

CRÍTICA E AUTORISMO - UMA ANÁLISE DO FAZER CINEMA EM GLAUBER E GODARD

Gabriel Malinowski^[1]

Wilson Oliveira Filho^{**}

Resumo: Este artigo tenta verificar os contextos e as bases que possibilitaram o aparecimento de um novo tipo de cinema, mais precisamente a Nouvelle Vague francesa e o Cinema Novo no Brasil. Como meio desta transformação a questão da crítica cinematográfica aparece como peça fundamental, seja pelo debate crítico que se gerou, seja pela sua própria natureza crítica. Então, a partir do final dos anos cinquenta, novas concepções cinematográficas serão apresentadas, devido a um contexto de efervescência cultural, seja no Brasil, seja na França. Tal momento virá de encontro às aspirações dos principais cineastas que desses movimentos participaram, Jean-Luc Godard e Glauber Rocha. As conjecturas que os envolviam, como a questão do autor, serão investigadas juntamente com a vertente crítica, como meio de identificação e conformação de suas cinematografias.

Palavras-chave: crítica, cinema, autor, Glauber e Godard.

1. Introdução

Algumas cinematografias surgidas principalmente nos finais dos anos cinquenta conseguiram despertar, de certa forma, níveis imagéticos e construções audiovisuais distintas das existentes até então na história do cinema. Filmes esses que carregavam em si uma complexidade em suas intenções, ou ainda, uma composição não usual dos recursos de som e de imagem. Juntamente neste contexto, um grande material teórico e crítico foi gerado. Material esse que dialogava e se relacionava com o material visual que ia sendo formado nos filmes daquele momento. Assim, sob forte influência dos movimentos do Neo-Realismo Italiano, da *Nouvelle Vague* francesa e das questões do autor, foi cunhado no âmbito nacional o Cinema Novo.

Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, cita que foi a "primeira vez na história do cinema brasileiro em que se deu essa relação entre uma posição crítica teórica e a realização cinematográfica" (SANTOS, N. P. *Apud* BERNADET, J. C. e GALVÃO, M. R., 1983, p. 198). Poder-se-ia alegar que por vários motivos, tal geração estava imersa num pensamento nitidamente contestador e por assim dizer, modificador de estruturas estabelecidas, tanto sociais quanto cinematográficas. Este material crítico caracterizava os ideais e as perspectivas sobre o cinema e tudo que poderia se desprender dele, o social, o político, o cultural. O papel da crítica seria assim fundamental, no sentido de desconstruir muitos dos postulados dados como normativos até então.

Sendo assim, vislumbra-se a necessidade de compreender e estabelecer de que forma se deu a construção desse material crítico. O que buscavam explicitar os livros, resenhas, revistas, jornais, revisões críticas. De que maneira ocorreu essa relação entre esse material escrito com o material fílmico. Busca-se identificar como esses dois meios relacionais se conjugaram, principalmente na direção "crítica – imagem", ou seja, de que forma esse material teórico crítico teria influenciado na construção daquilo que se filmava. A crítica então, torna-se uma referência e um possível meio de construção e singularização desses filmes, pois dela desprenderia uma nova experimentação. Os filmes por sua vez, extrapolariam suas identificações primárias ao serem interpelados por artifícios virtualmente inscritos em sua imagem.

2. Uma trajetória filosófica: a crítica como possibilidade de análise

Tomando por base a indagação proposta pelo filósofo Michel Foucault, no que abrange sua abordagem sobre a problemática do fazer crítico numa vertente histórica, em seu texto *Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*, podemos alocar uma extensão, ou ainda um caminho a ser estruturado, o fazer crítico no cinema. Entender os conceitos em que se estabelecem os alicerces de um pensamento crítico, como ocorre em Foucault, deve ser algo primordial para sua contextualização na arte cinematográfica.

