



Leonardo Gomes Esteves

**Dialéticas da desconstrução:
Maio de 68 e o cinema**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação Social.

Orientadora: Prof. Andréa França Martins

Rio de Janeiro
Setembro de 2017



Leonardo Gomes Esteves

**Dialéticas da desconstrução:
Maio de 68 e o cinema**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Andréa França Martins

Orientadora

Departamento de Comunicação Social PUC-Rio

Prof. Liliane Heynemann

PUC-Rio

Prof. Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior

ECA-USP

Prof. Rogério Bitarelli Medeiros

PPGTLCOM/ECO-UFRJ

Prof. Miguel Serpa Pereira

PUC-Rio

Augusto César Pinheiro da Silva

Coordenador Setorial do Centro

Técnico Científico – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 03 de setembro de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Leonardo Gomes Esteves

Possui graduação em Comunicação Social pelo extinto Centro Universitário da Cidade. É mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Participou de diversos congressos nas áreas de cinema e comunicação social. É realizador cinematográfico. Entre 2007 e 2017 produziu e dirigiu quatro curtas-metragens filmados e finalizados em processo fotoquímico, premiados e exibidos em dezenas de festivais no Brasil e no exterior. Dirigiu um longa-metragem, ainda em finalização, na bitola 16mm.

Ficha Catalográfica

Esteves, Leonardo Gomes

Dialéticas da desconstrução : maio de 68 e o cinema / Leonardo Gomes Esteves ; orientadora: Andréa França Martins. – 2017.

293 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2017.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. História do cinema francês. 3. Cinema experimental. 4. Cinema marxista. 5. Vanguarda cinematográfica. I. Martins, Andréa França. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD:302.23

**Dedico esta tese à juventude do
cinema em todas as suas épocas...**

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a Gabriela Interlenghi, mulher que eu amo e que me acompanhou em todos os momentos desta tese, mesmo à distância, com uma compreensão que só o amor mesmo permite.

À minha mãe, meu pai, minha tia, irmãs e sobrinhos (pastelzinho de muriçoca, tripa de tatu, luminha).

A Andréa França, por aceitar esta pesquisa e pela orientação ao longo da elaboração desta tese.

A Rogério Medeiros, meu orientador durante o mestrado, signatário da carta de recomendação para o doutorado sanduíche, e um amigo muito generoso, que viu nascer o interesse por esta pesquisa já nos tempos do mestrado.

Ao Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, especialmente Angeluccia Habert e Marise Lira, pela constante ajuda com trâmites burocráticos ao longo de todo o percurso do doutorado.

A CAPES pela bolsa concedida a partir de novembro de 2014 e pela bolsa no período sanduíche (julho 2015-março 2016), no PDSE – Programa de doutorado sanduíche no exterior.

À banca de qualificação – formada pelos professores Rubens Machado (ECA/USP), Anita Leandro (ECO/UFRJ), Liliane Heynemann (PUC-Rio) e Miguel Pereira (PUC-Rio) –, que colaboraram consideravelmente para o andamento desta pesquisa com sugestões e críticas.

A Laurent Véray, professor na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, por ter me recebido na França e aceitado me orientar durante o período em que estive pesquisando no país (jul-2015 a mar-2016).

A Sébastien Layerle por ter me permitido frequentar seus seminários na Sorbonne Nouvelle, “Cinéma militant et audiovisuel d’intervention sociale: le ‘tiers-secteur’ des années 68”, no segundo semestre de 2015; e “Cinemas citoyens ‘médiactivisme’: formes contemporaines de l’engagement” no primeiro semestre de 2016; e também pela constante troca de informação e material mesmo no período em que eu já tinha retornado ao Brasil.

A Gérard Leblanc, pelas informações em algumas ocasiões, depoimento e esclarecimento sobre a revista *Cinéthique*, o posicionamento da crítica na publicação, e sobre o grupo homônimo fundado posteriormente por ele.

A Jackie Raynal, pelo apoio em alguns momentos e por muitos bate-papos em torno do grupo Zanzibar desde sua vinda ao Brasil em 2013.

A Abdullah Siradj Bard (Serge Bard), pelo encontro e pela entrevista sobre seu período como cineasta em 1968.

A Philippe Garrel, por ter respondido meu questionário sobre seus filmes e a Claudine Kaufmann por mediar este encontro à distância.

A Colin Foltz e Sonia Bruneau pelo envio de suas, respectivamente, dissertação e tese, concluídas na década passada.

A Imaculada Kangussu (UFOP), por esclarecer algumas dúvidas por e-mail sobre a Grande Recusa e o ato radical marcuseanos.

Aos funcionários das seguintes instituições francesas: BNF (Bibliothèque Nationale de France), unidades François Mitterrand e Richelieu, incluindo os responsáveis pela Inathèque, pelo atendimento quase sempre primoroso; BPI (Bibliothèque Public d'Information) e Bibliothèque Kandinski, ambas no Georges Pompidou; biblioteca da Sorbonne Nouvelle, pelas inúmeras tardes de consulta a dissertações e teses depositadas na instituição; biblioteca da Cinemathèque Française; Bibliothèque du cinéma François Truffaut e Forum des images; Centre de documentation de la Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

Aos funcionários das seguintes instituições brasileiras: Biblioteca Nacional, Médiathèque de la Maison de France, Cinemateca do MAM (Hernani Heffner, Fabricio Felice, Gilberto Santeiro [in memorian], Fabio Velozo, Leo Gavina [in memorian]), Biblioteca do Centro Cultural da Justiça Federal; Biblioteca da PUC-Rio; e Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ).

À equipe do cinema Grand Action, que me convidou para uma sessão extra, privada, em 35mm, do filme *Actua 1*.

Ao CAF de Paris (Caisse d'Allocations Familiales), pelo apoio financeiro concedido pelo período no qual morei em Paris.

Ao Fred, na Maison du Brésil, assim como a Jane e ao George.

Aos amigos feitos ou reencontrados em Paris: Ricardo Festi, Maurício Neubern, Debora Becker, Raul Maciel, Valéria Amorim, Marina Franconeti, Katherine Nakad, Camilo Soares, Maicon Barbosa, Alessandra Brum, Alexandra Dumas, Ângela Artur, Natália Máximo, Wanderley Vitorino, Amanda Coelho, José Quental, Osmar Gonçalves, Philippe Cunha, Monique Chaudré, Marcelle Araújo,

Antônio Tavares Bastos, Andrés Mendoza, Eraci Oliveira, Dani Almada, Amyr Borges Neto, Katherine Ford, Lara Vogt, Maria Isabella Lucredi, Lucio Lima Machado, Artur Matuck, Thais Silva, Christian Lebrat, Clara Renedo, Fabio Frazão, Carine Beatrici.

A Thomas Sparfel, Luciana Pacheco e Cesar Motta Junqueira, por muitos auxílios em traduções e revisões para o francês no período anterior à minha partida a França e mesmo já nas conclusões da escrita.

Aos professores do CLAC-UFRJ no período 2010-2012, no qual eu aprendi o básico do francês e que me deu alguma base para prosseguir nos anos seguintes de forma independente.

E, finalmente, aos amigos Renato Coelho, Lucas Murari, Nicholas Andrueza, Drika Lima, Guiomar Ramos, Tetê Matos, Antônio Leal, Emiliano Sette, Remier Lion, Luis Alberto Rocha Melo, André Sampaio – amigos de primeira, sempre solícitos, mesmo quando não tão perto.

E a minha vó, mulher forte que continua olhando pelos seus, mesmo de outra dimensão...

Resumo

Esteves, Leonardo Gomes; Martins, Andréa França. **Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema**. Rio de Janeiro, 2017. 293 p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema tem como objetivo o estudo da desconstrução do cinema francês que emerge motivado pelo Maio de 68 tendo como referência principal a filmografia de três grupos que surgem no período: Dziga Vertov, Zanzibar e Medvedkine. A desconstrução é analisada tendo como base processos dialéticos que visam demonstrar uma qualidade movente, que permita dissociá-la do debate entre críticos para a qual é geralmente associada. O período sobre o qual a filmografia analisada aqui está confinada (1968-1974) compreende não apenas o surgimento e término dos grupos citados, mas mudanças internas nas artes marxistas utópicas que se veem impulsionadas por 68. Estas transformações no cinema são estudadas nesta tese tomando como referência a obra de Herbert Marcuse, no período que contempla a aparição das obras *O homem unidimensional* (1964) e *A dimensão estética* (1977). Desta forma, a tese investiga uma desconstrução histórica, na transmissão de técnicas e estéticas entre neovanguardas francesas do pós-guerra; uma desconstrução teórica, entre os críticos da *Cahiers du cinéma* e *Cinéthique* a partir de 1969; e uma autodesconstrução, referente a um reposicionamento que inverte política e estética na obra dos três grupos citados.

Palavras-chave

História do cinema francês; cinema experimental; cinema marxista; vanguarda cinematográfica.

Abstract

Esteves, Leonardo Gomes; Martins, Andréa França (Advisor). **Dialectics of deconstruction: May 68 and cinema.** Rio de Janeiro, 2017. 293 p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This doctoral thesis analyzes the deconstruction of French cinema that emerges with May 68, having as main reference the filmography of three groups that appear in the period: Dziga Vertov, Zanzibar and Medvedkine. The deconstruction will be analyzed from dialectical processes that demonstrate a moving feature that allows its separation from the episode that is managed by the critics and which it has been occasionally associated. The period which the analyzed filmography is confined (1968-1974) reaches not only the beginning and end of the mentioned groups, but the internal changes in the Marxists arts that are influenced by 68. This thesis studies those transformations in cinema, having as reference the work of Herbert Marcuse, during the period that contemplates the appearance of the books *The unidimensional man* (1964) and *The aesthetic dimension* (1977). This thesis intends to investigate one historical deconstruction, which appears in the transmission of technics and aesthetics between French neo-avant-gardes of the post-war; one theoretical deconstruction, between the critics of *Cahiers du cinéma* and *Cinéthique* after 1969; and one auto-deconstruction, which answers to a repositioning that reverse politic and aesthetic in the work of the groups that are mentioned above.

