p. 369).

Em Mao Zedong, a metáfora do tigre de papel teve objetivos determinados:

Estrategicamente devemos desprezar profundamente o imperialismo americano. Tacticamente devemos levá-lo a sério. Ao lutarmos contra ele, devemos encarar seriamente cada batalha, cada recontro. Presentemente, os Estados Unidos são poderosos, mas vistos numa perspectiva mais ampla, como um todo e a longo prazo, não têm qualquer apoio popular, a sua política é odiada pelo povo, porque o oprime e o explora. Por esta razão, o tigre está condenado à morte. Por isso, não há que temê-lo e podemos desprezá-lo (ZEDONG, 2012, V, p. 370).

Considerar com desprezo, estrategicamente, o imperialismo americano e tacticamente levá-lo a sério, era condição de um modo de agir que estava presente em Mao Zedong e refletira um aspecto de, nas palavras de Francis Audrey (1976), depositar a “confiança na harmonia dos esforços, mais que na superioridade das forças” (p. 137). Nessa eventualidade, a superioridade só parece essencial, de acordo com o autor, “no nível tático”:

Numa perspectiva de conjunto, ao contrário, a superioridade é concebida como resultado final, de onde decorrerá uma vitória suficiente, e não como condição prévia para a ação. A força vale menos em si mesma do que a capacidade de utilizá-la de acordo com a evolução histórica. Os formidáveis sistemas de armamentos nucleares das duas superpotências não passam de “tigres de papel” diante de uma dissuasão fraca, mas que coordene todos os esforços humanos (AUDREY, 1976, p. 137-138).

Portanto, a metáfora do tigre de papel na qual se baseia a película *La Chinoise*, não levou em conta tais matizes do pensamento de Mao Zedong e relacionou um fenómeno de alcance mundial, como foi o imperialismo no século XIX, ao campo do cinema, fazendo uso da sátira em termos políticos. E mais: a ojeriza contra os americanos na fita advem de um personagem, cujas ações, questionamentos e contradições ante os demais militantes da célula Áden Arábia foi constante. A crítica que está presente em Henri, em sua apresentação no início do



RELICI

113

filme, procurou comparar a abundância e a riqueza nos Estados Unidos e na União Soviética, e, desta forma, sugeriu tratar-se de faces do mesmo processo³⁴.

O personagem procura salientar a necessidade de relativizar a riqueza americana, pois senão o socialista cairá numa armadilha. Nesse ponto, surge a imagem de Véronique lendo uma revista PEKIN INFORMATION. Ao fundo da cena de Véronique, há cinco propagandas de moda feminina. A fala de Henri, juntamente com a imagem de Véronique, procura associar os exemplos de mulheres e suas roupas e objetos de moda, e teve por objetivo enfatizar a permeabilidade feminina aos imperativos do consumo. E por outro lado, a fala de Henri, intercalada com a imagem de Véronique, também pode ser vista como uma indiferença de Véronique em relação ao conteúdo desenvolvido por ele na palestra, já que sua posição política era oposta à dele³⁵.

A sequência termina com a análise da situação das universidades. Henri prossegue o seu discurso designando que o marxista do século XIX, antes de encher as academias da URSS, era, ao mesmo tempo, um “homem de ciência, um vândalo destruidor de ídolos e revolucionários”. Seu diagnóstico finaliza caracterizando a condição de “impotência da esquerda europeia”. Neste instante, surge a imagem de um médico que corta o cordão umbilical de uma criança que está em seus braços. “Impotência. A constatação oficial do seu declínio”, pondera Henri (BARBOSA, 1968, p. 185-186).

De certa forma, o parto, que aparece na imagem após a fala de Henri, representa a necessidade, desejo ou expectativa de uma nova esquerda europeia

³⁴ A Henri coube discorrer sobre “Tendances actuelles de la lutte des classes”. Inicia a sua fala indagando aos presentes: por que é inadmissível ser americano? Antes de dar sequência ao seu raciocínio, ele acende um cigarro. À medida que fala, procura dar ênfase a algumas palavras do seu discurso, um procedimento, já mencionado, de “gesto de atividade” dos profissionais da educação.

³⁵ Henri argumentara que, na admiração de um socialista sobre a riqueza dos Estados Unidos, era necessário, além de relativizá-la, compreendê-la a partir dos critérios de escassez e exploração, senão o “socialista cai na armadilha de uma direita moderna, armadilha que pratica uma espécie de stalinismo da abundância capitalista que é a apologia do poder, do luxo” (BARBOSA, 1968, p. 185).



RELICI

114

ou que novas relações entre a esquerda e o comunismo sejam operadas, e a fraqueza da esquerda europeia torna-se o interlocutor a que são direcionadas as críticas que incidem na tela.

Referências

AUDREY, Francis. **China, 25 anos, 25 séculos**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

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

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

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

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 261-306.