Foucault identifica o pensamento crítico como um estado subjetivo datado a partir do século XV, que precedeu e despreendeu "uma certa maneira de pensar, de dizer, de agir igualmente, uma certa relação com os outros também, e que se poderia chamar, digamos, de atitude crítica" (FOUCAULT, M., 1990). Segue-se assim uma mudança de comportamento em relação aos modos de subjetivação, ou ainda, um espírito do tempo que interpela as arestas ontológicas desse homem moderno. Tendo em vista então essa atitude crítica, Foucault irá debater o estudo e a formulação Kantiana a respeito da crítica, sobre a nomenclatura de *Aufklärung*.^[2]

O que Kant descrevia como a *Aufklärung*, é o que eu tentei até agora descrever como a crítica, como essa atitude crítica que se vê aparecer como atitude específica no Ocidente a partir, creio, do que foi historicamente o grande processo de governamentalização da sociedade. (FOUCAULT, M. 1990)

Parece assim, que a "atitude crítica" ou ainda a *Aufklärung* estão inseridas num pensamento questionador de uma sociedade que vinha, até então, sendo governada pela ordem do divino ou por algum outro meio unilateral, que impossibilitava seu questionamento. A partir daí, uma série de procedimentos e de processos (institucionais inclusive) permearam a constituição desse novo momento. Há que se ter em vista que esse desdobramento ocorreu e ocorre em vias relacionais; em muito devido à possibilidade da dicotomia governamentalização e crítica, como bases para a constituição de fenômenos como o direito, a ciência; a escritura, a relação a si, o magistério, a lei, a autoridade do dogmatismo. Assim, figurava a constituição de meios pelos quais a contestação era possível, pois dessa rede de fenômenos o indivíduo dispunha de maneirismos de ação, ou seja, de possibilidades de olhar sobre diversos domínios.

Houve toda uma crítica do positivismo, do objetivismo, da racionalização, da technè e da tecnicização, toda uma crítica das relações entre o projeto fundamental da ciência e da técnica, que tem por objetivo fazer aparecer os elos entre uma presunção ingênua da ciência de um lado, e as formas de dominação próprias à forma da sociedade contemporânea de outro.

Foucault estabelece assim a principal vertente da Escola de Frankfurt, a qual pode ser entendida como o estudo que abrange as cadeiras sociais, industriais e o papel da obra de arte como a referência crítica desse meio. Trata-se do pressuposto que os produtos culturais provenientes de uma cultura de massas, ou ainda de uma indústria de massas, não expressam conteúdos culturais singulares. Pois sendo frutos dessa indústria, irão catalisar os desejos, ou modos, ou algo que esteja diretamente ligada à sua sustentabilidade. Poderia se alegar então, que a crítica suplantada pela Escola de Frankfurt, possui uma verificação em sub-leituras, ou ainda no dissecação da obra de arte ou de sua posição no cenário cultural (fruto de uma sociedade de massas), a fim de transpassar uma primeira leitura dela em seu meio. Para tal, a obra seria re-pensada como uma negação, como o objetivo de descaracterizá-la de sua função concreta na sociedade que a gerou. Dessa forma a arte seria, em um dos possíveis entendimentos, uma forma de "conhecimento crítico da sociedade".

3. Crítica e cinema

Nota-se que o conceito de crítica ao longo da história passará por um pensamento desafiador. Um pensamento que pode ser identificado como um aquém do indivíduo de questionar, dobrar e desdobrar um referencial qualquer estabelecido, podendo ser este uma lei, uma norma, uma paisagem, um sentimento ou sentido, uma obra de arte, um filme enfim. Isso fica bem claro na genealogia da crítica feita por

Michel Foucault em *Qu'est-ce que la critique?*, pois no texto o autor sedimenta alguns sentidos da dita atitude crítica ao longo da história.

Assim também no cinema, a crítica será um pensamento desafiador. Contudo, entender a crítica no cinema, uma arte que apresenta funções tão próprias e singulares, requer estabelecer, primeiramente, um terreno adequado de análise. Essa menção à crítica como desafio parte, por exemplo, da proposição de Gilles Deleuze quando diz que,

A crítica de cinema esbarra num duplo obstáculo: é preciso evitar simplesmente descrever os filmes, mas também aplicar-lhes conceitos vindos de fora. A tarefa da crítica é formar conceitos, que evidentemente não estão "dados" no filme, e que, no entanto, só convêm ao cinema, e a tal gênero de filmes, a tal ou qual filmes. Conceitos próprios ao cinema, mas que só podem ser elaborados filosoficamente. Não são noções técnicas (travelling, raccords, falsos raccords, profundidade de campo, planeza, etc.), mas a técnica não é nada se não serve a fins que ela supõe e que ela não explica. (DELEUZE, G. 1992, p. 75).