Keywords

History of French cinema; experimental cinema; Marxist cinema; avant-garde cinema.

Sumário

| | |
|--|-----|
| 1. Introdução | 16 |
| 2. Duas desconstruções, duas vanguardas | 29 |
| 2.1. O filmado e o fílmico/ a forma e o conteúdo | 29 |
| 2.2. Duas desconstruções | 32 |
| 2.2.1. Desconstrução X destruição | 33 |
| 2.3. Vanguarda(s) | 39 |
| 2.3.1 Ato radical e Grande Recusa | 42 |
| 2.3.2. A fatura documental | 49 |
| 2.3.3. O fragmentário | 57 |
| 3. Imagem X palavra | 62 |
| 3.1. Teorizações sobre os fenômenos de linguagem no Maio de 68 | 63 |
| 3.1.1. Da civilização da imagem à civilização da linguagem | 63 |
| 3.1.2. Prise de parole | 65 |
| 3.1.3. Parole sauvage | 68 |
| 3.2. Desconstrução nas artes visuais (cartazes, pintura, cinema) | 71 |
| 3.2.1. A produção de cartazes no Maio de 68 | 72 |
| 3.2.2. Ciné-tracts e film-tracts | 74 |
| 3.2.3. Outras experimentações silenciosas e a Figuração narrativa | 83 |
| 3.2.3.1. Sobreimpressão e psicodelia: <i>La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat</i> | 84 |
| 3.2.3.2. Cinema e pintura: <i>Film-tract n° 1968</i> | 88 |
| 3.2.4. Imagem e som | 95 |
| 3.2.4.1 <i>Um filme como os outros</i> | 97 |
| 3.2.4.2. <i>Actua 1</i> | 103 |
| 3.2.4.3. <i>Images de la Nouvelle Société</i> | 106 |
| 3.3. Historiografia da estética neovanguardista do cinema na França | 110 |
| 3.3.1. A destruição estética do cinema letrista | 114 |
| 3.3.2. <i>Détournement</i> marxista pelos situacionistas | 120 |

| | |
|--|-----|
| 3.4. A formação de um establishment revolucionário | 125 |
| 3.4.1. A civilização da linguagem e a desconstrução | 126 |
| 3.4.2. Uma negação histórica da neovanguarda | 127 |
| | |
| 4. Teoria X prática | 132 |
| 4.1. As ideias de Althusser | 133 |
| 4.1.1. Generalidades | 135 |
| 4.1.2. As críticas de Rancière | 136 |
| 4.2. O que dizem os situacionistas no pré-Maio de 68 | 139 |
| 4.2.1 Teoria radical | 140 |
| 4.2.2. Debord | 143 |
| 4.3. Desconstrução do cinema pela crítica pós-Maio de 68 | 147 |
| 4.3.1. A corrente althusseriana de vanguarda | 147 |
| 4.3.1.1. <i>Cinéthique</i> : atitude e consciência estética | 148 |
| 4.3.1.2. <i>L'été</i> e a desordem: marco da teoria crítica | 151 |
| 4.3.1.3. O filme materialista dialético | 155 |
| 4.3.1.4. Consenso crítico: <i>Méditerranée</i> , de Jean-Daniel Pollet | 162 |
| 4.3.2. A corrente althusseriana moderna | 164 |
| 4.3.2.1. As teorizações da <i>Cahiers</i> | 166 |
| 4.3.2.2. O “cinema direto” e a persistência da prática | 168 |
| 4.3.2.3. Rivette e Garrel: exploração da práxis do plano-sequência | 171 |
| 4.4. O travelling enquanto prática significativa | 177 |
| 4.4.1. Desconstrução godardiana entre política e estética | 180 |
| 4.4.2. A prática significativa e a influência freudo-marxista | 184 |
| 4.4.3. O travelling em <i>Tudo vai bem</i> | 186 |
| 4.4.3.1. O travelling brechtiano | 188 |
| 4.4.3.2. O travelling godardiano e o travelling materialista dialético | 191 |
| 4.5. Teoria, prática, técnica e revisionismo | 194 |
| 4.5.1. Um revisionismo crítico? | 195 |
| 4.5.2. A divergência técnica-prática como desconstrução ideológica | 203 |
| | |
| 5. Político-estético/ público-particular | 210 |
| 5.1. Zanzibar, Serge Bard: <i>mise-en-scène/ mise-en-salle</i> | 211 |
| 5.1.1. Serge Bard | 212 |

| | |
|---|-----|
| 5.1.2. <i>Mise-en-salle</i> | 213 |
| 5.1.2.1. <i>Détruisez-vous – le fusil silencieux</i> | 215 |
| 5.1.2.2. <i>Ici et maintenant</i> | 218 |
| 5.1.2.3. <i>Fun and games for everyone</i> | 221 |
| 5.1.3. Significação | 224 |
| 5.2. “Experiência de classe” estética no grupo Medvedkine | 228 |
| 5.2.1. Mundivisão proletária | 228 |
| 5.2.2. Cinema proletário narrativo | 231 |
| 5.2.2.1. <i>Classe de lutte</i> e <i>Week-end à Sochaux</i> | 232 |
| 5.2.3. Cinema proletário estético | 238 |
| 5.2.3.1. <i>Lettre à mon ami Pol Cèbe</i> | 239 |
| 5.2.3.2. <i>Le traîneau-échelle</i> | 242 |
| 5.3. Godard e a dialética da libertação | 245 |
| 5.3.1 Aprender a ver, não a ler | 247 |
| 5.3.1.1. Ver o vídeo | 248 |
| 5.3.1.2. Pedagogia godardiana | 250 |
| 5.3.2. Dialética da libertação | 255 |
| 5.4. Do político ao metapolítico | 258 |
| 5.4.1. Alquimia da palavra | 259 |
| 5.4.2. Uma natureza sobreposta à natureza | 262 |
| 5.4.3. A dimensão estética | 264 |
| 6. Considerações finais | 287 |
| 7. Referências bibliográficas | 275 |

Lista de figuras:

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – <i>Ciné-tract 001</i> (1968) | 76 |
| Figura 2 – <i>Film-tract 10</i> (1968) | 79 |
| Figura 3 – <i>La révolution n'est qu'un début</i> (1968) | 86 |
| Figura 4 – <i>Film-tract 1968</i> (1968) | 90 |
| Figura 5 – <i>Um filme como os outros</i> (1968) | 99 |
| Figura 6 – <i>Um filme como os outros</i> (1968) | 102 |
| Figura 7 – <i>Traité de bave et d'éternité</i> (1951) | 116 |
| Figura 8 – <i>Le révélateur</i> (1968) | 175 |
| Figura 9 – <i>Le révélateur</i> (1968) | 176 |
| Figura 10 – <i>Tudo vai bem</i> (1972) | 189 |
| Figura 11 – <i>Détruisez-vous</i> (1968) | 215 |
| Figura 12 – <i>Détruisez-vous</i> (1968) | 217 |
| Figura 13 – <i>Ici et maintenant</i> (1968) | 219 |
| Figura 14 – <i>Ici et maintenant</i> (1968) | 220 |
| Figura 15 – <i>Ici et maintenant</i> (1968) | 221 |
| Figura 16 – <i>Fun and games for everyone</i> (1968) | 222 |
| Figura 17 – <i>Acéphale</i> (1968) | 225 |
| Figura 18 – <i>Classe de lutte</i> (1969) | 234 |
| Figura 19 – <i>Week-end à Sochaux</i> (1971-72) | 236 |
| Figura 20 – <i>Lettre à mon ami Pol Cèbe</i> (1971) | 240 |
| Figura 21 – <i>Lettre à mon ami Pol Cèbe</i> (1971) | 241 |
| Figura 22 – <i>Le traîneau-échelle</i> (1971) | 243 |
| Figura 23 – <i>Ici et ailleurs</i> (1974) | 249 |

| | |
|---|-----|
| Figura 24 – <i>Ici et ailleurs</i> (1974) | 250 |
| Figura 25 – <i>Letter to Jane</i> (1972) | 252 |
| Figura 26 – <i>Letter to Jane</i> (1972) | 254 |
| Figura 27 – <i>Numéro deux</i> (1975) | 257 |

Introdução

Ao falar em Maio de 68 e cinema, certas palavras naturalmente se impõem. Algumas delas são: político, militante, ideologia, revisionismo, marxismo, dialética, materialismo, metafísica, espetáculo, destruição, desconstrução. O cinema que se vê absorvido pela emergência de uma interrupção *patrocinada* pelo Maio de 68, se insurge, sobretudo contra si. É preciso destruí-lo, ou desconstruí-lo. Ou mesmo destruir-se, como propõe um dos filmes que primeiramente adentrou a atmosfera do período, *Détruisez-vous* (1968), de Serge Bard¹.

Destruir, desconstruir – da desconstrução do cinema à desconstrução de si, se inscreve um projeto revolucionário que evidencia a utopia coletiva e a ressaca individual no pós-68. Mas por que voltar ao cinema em torno do Maio de 68 e sua desconstrução? Passados quase 50 anos deste episódio e muitas publicações, haveria ainda alguma coisa a ser dita?

No caso do Brasil, há uma lacuna histórica. Uma extensa pesquisa sobre o assunto não chegou a ser empreendida por aqui ao longo do tempo. As justificativas são razoáveis. A dificuldade em acessar esta produção marginal era grande mesmo para os pesquisadores franceses. Algumas obras permanecem inacessíveis até hoje. Já os estudos publicados que abordam exclusivamente o cinema em questão tampouco encontraram traduções para a língua portuguesa no Brasil². Esta tese, portanto, tem como função preliminar suprir este vácuo.

Outra forma de justificar a revisita a este assunto durante o período específico no qual esta tese foi gestada está na reaparição ou acessibilidade de conteúdos. O curta-metragem *Actua 1* (1968), dirigido por Philippe Garrel, Patrick Deval e Serge Bard, é uma obra central neste estudo. Apontado por

¹ Como indica a cartela inicial, o filme teria sido rodado em abril de 1968.