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

BALDELLI, Pío. El “cine político” y el mito de las superestructuras. In: ESTREMER, Manuel Pérez (Org.). **Problemas del nuevo cine**. Madrid: Alianza Editorial, 1971. pp. 168-195.

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

BONNIE E CLAYDE: uma rajada de balas. Direção: Arthur Penn. Estados Unidos: Warner Brothers/Seven arts, 1967. 112 m, cor.

CARDOSO, Maurício. **O cinema Tricontinental de Glauber Rocha**: política, estética e revolução (1969-1974). 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARVALHO, Jailson Dias. **Inocentes com as mãos vermelhas e a encenação da derrota de esquerda em *la Chinoise* (A Chinesa, 1967), de Jean-Luc Godard**: um



RELICI

115

estudo de recepção e diálogos com Glauber Rocha. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

DIEGUES, Cacá. Contracapa. In: BARBOSA, Haroldo Marinho. **Jean-Luc Godard**. Rio de Janeiro: Record, 1968. contracapa.

_____. **Vida de cinema**: antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ESTREMER, Manuel Pérez. Prólogo. In: _____ (Org.). **Problemas del nuevo cine**. Madrid: Alianza Editorial, 1971. p. 7-39.

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.

FOLHA DE SÃO PAULO, Segundo Caderno, Ilustrada, 21 de maio de 1968, p. 3

GODARD, Jean-Luc. **Godard par Godard**: des années Mao aux années 80. Paris: Flammarion, 1991.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Tolice x La Chinoise. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org). **Paulo Emilio**: um intelectual na linha de frente. Rio de Janeiro; São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1986. p. 248-249.

_____. A chinesa. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org). **Paulo Emilio**: um intelectual na linha de frente. Rio de Janeiro; São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1986. p. 254-255.

GOMES, Regina Lúcia. **O cinema Brasileiro em Portugal**: contexto e análise da crítica acerca de filmes brasileiros publicada na imprensa lisboeta (1960-1999). Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de Nova Lisboa, Lisboa, Portugal, 2006

GOMES, Regina. Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>. Acesso em: setembro de 2018.

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

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 1, p. 74-118, jan-abr, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

116

GUEVARA, Ernesto Che. **Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental**. Disponível em: http://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm. Acesso em: maio de 2014.

JAUSS, Hans Robert et al. Posface. **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.

LA CHINOISE. Direção: Jean-Luc Godard. França: Silver Screen Collection, 1967. 96 min., color.

LA HORA DE LOS HORNOS. Direção: Fernando Pino Solanas, Octavio Getino. Argentina: Fernando Pino Solanas, 1968. 246 m., p/b.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. **O cineclubismo na América Latina**: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena et alli. **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. p. 353-369.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 2 Ed. São Paulo: Senac, 2001.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella**: o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

MARCURSE, Herbert. **Contra-revolução e revolta**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

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

MARNIX, Dessen. Ombres chinoises: regards de maoïtas français sur la Chine de Mao (1965-1976). **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, n. 94, p. 16-32, jul.-dez. 2009. Disponível em: <http:// Cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2009-2-page-16.htm>. Acesso: nov. 2014.

MIRANDA, Tatiana. **O início da Nova Hollywood: o caso de Bonnie and Clyde**. Disponível em:



RELICI

117

http://media.wix.com/ugd/203511_b7060c02cce54d20b75e7be2794a7188.pdf.

Acesso em: outubro de 2015.

O GLOBO, Vespertino, Geral, 18 de março de 1968, p. 1.

._____. Matutina, Geral, 02 de abril de 1968, p. 7.

._____. Vespertino, Geral, 22 de abril de 1968, p. 7.

._____. Matutina, Geral, 30 de abril de 1968, p. 7.

PAIVA, Marcelo Rubens. A aventura de Glauber na guerrilha brasileira. **MAIS!**, São Paulo, p. 6-7, 5 maio 1996.

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

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1965.

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: XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências, São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em:

http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/PAULA_SIEGA.pdf. Acesso em: 9/09/2018.

._____. **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), Università Ca' Foscari Venezia, Veneza, Itália, 2010.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Senac, 1999.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 1, p. 74-118, jan-abr, 2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

ZEDONG, Mao. **Obras escolhidas**. Trad. Edições em Línguas Estrangeiras Pequim 1975. São Paulo: Alfa-Omega, 1979. tomo III.

_____. **O livro vermelho**. Trad. Edições em Línguas Estrangeiras Pequim. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Obras escolhidas**. Trad. Edições em Línguas Estrangeiras Pequim. São Paulo: Alfa-Omega, 1979. tomo IV

_____. **Obras escolhidas**. Trad. Edições em Línguas Estrangeiras Pequim. São Paulo: Alfa-Omega, 2012. tomo V