A pura descrição dos filmes seria assim como uma espécie de identificação primária ou primeira que estaria sendo formada no primeiro instante de atenção na relação imagem – entendimento. Seria talvez uma aceitação plena, aceitação da imagem como ícone sem merecimento de questionamento, apenas um modo de refletir na escrita uma imagem apática. Como se entre o ato de ver e de escrever (no caso descrever), não houvesse qualquer possibilidade de interferência. Por outro lado, a questão "aplicar-lhes conceitos vindos de fora", parece remeter à formulação de conceitos vindos, não de fora do cinema, mas sim, de fora dessa imagem descritiva. Teríamos assim o desafio de buscar conceitos que estariam virtualizados nesse ambiente cinematográfico.

Nota-se que ao longo de sua história os estudos cinematográficos passaram por diferentes meios de relacionamento. Em sua maioria, será notada uma comparação com disciplinas até então conhecidas, ou seja, a psicologia, a ciência, a sociologia, a linguística. Dessa primeira impressão com o cinema se inserem alguns teóricos como Hugo Münsterberg, Béla Balázs e Rudolph Arnheim. Além disso, pode-se identificar esses autores como os desbravadores da conceituação do cinema. Isso porque, mesmo aplicando um conhecimento já estudado, a fim de se estabelecer semelhanças e diferenças com o material cinematográfico, eles formularam conceitos que vieram a se tornar "próprios" do cinema.

Esse ramo de estudo cinematográfico, de teoria do cinema, pode ser visualizado então como um conhecimento especulativo, ou seja, como um pensamento que desbrava ou não aceita o que lhe é apresentado simplesmente. No caso do cinema, a teoria tenta suplantar um entendimento pós-imagem, além-imagem. A teoria no cinema é a crítica do cinema em seu estado maior. Também por isso, o papel da teorização do cinema é um papel crítico, uma vez que o terreno que se investiga é um terreno até então nulo. Com isso, podemos sugerir que criar conceitos cinematográficos é extrair de uma imagem elementos que estão no campo do virtual. Elementos muitas vezes impensáveis. A crítica serve para descobrir as possibilidades do cinema.

4. O cinema de autor, os *Cahiers du cinéma* e a nova onda francesa

Criada a partir de março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* estará no centro das discussões sobre as teorias de cinema de autor e será contemporâneo, não coincidentemente, ao grupo de filmes realizados posteriormente à sua criação, por um grupo de jovens cineastas franceses. A questão autoral no cinema ficará diretamente relacionada a essa nova gama de filmes que constituiu a *Nouvelle Vague* francesa, termo designado para caracterizar os filmes que estavam sendo feitos, entre outros, por Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol e Louis Malle.

A teoria do autor desenvolveu-se de forma bastante fortuita; nunca foi elaborada de modo programático, num manifesto ou numa declaração colectiva. Como resultado temos que pode ser interpretada e aplicada segundo linhas bem latas; diferentes críticos aprofundaram métodos de certo modo diferentes dentro de uma estrutura fluida de atitudes comuns. (WOLLEN, P. 1984, p. 79).

Esse modo de se dirigir a determinado grupo de filmes, digo autoral, conforma-se assim numa ambiente cotidiano, ao longo de idéias que foram se conjugando aos poucos, tendo como base um mesmo entendimento. Tal nomenclatura será desenhada ao longo de um nó de idéias e conceitos, bem como uma percepção filímica que adquire um mesmo visionamento por diversos críticos, em grande maioria dos *Cahiers du Cinéma*.

Além disso, outro fator preponderante na concepção da *Nouvelle Vague*, bem como do Cinema Novo, será a interferência direta do Neo-Realismo Italiano. As questões de produção e de estética difundidas pela "escola" em seus filmes emergidos do pós-guerra, alcançarão nos movimentos posteriores uma transformação significativa na subjetividade e na intenção do ato de filmar. Foi a partir do Neo-Realismo que começou a ser debatido o conceito de autor no cinema.