² Exceto raras e muito específicas abordagens, como a tradução de Layerle (2008b), artigo sobre o grupo ARC (Atelier de Recherches Cinématographiques) na Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo (RECINE, set. 2004); a tradução de textos de Colin MacCabe, Kent Jones e MacBean sobre o grupo Dziga Vertov em Almeida (2005) ou no recente catálogo sobre a mostra de Godard (PUPPO; ARAÚJO, 2015), que trouxe textos de David Faroult, Nicole Brenez, Dario Marchiori, entre outros.

Godard como o melhor filme feito sobre o Maio de 68 e parcialmente reencenado por Garrel em *Os amantes constantes* (2005), *Actua 1* desapareceu no mesmo ano em que foi produzido. Só foi reencontrado acidentalmente em 2014, ou seja, 46 anos depois, já no andamento desta tese³. Trazê-lo para o presente debate é, portanto, mais um argumento que habilita o surgimento desta prospecção neste momento específico, visando assim preencher outra lacuna histórica. No mesmo argumento poderão ser considerados os filmes do citado Serge Bard, peça-chave do grupo Zanzibar. Começam a ser disponibilizados em formato doméstico em 2008. O último deles, *Ici et maintenant*, é lançado em DVD apenas em fevereiro de 2016. Seus filmes raramente são sequer mencionados em estudos e catálogos sobre cinema experimental ou sobre a filmografia de 68, pois pouco foram exibidos ao longo dos anos, sempre pareceram fora de alcance⁴.

Outra justificativa que ressalta a atualidade desta pesquisa, brasileira, sobre este assunto se dá na aparição de obras de não francófonos que retomaram o tema neste mesmo período. As publicações de Grant (2016) e Jelicié (2016), respectivamente um americano e um argentino, demonstram que o assunto não foi devidamente absorvido pelo olhar estrangeiro e que ainda há espaço e vontade para construir novos olhares sobre o tema. Esta tese pertence a este movimento atual de (re)descobertas sobre a cinematografia que é erigida a partir do Maio de 68.

Finalmente, a última e principal justificativa, diz respeito ao percurso específico que esta tese pretende fazer. O presente trabalho tem como objeto de estudo a desconstrução estética cinematográfica que emerge na França entre os anos 1968-1974 vista através de parcelas das filmografias de três iniciativas que surgem no período: os grupos Dziga Vertov, Zanzibar e Medvedkine. A hipótese central é a de que a desconstrução é movente, motivada por processos dialéticos, e irá promover uma inversão entre o político e o estético; esta inversão irá corresponder às mudanças de uma arte marxista no período tal como aborda

³ Consegui assistir ao filme em 35mm em uma sessão no cinema *Grand Action*, na Rue des Écoles, em 10.10.2015. No mesmo dia compareci a uma sessão extra do filme, fechada para amigos do projetorista da sala, a meia noite. Na ocasião conheci o pesquisador David Faroult, que estava assistindo ao filme pela primeira vez.

⁴ As únicas projeções de *Ici et maintenant*, em 35mm, no Brasil se deram nos dias 22.10 e 1.11.2013, por iniciativa da mostra *Os filmes Zanzibar: dândis de Maio de 68*, da qual fui produtor. Quando deste evento, que contou com a participação de Jackie Raynal, *Ici et maintenant* tinha sequer sido telecinado.

Herbert Marcuse, entre os anos 1964-1977. Mas, por que a desconstrução (a)? Por que esses grupos (b)? Por que esses anos e, por que, Marcuse (c)?

a) Desconstrução: primeiramente, esta tese recusa a restrição do termo “desconstrução” ao famoso debate entre críticos da *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique* e *Nouvelle critique* durante 1969-1971. Há certo esforço empreendido ao longo do tempo para manter este termo confinado a este contexto específico. A análise de Xavier (2005), publicada originalmente em 1977, aborda a desconstrução por este viés, sem, contudo, se deter nos filmes. O sucinto e eficiente panorama sobre as divergências entre as teorias dos críticos franceses traçado por Ismail também deixa de lado (assumidamente) uma questão fundamental: a da influência das ideias de Althusser sobre estas teorias. A coletânea de Jelicié (2016) restringe igualmente a desconstrução ao episódio crítico, traduzindo pela primeira vez em língua espanhola textos da época. Já na França, Faroult (2002), em sua tese sobre cinema de vanguarda, vai delimitar a desconstrução neste mesmo contexto, a via althusseriana, mas analisando filmes de apenas dois grupos, Dziga Vertov e *Cinéthique*⁵. Esta decisão deixa de fora, por exemplo, a influência do grupo situacionista. E ainda, a tese é orientada por Gérard Leblanc, um dos fundadores de *Cinéthique*, dado que não pode ser relativizado. François Albera, importante pesquisador sobre a história da vanguarda vai restringir o escopo de um cinema de vanguarda em torno do Maio de 68 a duas experiências. As mesmas que figuram na tese de Faroult, da qual o autor compôs a banca. Dessa forma, Albera (2005, p. 139-142) sintetiza a experiência cinematográfica vanguardista de 68, resumindo-a aos grupos Dziga Vertov e *Cinéthique*. Na revisão deste texto, publicado em português com significativas alterações, mas sob outro título, Albera (2012, p. 200-202) manteve o trecho inalterado. Há, portanto, certa tendência em destacar um cinema vanguardista, desconstrutor, no período que fica delimitado pelo projeto teórico (e depois prático) encampado por *Cinéthique*. Esta tese pretende escapar deste recorte sem, contudo, ignorá-lo. Afinal, se a desconstrução é movente (e ela o é mesmo no processo interno de *Cinéthique*), não poderá ser vista apenas como um projeto da crítica e daqueles que foram eleitos pela mesma. Persistir por esse caminho significaria, necessariamente, deixar de lado Debord, Vaneigem e demais

⁵ Os críticos da revista passam à produção de filmes a partir de 1972, mantendo o nome da publicação.

situacionistas, Marcuse, Rancière, um contestador de Althusser já nas redondezas de 68, e qualquer projeto cinematográfico ou mesmo artístico para fora do escopo marxista-leninista.

b) Os grupos: os grupos que são enfatizados neste trabalho buscam igualmente se inscrever em uma visão mais ampla, que consiga escapar de um recorte específico da desconstrução talhado por pesquisadores relevantes, como foi apontado acima. Mas, primeiramente, é preciso observar que o objeto desta tese é a desconstrução, e não os grupos. Desta forma, parcelas das filmografias são adequadas a contextos específicos, correspondentes a processos dialéticos distintos da desconstrução. E, ainda, esta pesquisa entende que alguns filmes que fazem parte do contexto no qual esses grupos florescem são igualmente importantes. Assim, faz-se necessária a inclusão dos ciné-tracts, projeto que tem ressonância entre envolvidos nos três grupos privilegiados por este trabalho; de *Actua 1*, que é dirigido por um trio de cineastas que irá compor em seguida o grupo Zanzibar; de *Um filme como os outros*, rodado por Godard entre o Maio de 68 e a criação do grupo Dziga Vertov, entre outros. Por outro lado, tampouco se vê problemas em incluir no decorrer da pesquisa filmes de outras procedências que poderão funcionar como elementos de comparação. É o caso do curta-metragem *La reprise du travail aux usines Wonder* (1968), dirigido por alunos do IDHEC, *Octobre à Madrid* (1967) ou *L'été* (1968), ambos de Marcel Hanoun, *Méditerranée* (1964), de Jean-Daniel Pollet, entre outros.

Originalmente, a escolha pelos grupos Zanzibar, Dziga Vertov e Medvedkine se deu motivada por outras crenças, as quais o andamento desta pesquisa mostrou serem inadequadas ou insuficientes⁶. Optou-se por mantê-los de forma a destacar duas características: a forma díspar pela qual estes grupos trabalham conteúdos políticos e estéticos e como eles podem se inscrever em processos dialéticos semelhantes; as maneiras com a qual executam uma desconstrução interna no decorrer do processo. Ou seja, esses grupos passaram a se adequar ao objeto desta tese pelas divergências que trazem entre si e pela

⁶ Em meus argumentos iniciais, mantive uma convicção pueril de que a escolha por estes grupos deveria recair sobre a função social que eles desempenhavam. Isto é, através de suas identidades. De tal maneira, corresponderiam aos núcleos significativos que “tomaram o palco” do Maio de 68. Assim, o grupo Zanzibar, na figura específica de Serge Bard, representaria os estudantes; os grupos Medvedkine, os operários; e o Dziga Vertov, através de Godard, falaria sobre os artistas engajados. Agradeço à minha banca de qualificação por primeiro apontar as dificuldades que esse caminho traria.

autotransformação que operaram no espaço de tempo em que estiveram ativos, no pós-Maio. Ao cooptar estes grupos muito distintos entre si e torná-los uma unidade, enquanto objeto de estudo, assume-se a característica desigual que poderá resultar em uma filmografia desconstrutora no pós-Maio. Mas quando se fala em divergências, é preciso especificar claramente quem são esses grupos e o que eles representam, como divergem entre si na forma mais superficial.

O grupo Dziga Vertov é fundado por Jean-Luc Godard e tem como o mais expressivo colaborador o estudante maoísta Jean-Pierre Gorin. O grupo se manteve em atividade entre os anos 1968 e 1972 e é responsável por cerca de meia dúzia de filmes, rodados, em sua maioria, em 16mm e nunca lançados comercialmente⁷. Entre os outros participantes que colaboram nas produções do grupo estão Jean-Henri Roger, Armand Marco, Paul Buron, Gérard Martin e Nathalie Billard. O grupo Dziga Vertov encampa um projeto de cinema de influência assumidamente marxista-leninista, mas flerta com as ideias de Althusser e também com as teorias de Bertold Brecht.