A questão do "autorismo" no cinema pode ser ligada à etimologia da palavra autor, porém com algumas outras conjecturas próprias do universo cinematográfico, que nos remete aos elementos e à própria historiografia do cinema. O festival de Cannes de 1959 é simbólico neste sentido, pois a partir dele ficou referenciado o grupo de jovens cineastas que dialogavam em seus filmes uma mesma perspectiva, que negava os filmes "bem acabados" que se realizam num período anterior na França. Muitos deles vinham de uma experiência crítica em periódicos ou revistas especializadas, como os *Cahiers du Cinéma*.

Esse novo modo estético e político de se formatar uma obra cinematográfica visava, num primeiro momento, uma distinção dos filmes franceses feitos até aquele momento. Tal negação ficou nitidamente demarcada pelo artigo de François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*. Truffaut irá descrever neste ensaio certa tendência no cinema francês, ou uma tradição de qualidade, que se baseava numa forma de cinema do ponto de vista do roteiro e dos roteiristas, unicamente. Filmes que contavam sempre a mesma história, baseados numa forte influência literária. Assim, esse novo cinema francês inaugura-se munido de um aparato eminentemente crítico. O autor, nesse sentido, estaria disposto a compreender o cinema de outra maneira, levando em consideração outros valores e outras propostas.

Tais opções comportavam a elaboração de um método de análise do filme capaz de reconhecer na *mise-en-scène*, isto é, na direção e não nas declarações programáticas ou na intencionalidade explícita da tese política ou moral do filme, o valor e o significado de uma obra. Tratava-se de um método que, enquanto particularmente atento à identificação dos valores técnicos-formais do filme, pode ser definido e aproximado ao método da crítica estilística em literatura e ao método iconológico nas artes figurativas. (COSTA, A., 1987, p.117).

Parece assim, que a construção dos ideais de autorismo perpassa entendimentos da esfera crítica, pois só através dela foi possível haver uma negação e a elaboração de uma nova percepção de abordagem para a compreensão de um novo momento, ou seja, através de uma atitude crítica foi sendo estabelecida uma nova concepção estética. Não custa lembrar que estética e crítica caminham lado a lado não somente em termos frankfurtianos, por exemplo. O mesmo Truffaut acreditava que o cinema deveria expressar uma concepção do mundo, além da visão do próprio cinema. (COSTA, A., 1987, p.121).

5. O cinema novo brasileiro

Em linhas gerais poderíamos fazer uma analogia e identificar o Cinema Novo Brasileiro, como a tradução das aspirações explicitadas pelos críticos franceses do período supracitado. Em território nacional, a problemática da questão do autor, bem como dos novos códigos que libertariam o cinema de sua configuração numa produção industrial, permearão o novo momento com algumas outras características próprias. Entre elas o fato do cinema nacional até então vir sendo demarcado por frustrações em se concretizar como uma indústria cinematográfica, tal o custo para se manter como tal, assim como o despreparo do setor de se reconhecer dessa forma.

Assim, esse novo cinema brasileiro instaura-se mediado por influências externas e por aspectos próprios como: a consciência de sua precariedade (se valendo dela para caracterizar sua estética), explicitação de sua cultura colonizada (e através dela, negar a produção hollywoodiana). Enfim, um apanhado de outras demandas que irão de encontro e farão um diálogo crítico com os problemas sociais, políticos e culturais do país.

Inserido numa esfera dominada pelo produto industrial, o cineasta brasileiro opta por um determinado tipo de cinema em meio às tensões e cálculos relacionados com uma política de produção, num contexto cultural e ideológico específico. Em sua intervenção, vê sua necessidade de expressão, suas preocupações temáticas, seu envolvimento com a linguagem e sua relação com o espectador mediados por uma questão que permeia a produção e a crítica de cinema no Brasil: a questão nacional. (XAVIER, I., 2001, p. 55).

Essa especificidade, ou seja, a problemática do fazer cinema no Brasil será colocada de forma poética ou metafórica nas construções cinemáticas, bem como no material teórico que permeou a época. De maneira clara, podemos visualizar tais aspirações teóricas no importante artigo de Paulo Emilio Sales Gomes em seu *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. O ensaio, de 1973, faz o panorama da situação do cinema no Brasil e identifica os problemas que permearam nosso cinema periférico (subdesenvolvido), numa nítida relação do cinema com sua situação econômico-cultural.

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. (GOMES, P. E. S., 1996, p. 90).

Esse importante material teórico crítico que lança mão de uma idéia reveladora e atualíssima para os eufóricos de um cinema de retomada – a questão de um cinema feito em ciclos – presta-se a desbravar os caminhos do cinema brasileiro. Caminhos passados, a fim de constatar sua realidade com um maior entendimento e abrir perspectivas da representatividade daquele cinema que emergia desde a década de 60 e que ficava caracterizado como Cinema Novo.

Apesar de ter escapado tão pouco a seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e o dos setenta por cento. (GOMES, P. E. S., 1996, p. 90).

Glauber Rocha será a figura simbólica que caracterizará os ideais deste novo cinema brasileiro. As aspirações do cineasta refletem aquele momento anterior mencionado no contexto francês, carregando as demais aspirações de caráter sócio, político e cultural do cenário brasileiro. Apesar das diferenças, nos meios de produção e de formação de ambas cinematografias, o que ficará irrevogável é o fato desses dois núcleos terem produzido extenso material crítico, e em especial pelos seus principais cineastas, Jean-Luc Godard e Glauber Rocha.

6. Glauber e Godard [3]

No caso brasileiro, essa questão crítica será inédita e refletirá de modo significante na forma de se estabelecer o filme. Glauber irá incorporar em seu vocabulário a teoria do autor e fará dela sua política e discurso como via que possibilita a instauração de um cinema nacional livre da cartilha do cinema clássico. A partir daí, Glauber construirá seus filmes e proporá seus argumentos. Sua experiência como crítico de filmes será iniciada em 1958, três anos antes da realização de seu primeiro longa-metragem, *Barravento*. O cineasta inicia sua carreira jornalística como repórter de polícia do jornal da Bahia e posteriormente, começa a publicar artigos sobre cinema e assume a direção do *Suplemento Literário*. Passa a escrever depois para a página *Artes e Letras*, do suplemento dominical do *Diário de Notícias*, de Salvador, e para o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB).

Em Godard, essa distância ficará ainda mais evidente, uma vez que o cineasta inicia sua carreira crítica na revista *La Gazette du Cinéma*, em 1950, a qual fundou juntamente com Eric Rohmer e Jacques Rivette. Nela, Godard lançará numerosos artigos em seu nome e outros com o pseudônimo de Hans Lucas. Dois anos mais tarde, ingressará nos *Cahiers du Cinéma*. *A Bouff de Souffle*, primeiro longa-metragem do cineasta, será lançado somente em 1960. Sobre a dualidade "cinema-crítica", Godard irá deixar bem nítida sua posição, numa entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma* em dezembro de 1962, em que fala de sua experiência como colaborador da revista, antes de realizar filmes.

Escrever já era fazer cinema, porque entre escrever e filmar, há uma diferença quantitativa, mas não qualitativa. O único que tem sido totalmente crítico é André Bazin. Os outros, Sadoul, Balzas ou Pasinetti, são historiadores ou sociólogos, mas não críticos. Na minha função de crítico, eu já me considerava como um cineasta. Todavia, atualmente me considero como um crítico, e em certo sentido, eu o sou mais que antes. Em vez de fazer uma crítica, faço um filme, entretanto nele introduzo uma dimensão crítica. Considero-me um ensaísta, ou seja, faço ensaios em forma de novelas ou novelas em forma de ensaio: só que ao invés de escrevê-los, eu os filmo. [tradução nossa] (GODARD, J. L., 1971, p.171).

A respeito das conotações propostas por Godard, podemos visualizar duas interpretações a respeito das questões que aqui se concentram. Primeiramente, que o processo de construção do filme também se faz pelo potencial crítico e não somente pelo registro na película por uma equipe comandada por um diretor, ou seja, a crítica incorpora-se ao filme, na medida em que atualiza os modos de percepção das imagens. De outro lado, Godard, assim como outros de sua geração, como Glauber Rocha, no caso brasileiro, propunham uma construção fílmica que *a priori* possuíam uma carga crítica.