O grupo Zanzibar é tido por Shafto (2007) como os dândis do Maio de 68, na única pesquisa de fôlego empreendida pelo grupo até hoje. Esta excêntrica empreitada é patrocinada pela herdeira Sylvina Boissonnas, que resolve financiar com o próprio dinheiro obras cinematográficas em 35mm de amigos e desconhecidos. Chega-se a anunciar os financiamentos aleatórios (para artistas involuntários) em um jornal. Uma quinzena de obras sob o rótulo Zanzibar chega a ser produzida, entre longas, médias e curtas-metragens. O primeiro exemplar é o citado *Détruisez-vous*, filmado por Serge Bard em abril de 1968 e tido como uma experiência profética em relação ao Maio. O nome mais conhecido associado a este grupo é o de Philippe Garrel, o único que permaneceu no meio cinematográfico e se manteve regularmente em atividade até hoje. O Zanzibar encerra as atividades por volta de 1970⁸. As produções deste grupo estão mais

⁷ Os filmes são *British sounds* (1969), *Pravda* (1969), *Vento do leste* (1970), *Lotte in Italia* (1970), *Vladimir e Rosa* (1971), *Tudo vai bem* (1972), *Carta para Jane* (1972). Há um projeto rodado pelo grupo na Palestina intitulado *Jusqu'à la Victoire* que permanece inacabado. Godard retoma as imagens anos depois, após a dissolução do grupo, e as reedita no filme *Ici et ailleurs* (1974).

⁸ Uma brochura chega a ser produzida em fevereiro de 1970, em inglês, com o catálogo da produtora. Nela constam os seguintes títulos: *Détruisez-vous* (1968), *Ici et maintenant* (1968), *Fun and games for everyone* (1968), *Un film* (1969), *Acéphale* (1968), *L'homographe* (1969), *Marie pour mémoire* (1968), *Le révélateur* (1968), *La concentration* (1968), *Le lit de la vierge* (1969), *Emet* (1969), *Vite* (1970), *Deux fois* (1969). Esta pesquisa não conseguiu ter acesso às seguintes produções: *Un film*, *L'homographe*, *La concentration* e *Emet*.

voltadas para a psicodelia, se distanciando da produção política militante sem, contudo, renunciar a um espírito do Maio de 68⁹.

Já os grupos Medvedkine são formados em duas regiões, primeiro em Besançon e depois em Sochaux. São constituídos por operários que passam a se interessar pela produção cinematográfica a partir do encontro com Chris Marker e da produção do filme *À bientôt j'espère* (1967), rodado em Besançon por Marker e Mario Marret. Este documentário é filmado durante a greve de operários na fábrica têxtil Rhodiacéta em março de 1967. Depois de finalizado, é exibido aos operários que participam do filme e é duramente criticado por eles, que alegam que a obra não os representa adequadamente. Incentivados por Marker, passam a receber aulas de cineastas como Jean-Luc Godard, Joris Ivens, René Vautier, entre outros, e passam a produzir seus próprios filmes sob o abrigo da produtora de Marker, S.L.O.N. Estreiam em 1969 com o média-metragem *Classe de lutte*, uma produção do grupo Medvedkine de Besançon. Permanecem em atividade entre 1968 e 1974 e produzem aproximadamente uma dúzia de títulos, entre curtas, médias e longas-metragens¹⁰. Tal produção está diretamente relacionada à questão proletária, abordando a rotina e o engajamento da classe. O cinema torna-se para o operário “outil de connaissance et de prise de parole”¹¹ (MUEL; MUEL-DREYFUS, 2008, p. 330).

c) Marcuse e os anos 1964-1977: as ideias de Marcuse sobre a emancipação do indivíduo, também por meio da arte, enquanto resposta a uma sociedade unidimensional que reprime e castra a liberdade do homem, são o marco teórico para o desenvolvimento desta tese. Elas convergem com o conceito de desconstrução que é proposto por Zimmer (1974, p. 259):

“La ‘déconstruction’, c’est un renoncement volontaire de l’artiste à l’une de ses prérogatives, c’est un *déplacement* qu’il opère lui-même, de l’impact de sa création, mais dans la stricte mesure, et, pourrait-on dire, dans l’exacte

⁹ Sylvina Boissonnas: “À propôs de l’ensemble des films Zanzibar, dont les contenus ne sont pas politiques, je pense qu’il serait importante de dire qu’ils ont cependant pu exister grâce à ‘l’esprit de Mai 68’, à l’idée de conquérir la liberté de faire, pour un plus grand nombre, de sortir de la passivité de la ‘société du spectacle’ et d’exercer dans plusieurs domaines, sans devoir être un professionnel dans un seul” (apud SHAFTO, 2007, p. 20).

¹⁰ Da parte do grupo Medvedkine de Besançon, a seguinte filmografia é produzida: *Classe de lutte* (1969), *Rhodia 4X8* (1969), *Nouvelle Société n° 5* (Kelton), *Nouvelle Société n° 6* (Biscuiterie Buhler) e *Nouvelle Société n° 7* (Augé Découpage), todos de 1969, *Le traîneau-échelle* (1971), *Lettre à mon ami Pol Cèbe* (1971); da parte de Sochaux: *Sochaux, 11 juin 1968* (1970), *Les ¾ de la vie* (1971), *Week-end à Sochaux* (1971-72), *Septembre chilien* (1973), *Avec le sang des autres* (1974).

¹¹ “Ferramenta de conhecimento e tomada da palavra”.

proportion, où ce renoncement partiel, où ce déplacement profitent au lecteur ou au spectateur, accroissent sa propre puissance de créativité, sa propre liberté. Déconstruire l'oeuvre, c'est contribuer à libérer celui à qui elle est destinée"¹² – grifos do autor.

Marcuse sempre esteve diretamente atrelado ao Maio de 68¹³. E nunca deixou de reconhecer a importância do evento para a deflagração de uma nova etapa na sociedade, concedendo aos estudantes um valor proeminente¹⁴, se opondo assim a pensadores contemporâneos como Raymond Aron e, sobretudo, Althusser¹⁵. A obra *O homem unidimensional*, publicada originalmente em 1964, é uma grande referência no decorrer das manifestações. É traduzida para o francês em 1968 (sai da gráfica em 28 de abril) e chega a vender o equivalente a 1.000 exemplares por semana (TREBITSCH, 2008, p. 71). Desta obra, esta tese se apega especificamente ao conceito da Grande Recusa¹⁶. Embora tenha aparecido

¹² “A ‘desconstrução’ é uma renúncia voluntária do artista a uma de suas prerrogativas, é um *deslocamento* que ele opera, do impacto de sua criação, mas na medida estrita e, se poderia dizer, na exata proporção, onde esta renúncia parcial, onde este deslocamento beneficiam o leitor ou o espectador, aumentam sua própria potência criativa, sua própria liberdade. Desconstruir a obra é contribuir a liberar aquele ao qual ela está destinada” – grifo do autor. Esta tradução e todas as demais ao longo da tese (francês, inglês e italiano) são feitas por mim, exceto quando indicado.

¹³ Mesmo antes, a presença de Marcuse na Europa já era substancialmente conhecida e entronizada no meio militante. Os manifestantes alemães de 1967-68 já tinham adotado em seu repertório a temática da Grande Recusa e popularizado os três Ms, “Marx-Mao-Marcuse”. O líder estudantil Rudi Dutschke se torna amigo do filósofo (TREBITSCH, 2008, p. 72). Quando o líder estudantil Daniel Cohn-Bendit manifesta ignorar a influência do alemão ao retrucar um “Marcuse, qui este-ce?”, em uma entrevista para o *Nouvel observateur* em junho de 68, o comentário é, sobretudo, uma provocação. Que Cohn-Bendit não tenha lido *O homem unidimensional* à época, o que é eventualmente evocado, não o exime de saber da existência da obra ou de seu autor, já incensado em outros contextos militantes. A recusa do líder do Movimento 22 de março se dá no sentido de anular a influência que a imprensa e os comentaristas começavam a atribuir a Marcuse, mantendo assim o Maio de 68 livre da égide de um “pai espiritual”. Acrescentaria mais tarde Cohn-Bendit: “People wanted to blame Marcuse as our mentor: that’s a joke. Not one of us had read Marcuse. Some of us read Marx, maybe Bakunin, and among contemporary writers, Althusser, Mao, Guevara and [Henri] Lefebvre. The political militants of the March 22nd group have almost all read Sartre” (apud ROSS, 2002, p. 191). Observa-se também no repertório de Cohn-Bendit a omissão de outro grande nome tido como influenciador do Maio de 68, o Debord de *A sociedade do espetáculo*. Em julho de 1968, o *Le monde* faz uma enquete com dezenas de estudantes perguntando “o que leem os ‘revolucionários’ de Maio?”. As opções para respostas são: 1) Marcuse; 2) Marx e Lenin; 3) O novo romance (Nouveau roman) (OLIVERA, 2008, p. 146).

¹⁴ Observa Marcuse: “Aprendi muito com os estudantes. Uma das coisas que não precisei aprender, mas que muitos dos meus amigos precisaram – e esta foi uma das grandes aquisições do movimento de 68 – foi ele que tornou novamente atual a imagem do socialismo integral, não falsificado, sobretudo pela ênfase constante na ideia de que a sociedade socialista é uma sociedade qualitativamente diferente, com um sentido de vida qualitativamente diferente” (In: LOUREIRO, 1999, p. 18,19).

¹⁵ Althusser tem um posicionamento bem crítico em relação aos estudantes. Este aspecto vai inspirar Rancière, já em 1969, a questionar a hierarquia do saber do marxismo acadêmico. Abordo este debate no capítulo 3, págs. 136-139.

¹⁶ “Em suas posições avançadas, ela (a arte) é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. Os modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar são modos de refutação, de ruptura e de recriação de sua existência fatal” (MARCUSE, 2015, p. 91).

antes e irá se desdobrar em outras obras de Marcuse, em *O homem unidimensional* a Grande Recusa ganha uma conotação artística que interessa a esta pesquisa, inserindo a questão da linguagem, e transcendendo o cinema.

“... *L’homme unidimensionnel* pose précisément, avec force, la question du langage, du statut idéologique de l’oeuvre littéraire, de l’esthétique. Les partisans d’un travail critique sur le littérature peuvent trouver dans Marcuse, si nécessaire, quantités d’idées, de concepts utiles à leur entreprise, congruents à leur action; concernant le mécanisme d’intégration, de récupération idéologique, économique, de l’oeuvre d’art, du texte classique, de la ‘culture supérieure du passé’, l’inefficience des avant-gardes, la ‘marchandise culturelle’, etc., tout est dit ou presque, déjà, dans cet essai de 1964¹⁷” (COMBES, 1981, p. 121).

Marcuse nunca falou de cinema, sua ênfase sempre foi a literatura. Portanto, como empregá-lo em uma reflexão sobre uma arte de imagens? Raros e vagos são os comentários que abordam o cinema ao longo da obra deste filósofo. Seriam inapropriados para uma reflexão mais densa sobre o tema. Tudo indica que Marcuse sempre esteve muito distante do universo da cinefilia. Neste aspecto reside uma justificativa fundamental que habilita a apropriação das ideias do filósofo no contexto aqui abordado: o cinema desconstrutor que emerge a partir de 68 não ficou restrito apenas ao cinema. Pelo contrário, ele visa superá-lo, e o faz a partir da linguagem, de processos dialéticos. Nesta superação, uma transcendência da imagem será um expediente expressivo, como esta tese visa mostrar. E a defesa estética que é elaborada por Marcuse transcende o contexto da literatura, se aplicando sem muitas dificuldades ao cinema. Já em sua última obra, *A dimensão estética*, o autor observa: “Não me sinto habilitado para falar da música e das artes visuais, embora esteja convicto de que o que se aplica à literatura, *mutatis mutandis*, também se pode aplicar a estas artes” – grifo do autor (MARCUSE, 1981, p. 12). Ainda como defesa pela opção por Marcuse para intermediar aspectos da desconstrução cinematográfica, pode-se retomar Althusser. Este, que foi oficialmente incorporado pela crítica, tampouco se propôs a analisar o cinema. No que diz respeito à arte, chegou a escrever sobre o teatro brechtiano, mas esse texto não repercutiu tanto entre os críticos (LEBLANC, 2012, p. 2).

¹⁷ “... O homem unidimensional coloca, precisamente, com força, a questão da linguagem, do status ideológico da obra literária, da estética. Os apoiadores de um trabalho crítico sobre a literatura podem encontrar em Marcuse, se necessário, quantidades de ideias, de conceitos úteis a suas empreitadas, congruentes a suas ações; dizendo respeito ao mecanismo de integração, de recuperação ideológico, econômico, da obra de arte, do texto clássico, da ‘cultura superior do passado’, a ineficiência das vanguardas, a ‘mercadoria cultural’, etc., tudo é dito ou quase já neste ensaio de 1964”.

Nesta mesma justificativa pode ser colocado outro teórico bastante relevante para esta pesquisa. Peter Bürger é também um estudioso literário, que aborda a teoria da vanguarda a partir de uma inspiração que nasce com o pensamento utópico de 68 e sua derrocada¹⁸. A inclusão deste autor na presente tese se dá sob as mesmas bases que habilitam a incursão a Marcuse. As obras de ambos estão integradas ao momento visado por esta pesquisa, sem, contudo, tratar diretamente do cinema.

Para além da importância histórica atribuída a Marcuse ao Maio de 68, o que interessa ao andamento da desconstrução do cinema prospectado por esta tese são as mudanças em uma arte marxista que Marcuse documenta em sua obra pós-68. Cabe em *An essay on liberation*, livro que já repercute a crise de linguagem instaurada pelo Maio de 68, a prospecção sobre uma *nova sensibilidade*¹⁹. Nesta obra, a Grande Recusa assume uma conotação política, marcadamente terceiro-mundista, tal como a leva mais politizada do cinema desconstrutor – e não parecerá apenas coincidência, neste contexto, a participação de Glauber Rocha em *Vento do leste* (1970), do grupo Dziga Vertov. Três anos mais tarde, em *Contra-revolução e revolta* (1972), Marcuse já reconhece as mudanças que tornaram a aventura pós-Maio como ultrapassadas, cabendo espaço mesmo para uma autocrítica²⁰. A Grande Recusa sequer é citada nesta obra. Já em *A dimensão estética*, Marcuse reafirma a necessidade de modernização da arte marxista. Esta, como o título informa, passa pela dimensão estética, que chega a incluir a

¹⁸ As motivações que teriam encaminhado o trabalho de Bürger aos estudos das vanguardas que aparecem na primeira metade dos anos 1970 são claras. O autor sempre insistiu que sua obra e, sobretudo, *Teoria da vanguarda*, fora consequência dos *années 68* (ANTUNES, 1989, p. 5). Já em *O surrealismo francês*, publicado em 1971 – portanto anterior a *Teoria da vanguarda*, que sai em 74 –, Bürger discorre sobre a atualidade do surrealismo a partir do Maio de 68 (2001, p. 73). Logo, seu trabalho é também um traço consistente, uma parcela do mesmo fenômeno que se insere nos debates pós-Maio – como os filmes analisados neste trabalho. É uma repercussão acadêmica sistematizada, sobretudo, sobre o fracasso da utopia no pós-68.

¹⁹ “The new sensibility and the new consciousness which are to project and guide such reconstruction demand a new language to define and communicate the new ‘values’ (language in the wider sense which includes words, images, gestures, tones)” (MARCUSE, 1969, p. 32, 33).

²⁰ É o argumento de Coutinho (1999), na orelha da obra de Loureiro. Para ele, em *Contra-revolução e revolta*, Marcuse estaria se dirigindo às interpretações equivocadas sobre a Grande Recusa. Pois elas estariam deixando de relacionar o conceito à crise do capitalismo, o associando a críticas contra o progresso técnico e à tradição racionalista. Concordo parcialmente com ele em relação a este último tópico, pois, nas artes, a racionalização se dá na negação: “Ritualizada ou não, a arte contém a racionalidade da negação” (MARCUSE, 2015, p. 91). Isto implica em dizer que é racional que a arte seja negativa. Enquanto negação, ela é, por sua vez, irracional: “A arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade estabelecida” (MARCUSE, 1977, p. 78). Vê-se aí uma dialética primária, racional-irracional que seria, em Marcuse, intrínseca à esfera da arte.

apropriação de elementos tidos como próprios da arte burguesa em nome da libertação subjetiva do indivíduo – o que a filmografia abordada aqui não chega a executar, entrando em colapso antes desta tese, mas já admitindo a renúncia ou enfraquecimento do político em nome do estético, argumento já previsto em *Contra-revolução e revolta*.

Portanto, as ideias de Marcuse habilitam não apenas a reflexão sobre uma modalidade artística com pretensões revolucionárias, mas a compreensão de suas mudanças a partir de processos dialéticos durante o mesmo período. Marcuse não é um corpo estranho ao cinema desconstrutor no sentido em que pensou a transfiguração da arte enquanto emancipação do sujeito frente à sociedade unidimensional. Esta é a tônica que, em outras palavras, movimenta a desconstrução do cinema tal como abordada nesta tese. Brenez (2010, p. 113) faz uma citação pontual ao Marcuse de *A dimensão estética* como forma de justificar a fusão entre vanguardas política e estética. Mas é ainda insuficiente perto dos vastos paralelos que poderão ser extraídos entre o cinema pós-Maio e o filósofo alemão. Durante essa pesquisa não foi possível encontrar outro trabalho que tenha buscado pensar a desconstrução do cinema pós-Maio de 68 através das ideias de Marcuse²¹. Ao contrário de Althusser, como mencionado acima. Desta forma, esta é outra frente de reflexão que esta tese pretende colocar, se destacando também de alguns estudos relativamente recentes que buscaram enfatizar uma narrativa histórica para este cinema – é o resultado dos trabalhos de Layerle (2007) e Bruneau (2008), fundamentais para entender as engrenagens do cinema militante no Maio de 68.

Outros teóricos são empregados para embasar os debates ao longo deste trabalho. Dialogando em algumas chaves com Marcuse, pode-se citar o trabalho em torno da Internacional Situacionista²² e seus principais teóricos, Debord e Raoul Vaneigem. Os críticos atuantes no período, Jean-Louis Comolli, Jacques Aumont, Serge Daney, Gérard Leblanc, Jean-Paul Fargier, Jean-Patrick Lebel entre outros são igualmente importantes. Completam esse quadro pesquisadores

²¹ A não ser através de meras e vagas citações, como a de Brenez, mencionada acima, ou a de Zimmer (1974, p. 176, 177).

²² A Internacional Situacionista (IS) é fundada em 1957, por dissidentes da Internacional Letrista. Algumas práticas divulgadas pelo grupo, como o *détournement*, são plenamente empregadas durante o Maio de 68, o que lhes conferiu um papel de profetizadores do evento. Entre os fundadores estão Guy Debord, Michèle Bernstein e Asger Jorn.

atuais como David Faroult, Sébastien Layerle, Nicole Brenez, Anselm Jappe, entre outros.

Esta tese é composta por quatro capítulos e eles são estruturados de forma a resguardar certa cronologia. Cronologia que procura delimitar os processos dialéticos a partir do tempo. Desta maneira, os dois primeiros capítulos estão muito comprometidos com uma filmografia próxima ao imediato pós-Maio. Ou seja, no qual a maioria dos filmes é produzida em 1968. O terceiro capítulo adentra a discussão crítica que tem início a partir de 1969, com a aparição de *Cinéthique*. Já o quarto capítulo lida quase sempre²³ com obras mais apartadas pelo tempo, entre 1971 e 1974.