Levando em consideração os filmes dos diretores e o período abordado, poderíamos mencionar outros fatores que estariam diretamente ligados aos novos modos de construção dessas novas imagens. De maneira exemplar, poder-se-ia citar o caso das novas tecnologias, ou seja, a disponibilidade de câmeras mais leves, de negativos mais sensíveis à luz (o que dispensaria o uso de refletores), etc. Entretanto, o que torna latente aqui, é identificar de que maneira ocorreu essa relação com a questão crítica, visto que somente as novas tecnologias não são suficientes para pautarem uma nova experiência estética.

Um modelo claro dessa proposição, seria a questão que Glauber instaura como política, sobre o lema "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça". A idéia que Glauber alude, pode ser diretamente ligada a esses novos moldes de entendimentos presentes na época, a questão do ser crítico. Assim, a possibilidade da câmera na mão, visto que naquele momento as câmeras eram mais leves, só se faz mediante um pensamento crítico sobre as possibilidades estéticas dessa nova tecnologia que possibilita uma câmera leve.

Com isso, cai-se em outro conceito que está fortemente ligado às aspirações desses dois núcleos, mas que será diretamente relacionado aos *nouvelle vague*istas, a *camera stylo*. Trata-se de uma alusão a uma forma de filmar, em que a câmera se comporta como a caneta do cineasta. Assim, o filme deveria ser livre, bem como o pensou seu autor. Na verdade, tem-se aí também, uma alusão ao autor literário, que trabalha de forma solitária, o que pode parecer um paradoxo, visto que o cinema é composto por uma equipe. Entretanto, o que está em jogo é a questão conceitual do termo. Mais uma vez o aparato crítico é revelado e traduzido como uma política. O que é interessante notar é que cineastas que se referiam e que buscavam realizar cinema por uma *camera stylo*, como Glauber e Godard, são os mesmos cineastas que utilizaram da escrita para desenvolver uma crítica cinematográfica. Contudo, poder-se-ia questionar: seria a *camera stylo* um desdobramento ou uma tradução da crítica no papel para a crítica na película?

Outro ponto a ser destacado da crítica produzida por ambos os cineastas é a influência que receberam de cineastas que, na visão deles, eram considerados autores. Da parte de Jean-Luc Godard, será notada clara investigação em cineastas como Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Robert Bresson, Jean Renoir. Tenta-se, assim, ancorar procedimentos e construções que caracterizem as aspirações do cinema "autoral" ao quadro de filmes-referências que para ele se manifesta em alguns filmes americanos, no Neo-Realismo italiano e outros filmes de diretores franceses daquele momento.

Glauber por sua vez, em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, a fim de colocar o Cinema Novo nesse contexto, irá sugerir com muita ênfase o que seria o melhor e o pior na produção cinematográfica nacional até aquele momento. De modo claro, haverá uma identificação e um estudo maior da obra de Humberto Mauro, colocando-o num pedestal de referência cinematográfica de um cinema inovador e crítico da década de 30. Junto a isso, Glauber irá perceber a não-história do cinema brasileiro, quando diz que "tendo sua evolução fragmentada, o cinema brasileiro criou seus autores em tempos inesperados e por isto estes artistas permaneceram na obscuridade, à margem da cultura. Eis, aliás, o único e grande crime que o Brasil cometeu contra Mauro" (ROCHA, G., 2003, p. 47).

Vê-se, contudo, que a crítica possibilita uma identificação do autor em sua história, na qual passa a atuar como agente e fomentador dela, uma vez que há uma preocupação não somente com as questões do cinema como também com as questões nacionais (vista a visão totalizante de Glauber), fazendo com que a crítica penetre por todas essas áreas (artística, cultural, política). Tal "ambiçãõ artística" parecer ter sido traduzida em uma rede complexa de informações e símbolos nos filmes do cineasta, tamanha sua preocupação no meio em que atuava e pelo modo como atuava.