No capítulo 1, “Duas desconstruções, duas vanguardas”, que tem uma função introdutória, busca-se apresentar dois conceitos de desconstrução amparados por duas modalidades de vanguarda. Há uma desconstrução que visa um impacto social, sem, contudo, apresentar um resultado estético (“vanguarda no cinema”). E outra desconstrução que é estética, cuja ênfase se dá no interior da obra (“cinema de vanguarda”). A primeira desconstrução é associada no capítulo ao que Marcuse chamou de “ato radical”. A segunda está associada à atualidade do momento, a da Grande Recusa. Neste momento é trazido para o debate a comparação entre duas obras de curta-metragem que se caracterizam pela proximidade ao evento. Elas são *La reprise du travail aux usines Wonder*, que aparece como representante da vanguarda social e corresponde a uma expressiva tendência documental do período, e *Actua 1*, como símbolo da desconstrução estética, da Grande Recusa. Este capítulo tem também a função de aprofundar algumas discussões iniciais como a das propriedades que estariam implicadas entre os termos destruição/ desconstrução; ou a das discrepâncias em torno do diálogo com as vanguardas soviéticas, que dão nome a dois dos grupos aqui abordados. Outra discussão que começa a se delinear neste capítulo é o posicionamento estético que irá militar nas páginas da *Cahiers du cinéma* no ano seguinte (e será abordado com ênfase no capítulo 3). Ou seja, ele inicia

²³ À exceção da obra de Serge Bard, que permanece em atividade apenas em 1968.

indiretamente um debate acalentado pela crítica que vai opor representação à montagem.

O capítulo 2, “Imagem X palavra”, enfatiza o cinema enquanto instrumento de contrainformação para abordar um processo dialético que visa subvertê-lo: do visível ao legível (ou dizível). A hipótese deste capítulo é a de que estes filmes, através do processo dialético que opõe imagem/ palavra (ou som), vão deflagrar uma desconstrução histórica no que se aplica as neovanguardas (vanguardas posteriores às chamadas “históricas”, surgidas após 1945). A transcendência da imagem, chamada no capítulo de *image-texte*, vai ser contextualizada no que Jacques Aumont caracterizou como “civilização da linguagem” (em oposição à “civilização da imagem”). Desta forma, o capítulo se inicia com uma contextualização teórica, que se inspira nos escritos que buscaram pensar o Maio de 68 a partir de uma “civilização da linguagem”. São evocadas as ideias de Michel de Certeau, Roland Barthes e Edgar Morin sobre a explosão da linguagem evidenciada pelo Maio de 68. “Prise de parole”, parole sauvage” ou “révolution sans visage” são expressões importantes que emergem pelas mãos destes pensadores. Em seguida se propõe um panorama que busca inscrever a experiência artística visual nesta transcendência da imagem. A produção de cartazes, que se intensifica durante o evento, e o trabalho dos pintores da Figuração narrativa são abordados de forma a construir paralelos com a produção cinematográfica analisada. Em seguida busca-se confrontar a dialética imagem/ palavra de 68 com os processos trazidos por letristas e situacionistas durante os anos 1950 e 60.

No capítulo 3, “Teoria X prática”, um tema por si só muito caro ao pensamento marxista, produtor de uma volumosa reflexão por parte de um grande número de pensadores, o estudo se dirige para a reflexão sobre a desconstrução crítica. Nesse sentido, há uma preocupação preliminar em aprofundar sobre as lacunas deixadas pelo longínquo texto de Ismail Xavier, não mais retomadas por ele ou por outros. Ou seja, investigar a penetração do pensamento de Althusser neste debate. A dialética teoria/ prática toma corpo a partir da prática teórica althusseriana, encampada pelos críticos de *Cinéthique* e *Cahiers du cinéma*. Duas teorias vão se sobressair: o filme materialista dialético (*Cinéthique*) e o “cinema direto” (*Cahiers*). O capítulo trabalha sob duas hipóteses: a de que a crítica vai assumir um papel conservador no pós-Maio ao cooptar um discurso embasado no

marxismo acadêmico; e a de que os projetos de desconstrução adotados pelas duas revistas vão fracassar porque segmentam duas instâncias da dialética teoria-prática que são vistas em Marcuse, nos situacionistas e nos próprios filmes como unificadas. Como objeto de análise fílmica, se pretende uma reflexão sobre a utilização materialista dialética do travelling a partir da experiência em algumas produções (sobretudo as do grupo Dziga Vertov). A opção pela análise do travelling aqui não é aleatória, ela busca justamente confrontar este dispositivo que é tido como a “alma do cinema”, “o movimento ‘propriamente’ cinematográfico” (DUBOIS, 2004, p. 185).

No capítulo 4, “Político-estético/ público-particular”, chega-se a última etapa, na qual a desconstrução do cinema se estende à desconstrução de si. Uma reviravolta que é colocada por Marcuse como uma inversão, do político ao metapolítico: “o ‘engajamento’ político converte-se num problema de ‘técnica’ artística e, em vez de se traduzir arte (poesia) para a realidade, a realidade é traduzida para uma nova forma estética” (1973, p. 106). O processo dialético que corresponde à inversão entre político-estético é analisado em experiências oriundas nos três grupos. No caso do Zanzibar, a análise se dá sobre a obra de Serge Bard, fundador do grupo, que atravessa o ano de 1968, o único em que esteve ativo como realizador. Na obra dos grupos Medvedkine, a análise enfatiza as produções estéticas realizadas já por volta de 1971, que colocam em xeque uma “experiência de classe” proletária. Já no caso do grupo Dziga Vertov, as atenções recaem sobre o *filme Ici et ailleurs* (1974), no qual Godard recicla as imagens de um projeto inacabado do grupo, fazendo-as iniciar um outro processo, no qual a estética do vídeo tomará a dianteira, um novo horizonte de expressão.

2

Duas desconstruções, duas vanguardas

“Ce qui vient à tout monde pour ne rien changer ne mérite ni égard ni patience²⁴”.

Actua 1

Neste capítulo introdutório pretende-se apontar aspectos fundamentais que delimitam tendências que afloram em uma filmografia emergente. Estes se dão em títulos que correspondem a uma resposta direta às manifestações do Maio de 68 e que trazem em si abordagens distintas, referentes a desconstruções específicas. Não estão ainda inseridos formalmente nas filmografias dos grupos privilegiados por esta tese (que neste momento ainda não tinham se formado). Partindo da proximidade ao evento, é importante enfatizar nesta filmografia inicial o uso de uma iconografia das ruas, das barricadas, que fixam o imediatismo e imprimem uma identidade a esta parcela.

Na abordagem proposta aqui, pretende-se encaminhar o debate para duas vanguardas, tomando como referência dois conceitos cunhados por Herbert Marcuse, o ato radical e a Grande Recusa. Como resultado, pretende-se deixar fixadas duas maneiras de propor a desconstrução cinematográfica, alinhadas a duas formas de encampar uma proposta vanguardista: uma social, outra estética.

2.1

O filmado e o fílmico/ a forma e o conteúdo

Decorrido quase meio século desde o Maio de 68 e a cartilha utopista que o acompanha, muitas interrogações sobre o período ainda encontram um debate fértil. Seja no campo das ideias, ou na produção de imagens. Empreender uma pesquisa sobre o cinema que emerge em torno de 68 habilita questionamentos que agregam o efeito do tempo e buscam transcender as reflexões que se apegaram a uma filmografia que seria, em última análise, essencialmente marxista. O grande repertório de ideias vigente durante a efervescência do Maio francês inspirou ou acentuou tendências em inúmeras áreas. A repercussão no cinema motivou uma

²⁴ “O que vem a todo mundo para nada mudar não merece nem respeito nem paciência”.

série de problemáticas que se estenderia pelos próximos anos. Como salienta à época o crítico e poeta Marcelin Pleynet: “un des problèmes les plus actuels du cinématographe en France est un problème de déconstruction, un problème théorique de déconstruction de l’idéologie... Il y a dans ce sens un travail systématique à faire (...) au niveau de la réalisation d’un film²⁵” (LEBLANC, 1969e, p. 11). Esta desconstrução, portanto, agrega diversas etapas que correspondem à realização de uma obra cinematográfica.

Há nesta obra, segundo Jean-Louis Comolli, um jogo enganoso de aparências, no qual o conteúdo (a causa, o editorial político) estaria à frente da forma (das apostas referentes à escrita²⁶). Mas a forma, segundo o crítico, teria sido a questão capital, a que teria mediado uma transição de “événements filmés” a “événements filmiques” (2001, p. 34, 35). A condição do primado da forma sobre o conteúdo em si não seria uma novidade restrita ao período. Como demonstra Peter Bürger (em meados dos anos 70 e amparado em Adorno) esta condição teria sido predominante durante todo o século XX. E a partir da predominância da forma, torna-se reconhecível “a conexão entre o desdobramento histórico do objeto e as categorias que servem à compreensão do campo ao qual ele pertence” (BÜRGER, 2008, p. 49). No entorno do Maio de 68, e, em muitos sentidos, estimulado por ele, o debate estético é revestido de um sentido político que se torna imanente. “Tudo é político”, chega-se a afirmar²⁷.

Há divergências entre os títulos que remetem ao Maio de 68 e foram produzidos em seu entorno imediato. Percebe-se uma polarização entre os filmes que são atraídos pela ideia de retratar as jornadas, algumas vezes simultâneos às

²⁵ “Um dos problemas mais atuais do cinematógrafo na França é um problema de desconstrução, um problema teórico de desconstrução da ideologia produzida pela câmera. Há nesse sentido um trabalho sistemático a fazer (...) no nível da realização de um filme”.

²⁶ Em relação à palavra “escrita”, há inúmeras definições que poderiam tornar esse debate mais complexo, o que não é a intenção aqui. A associação entre escrita e política trazida por Rancière (1995, p. 7) afirma: “Ela (a escrita) é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição”. Com tais palavras, Rancière está de certa maneira repercutindo o conceito de “escrita” que é trazido por Barthes em torno do Maio de 68. Para Barthes (1984), a “escrita” é a morte da voz, da origem, do conceito de autor. “Escrita” é uma ruptura com as instituições vigentes. Rancière e Barthes estão em convergência no que diz respeito a uma “constituição estética da comunidade”. Barthes vai aproximar a questão da morte do autor, trazido por ele pouco antes de 68, à escrita de Maio, das apropriações sistemáticas e empregadas nos muros pelos grafites. A questão da escrita elaborada por Barthes e sua implicação estética em 68 será aprofundada no próximo capítulo, págs. 68-71.

²⁷ É o que faz o próprio Comolli na *Cahiers du cinéma*.

manifestações, de teor documental; e os filmes que almejam redesenhar o cinema em termos estruturais²⁸.

Às vésperas das comemorações dos 30 anos do evento, Stéphane Bouquet e Emmanuel Burdeau escrevem na *Cahiers du cinema* (no que será mais tarde republicado como livro): “La figure cinématographique née avec Mai reste donc encore à inventer, ou plutôt c’est à chaque film d’en proposer sa propre réinvention²⁹” (2008, p. 14). Passados quase 20 anos da publicação deste parecer, houve avanços sobre este conturbado momento cinematográfico. E muito foi “espetacularizado”, para usar um termo caro à época, leitmotiv do discurso situacionista – lançamentos de coletâneas de filmes em DVD, mostras, livros, compilações de artigos e produções ficcionais para o cinema e para a televisão.

Às questões capitais que não puderam deixar de ser imediatamente encaminhadas às práticas de imagens em movimento sob a égide de Maio, a ofensiva à *instituição cinema* pode ser vista como um ponto de partida. No ataque, se destaca o combate contra o aparato industrial, a corrente cinematográfica naturalista, popular e também apta a absorver as críticas mais comuns (espetacular, alienante, mentirosa, ilusionista, ideológica, etc.)³⁰. Se o cinema é sucessivamente lembrado como a arte moderna por excelência, o Maio de 68 acendeu um pavio cuja explosão deformou as fronteiras entre o moderno, o pós-moderno e a vanguarda.

A reinvenção em escala individual, como propõem acima os críticos da *Cahiers*, vai ressonar nas análises de Gilles Lipovetsky, que vai ver na sociedade pós-moderna a democratização de uma palavra tornada plural e obsoleta. Nesse caso, o autor exemplifica tanto os grafites em muros quanto os grupos artísticos como tentativas anônimas e vazias, exemplos do primado do comunicar sobre o comunicado (2015, p. 22, 23). Para Lipovetsky, o Maio de 68 representa um

²⁸ Philippe J. Maarek caracteriza este cinema (que não teria sido originado em torno de 1968, mas se consolidado à época) como perpendicular, o dividindo em duas correntes. A primeira, herdeira direta dos eventos do Maio de 68, manteria conservado em parte o estilo representativo-narrativo tradicional; a segunda, denominada Brechtienne-vertovien é oposta e tende a romper com o estilo representativo-narrativo, o acusando de conotações burguesas (1979, p. 21, 22).

²⁹ “A figura cinematográfica nascida com o Maio continua ainda a ser inventada, ou mais, está em cada filme a tarefa de propor a própria reinvenção dela”.

³⁰ Entre as tentativas de definições construídas no período, destaca-se a dada por Jean-Paul Fargier, em *Cinéthique*: “Le cinema *en soi*, n’existe pas. Aussi quand on prononce: cinéma, est-ce d’abord et exclusivement au CINEMA-SPECTACLE que l’on est *conduit* à penser” (FARGIER, 1969b, p. 16),

espaço privilegiado para justificar uma “era do vazio”. O autor qualifica o movimento como frouxo, uma revolução indiferente (2015, p. 64).

Os “grupos artísticos” do período que se expressam através do cinema e articulam a práxis ao exercício de comunicar, o fazem de numerosas maneiras. Para Bouquet e Burdeau (2008, p. 14, 15), haveria resumidamente dois caminhos: trabalhar sobre questões políticas, empregando o marxismo em um número de vias (trotskista, maoísta, marxista-leninista); ou buscar uma fusão, um movimento de multiplicidade e circulação. A dimensão bifurcada, já notada em debates calorosos no final dos anos 1960 e ao longo da década seguinte, ganhou muitas angulações. Nem todas formuladas com argumentos fortes. O que Claude Beylie propôs, por exemplo, nos anos 1970 como distinção entre *avant-garde blanche/branca* (com preocupações estéticas) e *avant-garde rouge/vermelha* (política), não avança muito em termos conceituais³¹. A imbricação entre política e estética, ou, em níveis mais superficiais, conteúdo e forma, vai repertoriar conceitos e tradições históricas que vão se servir de um número de referências e afirmá-las no que é tido como uma neovanguarda – tal denominação vai servir para além do simples pertencimento às vanguardas que emergem no pós-guerra, a partir de 1945³².

2.2 Duas desconstruções

Como se observou acima, ao abordar as tendências estéticas que tomam corpo entre os filmes que respondem de forma imediata não apenas a uma iconografia, mas a um “espírito” de Maio, recorre-se essencialmente a duas expressões. Há a vocação à “reprodução da realidade”, à qual a câmera se limita ao registro de ocorrências sem necessariamente interagir com o profilmico. Este modelo encontra um representante eficiente em *La reprise du travail aux usines*

³¹ O crítico faz um parecer resumido, que parece não admitir uma provável contaminação entre os dois polos. Posiciona-se contra a corrente política e elege Godard como porta-bandeira (BEYLIE, 1977, p. 22).

³² Para os filmes a serem investigados aqui, o rótulo de neovanguarda, tal como propõe Bürger (2008, p. 116), se adequa não apenas pela retomada da ruptura com a tradição, mas pela problematização do esvaziamento do sentido. O que se verá na desconstrução do cinema promovida por uma determinada filmografia é justamente uma apropriação que vai exercitar a construção permanente de um novo sentido. No capítulo seguinte esta questão será retomada como mais uma modalidade para a “quebra do monopólio” estimulada no período, tal como o propõe Combes (1981). Ver página 71.

Wonder (1968). O curta-metragem produzido por universitários (Jacques Willemont e outros alunos do IDHEC³³) é composto basicamente por uma tomada única³⁴. Esta resulta em um plano-sequência que teve a habilidade e competência de captar (e indiretamente atizar) uma ocorrência que se alongou pelo tempo de duração de um chassi 16mm. *Wonder* se reveste de uma qualidade essencial do documentário observativo, a de imprimir “uma força especial para dar ideia da duração de acontecimentos reais” (NICHOLS, 2016, p. 184).

Há, em outro polo, a produção que atua em um sentido contrário, que visa justamente romper com o discurso realista a partir da iconografia de Maio e dos substratos discursivos estimulados pelo evento. *Actua I* (1968), rodado por um trio de diretores que irá compor em seguida o grupo Zanzibar (Philippe Garrel, Serge Bard e Patrick Deval), intercala planos das manifestações entre espaços de ponta-preta e sob um discurso em off. Gravado por duas vezes que vão se interpondo, o texto, segundo Alain Jouffroy, reproduz trechos da obra política do Marquês de Sade (BRODY, 2008, p. 330). Trata-se, portanto, de um filme de montagem, cujas imagens não possuem som direto e não partilham da ambição de imprimir uma “reprodução do real”. A locução de *Actua I* encerra afirmando que “l’actuelle forme de gouvernement est si morte³⁵” – tal texto poderia ser estendido sem muita dificuldade à fatura cinematográfica. Isto é, à forma de (des)governar imagens, de fazê-las ressignificar discursos³⁶.

2.2.1 Desconstrução X destruição

A rigor, poderia se dizer que a desconstrução no quadro do cinema erguido ao redor de 68 teria como base um projeto imediato de recusa no interior do

³³ Institut des Hautes Études Cinématographiques, rebatizado em 1988 como La Fémis (Fondation Européenne des Métiers de l’Image et du Son).

³⁴ O filme, nas versões que circulam a partir dos anos 1990, é composto por duas tomadas. A primeira é apenas uma introdução ao local e dura cerca de 30 segundos. A segunda concentra todo o debate colocado em cena.

³⁵ “A forma atual de governo está morta”.

³⁶ Para esta afirmação, destaco um trecho do questionário formulado por mim e respondido por Philippe Garrel. LGE: “À propos de ce plan-travelling, sur la voiture, je comprends aussi qu’il traduit votre manque de volonté de filmer les barricades (comme vous l’avez exprimé aux *Cahiers du cinéma* à cette époque). Mais aussi, est-ce que on peut parler d’une nouvelle forme de gouverner les images autour de le spectateur? La bande-son dit ‘L’actuelle forme de gouvernement est si mort’. Est-ce que on peut penser qu’une forme de gouvernement passe pour le cinéma et que *Actua I*, en voulant être à l’opposé des actualités cinématographiques, la veut détruire (l’actuelle forme de gouvernement)?”; PG: “Oui, sans commentaire”. Enviado ao autor em 07.04.20017.

próprio cinema. O aspecto conflituoso contra a *instituição cinema* se faz notar em manifestos de diversas procedências. É correto, em um sentido preliminar, aproximar estas manifestações das colocadas em prática pelas vanguardas históricas, as que visavam a “destruição da instituição arte” (BÜRGER, 2008, p. 149). Essa aproximação guardaria, no aprofundamento, algumas distâncias.

De entrada, a desconstrução cinematográfica não poderia se restringir apenas à visão de que os filmes do Maio de 68 estariam se colocando contra o cinema em si, mas contra uma determinada forma de representação dominante em vários setores artísticos (naturalista, realista). As angulações de uma destruição/desconstrução, tal como ocorreu com as vanguardas históricas, são diversificadas aqui também.