7. Deus e o diabo na terra do sol, uma construção crítica

Tales Ab'Saber irá fazer um paralelo dos escritos de Glauber com sua produção audiovisual, em especial *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Para o autor, o aspecto teórico em Glauber o leva a um patamar de entendimento que o possibilita em sua excursão cinematográfica. Para isso, Ab'Saber relaciona um trecho de uma crítica de jornal escrita por Glauber, intitulada *Rayzes Mexicanas de Benito Alazraki*. Nela, o cineasta indicaria, mesmo que inconscientemente, alguns aspectos de seu segundo filme e sinalizaria o que seria sua produção em seu caráter simbólico, ao relacionar o filme de Alazraki a diversas fontes cinematográficas bem como sua importância como produto cultural. Assim, em vários trechos,

haverá um canal de entendimento que pode ser facilmente identificado com algumas seqüências em particular de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ou ainda, sua concepção de uma maneira geral. Diz Glauber em referido ensaio crítico:

No episódio O Caolho – quando a mãe leva o menino cego por uma subida árida até uma cruz – embora a seqüência em si funcione magnífica – logo parece aos avisados um espectro de Que Viva o México!, o que não desmerece mas somente revela um Alazraki contido, preso à intenção talvez de completar o incompleto pelo mestre soviético. (...)

Na cena final – a mãe partindo no carro – a música civilizada age como ritmo de dissolvença interior sobre a mãe que abandona o marido e filha no deserto ao passo que esses correm em grande plano puxados por travelling métrico que logo atinge o rítmico e os abandona correndo sem solução até a terra diluir o homem e completar a intenção dramática, diga-se de uma pequena tragédia. (...)

Assim a pura documentação perde em atitude meramente lúdica para ganhar em exercício de linguagem, transformando-se adequadamente no superproblema. E das pulsações da montagem ambivalente – o conflito exterior e o jogo íntimo das cargas psicológicas – adquire organismo denso o arcabouço místico do tema ao passo que a intriga literária se visualiza em plena poética. (...) (ROCHA, G., 1981, p-p. 4-7).

Fica nítida e algumas vezes até idêntica essa descrição em relação a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como a seqüência da subida do personagem Manuel até a cruz ou a seqüência final em que Manuel e Rosa correm pelo sertão (dois fortes momentos no filme de Glauber). Assim, a crítica glauberina, nas alusões ao filme de Benito Alazraki, irá desconstruir as imagens através de seus significados e submetê-las a uma conceituação. O cineasta-crítico alega valores às composições presentes em dada construção visual, o que denotará em uma consciência crítica, facilmente percebida em seu próprio filme.

Ao escrever, Glauber Rocha desenha não apenas a estrutura estética e política do que seria o cinema brasileiro nos anos que se seguiram, mas também o que seria, com detalhes estilísticos, Deus e o Diabo na Terra do Sol. Escrevia, dessa forma, a história do futuro, e o roteiro de um dos mais importantes filmes modernos do século, ao produzir sua crítica cinematográfica. (AB'SÁBER, T. A. M., 2003, p. 29).

Sendo assim, Glauber mostra que fazer crítica, ao menos naquele período, era também fazer cinema. Pois a crítica que pauta, ancora-se numa reflexão histórica, cultural e cinematográfica, o que faz com que esse trabalho conceitual seja refletido de alguma forma nas imagens construídas. De uma forma indireta, a crítica parece possibilitar, senão a construção dos filmes, sua problematização, tamanho os valores empregados pelo cineasta. A postura do diretor-crítico-autor torna-se assim não um discurso inocuo^[4], mas sim uma voz preocupada e responsável pelas condições e pelos níveis culturais das sociedades da qual faz parte.

A questão da crítica produzida por ele seria um desses meios inter-relacionais que trazem ao debate uma maior consciência, bem como a apresentação de uma nova estética nos quadros cinematográficos. Relacionar o grande material escrito, não só por Glauber, como por toda uma geração, seria uma forma de angariar procedimentos viáveis para a constatação de que um pensamento imerso num meio crítico pode gerar produtos culturais distintos e singulares.

Referências:

- AB'SÁBER, Tales A. M. **A Imagem Fria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ALMEIDA, Jane de. **Grupo Dziga Vertov**: Organização de Jane de Almeida. São Paulo: Witz Edições, 2005.
- ANDREW, James Dudley. **As Principais Teorias do Cinema** – Uma Introdução. Rio de Janeiro: JZE, 2002.
- BERNADETT, Jean-Claude e Maria Rita Galvão. **O Nacional e o Popular**: Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung". **Bulletin de la Société française de philosophie**. Vol. 82, nº 2, pp. 35 - 63, avr/juin 1990. HIPERLINK <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/critique.html>>
- GODARD, Jean-Luc. **Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard**. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: Trajetória no Subdesenvolvimento. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.
- ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. Rayzes Mexicanas de Benito Alazraki. In: **Revolução do Cinema Novo**, Rio de Janeiro: Alhambra Embrafilme, 1981, p-p. 4-7.
- XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- WOLLEN, Peter. **Signos e Significação do Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

Recebido em 22/04/2008. Aprovado em 27/05/2008.

Title: Criticism and authorism - an Analysis of Making Cinema in Glauber and Godard

Author: Gabriel Malinowski

Abstract: The present essay verifies the contexts and the bases that made possible the appearance of a new kind of cinema, namely the French Nouvelle Vague and the Cinema Novo in Brazil. As a means for transformation the issue of film criticism appears as a fundamental piece, be it for the critical debate it generated, be it for its own critical nature. Thus, around the late 1950s new cinematographic conceptions are presented, due to a cultural effervescence, both in Brazil and in France. Such a period favored the aspirations of the main filmmakers taking part in that movement: Jean-Luc Godard and Glauber Rocha. The issues they were concerned with, as the notion of author, are investigated here together with the critical trend, as a means for identifying and delineating their cinematography.

Keywords: criticism, cinema, author, Glauber and Godard

Titre: Critique et droit d'auteur – une analyse du fait de faire du cinéma chez Glauber et Godard

Auteur: Gabriel Malinowski

Résumé: Cet article essaie de vérifier les contextes et les bases qui rendent possible le surgissement d'un nouveau type de cinéma, plus exactement la Nouvelle Vague Française et le Cinema Novo au Brésil. Comme moyen de cette transformation, la question de la critique cinématographique surgit comme pièce fondamentale, soit par le débat critique qui a été géré, soit par sa propre nature critique. Alors, à partir de la fin des années cinquante, des conceptions cinématographiques nouvelles seront présentées, au milieu d'un contexte d'effervescence culturelle, soit au Brésil, soit en France. Tel mouvement viendra à la rencontre des aspirations des principaux cinéastes qui y ont pris part, Jean-Luc Godard et Glauber Rocha. Les conjectures qui les entouraient, comme la question de l'auteur, seront recherchées ensemble avec le versant critique, comme moyen d'identification et conformation de leurs cinématographies.

Mots-clés: critique, cinéma, auteur, Glauber et Godard

Titulo: Crítica y autorismo - un análisis de hacer cine en Glauber y Godard

Autor: Gabriel Malinowski

Resumen: Este artículo intenta verificar los contextos y las bases que posibilitaron el apareamiento de un nuevo tipo de cine, más precisamente la Nouvelle Vague francesa y el Cinema Novo en Brasil. Como medio de esta transformación la cuestión de la crítica cinematográfica aparece como pieza fundamental, sea por el debate crítico que se generó, sea por su propia naturaleza crítica. Entonces, a partir del final de los años cincuenta, nuevas concepciones cinematográficas serán presentadas, debido a un contexto de efervescencia cultural, sea en Brasil, sea en Francia. Tal momento vendrá de encuentro a las aspiraciones de los principales cineastas que de esos movimientos participaron, Jean-Luc Godard y Glauber Rocha. Las conjeturas que los envolvían, como la cuestión del autor, serán investigadas juntamente con la vertiente crítica, como medio de identificación y conformación de sus cinematografías.

Palavras-chave: Crítica, Cine, Autor, Glauber y Godard.

Notas:

[1] Mestrando do programa de Comunicação da Universidade Federal Fluminense-RJ. gabrielmalinowski@gmail.com.

** Mestre em Comunicação e Cultura ECO UFRJ. Professor dos cursos de Comunicação Social e Cinema da Universidade Estácio de Sá. wilsonoliveirafilho@yahoo.com.br

[2] No Brasil foi traduzido primeiramente como Iluminismo e revisado posteriormente para Esclarecimento.

[3] Mesmo sem ser nossa pretensão aqui não custa lembrar que dos impressos os quais começaram, Godard e Glauber têm a televisão como elo, como intersecção. *Abertura* e *Seis vezes dois* acabam por reforçar onde a crítica de ambos foi chegar.

[4] O discurso seria mais de um invólucro para o cinema, para um cinema com vocação afirmativa.