Uma parte, consciente ou não, dessa safra, sobretudo no pós-68, vai desempenhar um papel de herdeira da posição do grupo situacionista, tal como a descreve Guy Debord ou Raoul Vaneigem às vésperas do Maio de 68. Isto é, engendra-se uma superação da arte que seria triunfante através da convergência de aspectos opositivos, como os apontados por Debord (1998, p. 125) entre o dadaísmo e o surrealismo: supressão e realização da arte; ou na citação de Vaneigem a Mallarmé: “A verdadeira poesia não dá a mínima para poemas. Na sua busca do Livro, Mallarmé nada mais desejava do que abolir o poema, e como abolir um poema senão realizando-o?” (2016, p. 254). Isso quer dizer, grosso modo, que a destruição do cinema, vista por esse ângulo, guardaria o âmbito da realização³⁷. E, desta forma, ela se aproximaria com mais ênfase de um posicionamento reparador, de uma restituição – o que poderia justificar o apreço pelos formalistas soviéticos e a conveniência do respaldo marxista. Pois uma reparação embasada historicamente manteria distância do discurso estéril da simples e objetiva destruição. Afinal, o que está em jogo é uma restauração da linguagem e não sua implosão³⁸. Não se trataria, portanto, de abolir o cinema, mas renová-lo em uma perspectiva já dada, parcialmente desenhada³⁹.

³⁷ A contradição resultante deste quadro legitima o aspecto dialético que uma parte dos desconstrutores em torno de 68 vai reivindicar, embasada nas teorias marxistas-leninistas. Observa Mao (2008, p. 122) em *Sobre a contradição*: “‘Opor-se mutuamente’ refere-se à exclusão mútua ou à luta de dois aspectos contraditórios. ‘Complementar-se mutuamente’ significa que em dadas condições os dois aspectos contraditórios se unem e alcançam a identidade. No entanto a luta é inerente à identidade e sem luta não pode haver identidade”.

³⁸ Agrego a este comentário um dos argumentos de Marcuse no texto “Não basta destruir”: “Quebrar o modelo corrupto de linguagem e comportamento imposto a toda atividade política é uma tarefa quase sobre-humana. Exige encontrar uma linguagem e novas formas de organização

Em 19 de maio, os *États Généraux du cinéma français*⁴⁰ divulgam uma nota, na qual se lê: “Nous, cinéastes (auteurs, techniciens, ouvriers, élèves et critiques), sommes en greve illimitée pour dénoncer et détruire les structures réactionnaires d’un cinéma devenu marchandise⁴¹” (LOSFELD, 1968, p. 21). O que se poderia destacar sobre a destruição animada por este numeroso conjunto, é que ela ambiciona justamente convergir supressão e realização, mas de uma maneira incomparável, por exemplo, com a prática situacionista. A nota dos *États Généraux* pode ser vista como uma parcela aparente da fatura explicitada por Jean-Pierre Le Goff, “Mai 68 a ‘ouvert la voie d’une destruction effective des principes et des repères de l’action collective’⁴²” (Le GOFF, 1998, p. 16 apud ZANCARINI-FOURNEL, 2008, p. 69). Entretanto, a destruição reivindicada pelos *États Généraux* não recai com ênfase sobre uma filmografia que permita discorrer sobre a destruição no interior de uma obra – residindo aí também uma distância aos olhos do projeto situacionista⁴³.

que não tenham mais nada em comum com o uso político conhecido. Perante o *establishment* e a razão estabelecida esse tipo de comportamento aparece e precisa aparecer como louco, infantil, irracional. Contudo, poderia muito bem ser o prelúdio de uma tentativa, pelo menos temporariamente bem-sucedida, de expandir o universo repressivo das relações estabelecidas” (MARCUSE, 1969 In: LOUREIRO, 1999, p. 84).

³⁹ Que significa dar continuidade à vanguarda que é restaurada no pós-guerra. A “nova vanguarda” a que remete Astruc em 1948 guarda em si uma transcendência que é também um ímpeto reparador, no qual não se aspira a interrupção do cinema, mas uma outra fatura. A câmera-caneta dos anos 1940 e a câmera-fuzil que emerge 20 anos mais tarde poderiam ser vistas como estratégias que mantêm pontos de convergência.

⁴⁰ A história deste projeto, nascido de um movimento popular, é complexa e contempla reformas e desdobramentos ao longo do curto período em que atuou. Layerle (2008, p. 36) resume a empreitada como “une émanation de l’élan de protestation et de revendications qui mobilise l’ensemble du pays”. O nome teria sido sugerido pela redação da *Cahiers du cinéma*. As assembleias promovidas pelos *États Généraux* reuniram centenas de adesões. Entre os signatários do primeiro encontro estão: Alain Resnais, Jacques Rivette, Louis Malle, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Philippe Garrel, entre outros (LOSFELD, 1968, p. 27-31). De forma muito resumida, o que a empreitada buscava era romper com a dependência do estado na produção de filmes, o que implica em um afastamento do CNC (Centre National de la Cinématographie). “De manière schématique, les États Généraux entretiennent une lutte symbolique avec l’État pour détenir le monopole de légitimité du champ cinématographique. Investis d’une légitimité révolutionnaire, les États Généraux sont, par conséquent, en mesure de démettre l’État de son rôle, ce qu’ils font en destituant le C.N.C.” (BRUNEAU, 2002, p. 46). Uma das primeiras ações reivindicadas pelos *États Généraux* é a interrupção do Festival de Cannes de 1968.

⁴¹ “Nós, cineastas (autores, técnicos, operários, alunos e críticos), estamos em greve ilimitada para denunciar e destruir as estruturas reacionárias de um cinema tornado mercadoria”.

⁴² “O Maio de 68 abriu a via de uma destruição efetiva de princípios e referências da ação coletiva”.

⁴³ Sobretudo no intuito de rivalizar ou substituir o C.N.C. como um “serviço público de audiovisual”, o que implica em formulações internas como “comissões de trabalho”, assembleias, projeto de uma escola única de audiovisual, ligação entre cinema-televisão, etc. O projeto político-econômico burocrático imediato reivindicado pelos *États Généraux* é bem diferente das teorizações almejadas pelo reduzido grupo situacionista em seu periódico, que visava um *modus operandi* específico que é estético (o *détournement*, por exemplo – ver pág. 121).

Dessa forma, é prudente sinalizar o afastamento de uma destruição que não vai incorrer em um sentido estético de outra, que vai se realizar, sobretudo, a partir de um resultado formal. Para esta última definição, cabe ainda contextualizar com o que já havia sido decretado com ênfase pelo editorial letrista como a “destruição do cinema”⁴⁴, nos anos 1950. Ainda que o diálogo da “produção 68” com a destruição do Letrismo se dê em algum grau, especialmente se pensado a partir da revitalização marxista que é conduzida pelo projeto situacionista, ele não se estende completamente. Não se pode afirmar que o letrismo tenha suscitado um campo de influência comum entre tantos grupos em torno do Maio de 68. O que torna difícil vê-lo como uma referência consciente em termos gerais, fora em um sentido genérico de “continuação da posição vanguardista”, ou melhor, neovanguardista⁴⁵.

Tampouco se pode ignorar o fato de que o Letrismo não se manifesta em um pensamento político. Como pontua Albera (2012, p. 193), a “destruição estética cinzelante” de Isidore Isou ambicionava um sentido artístico, sem, contudo, se apoiar em um pensamento político. A querela com o surrealismo inscreve os letristas mais engajados em um debate que é, sobretudo, estético. O afastamento de questões políticas dificulta muito uma retomada consistente do editorial letrista pelos grupos impregnados de política que se expressam em cinema nos arredores de 68⁴⁶.

Colocados esses dados, poderá soar como uma armadilha o emprego do termo destruição para uma análise que pretende se ocupar da escrita cinematográfica e suas implicações teóricas. Sabendo que destruição, para o cinema em torno do Maio de 68, é um termo que se vê repartido em conotações que ultrapassam a mera questão fílmica. É o que demonstra o pronunciamento dos *États Généraux* reproduzido acima, mais preocupado em rearticular mecanismos econômicos e burocráticos do setor cinematográfico do que em avançar rumo a uma experimentação formal.

⁴⁴ Falarei sobre as vanguardas letristas e situacionistas no próximo capítulo, págs. 110- 125.

⁴⁵ O próprio Maurice Lemaître, um dos fundadores do movimento, vai reivindicar uma “ilustração parcial” das ideias letristas no Maio de 68 (LEMAÎTRE, 2007, p. 55).

⁴⁶ E aí se torna impactante o diferencial em relação ao projeto da Internacional Situacionista, que às vésperas do Maio de 68 já havia entronizado slogans e conceitos entre uma rede de desconhecidos do grupo. A polêmica em torno do panfleto *De la misère en milieu étudiant*, em 1966, vai pavimentar um percurso da influência situacionista nas manifestações estudantis, que em Maio de 68 toma proporções muito maiores.

No quesito destruição x desconstrução, há ainda, para o pesquisador brasileiro, o conhecido relato de Glauber Rocha sobre a participação no filme *Vento do leste* (1969), do grupo Dziga Vertov. O episódio torna inevitável o acento sobre uma “destruição do cinema”, proposta a ele por Godard (ROCHA, 2006, p. 317, 318). A polêmica acaba desviada pela recusa do diretor baiano, disposto não a destruir, mas a construir um cinema na América latina. Todavia, a “destruição do cinema” é bem comentada por Godard em sua fase Dziga Vertov, seja em um aspecto relacionado à práxis, seja nos desdobramentos estéticos que o expediente vai fazer brotar, no interior das obras. O programa que Godard propõe, associado a uma destruição do cinema, não será, contudo, o mesmo programa articulado por outras sociedades e grupos – deve se considerar neste hiato a distância entre ele e os États Généraux⁴⁷.

A desconstrução no interior da obra poderia ser aplicada a um corpus movente de filmes que gravitou sobre variadas tipologias (cinema político, militante, de vanguarda, experimental, de intervenção social, entre outros). Desde o final dos anos 1960 há um estímulo fértil em conjecturar semelhanças e desarmonias entre uma produção que seria dotada, em última análise, do signo do desarranjo. Ou que manteria como prioridade à distância de um “grau zero da escritura cinematográfica” – termo cunhado à época por Burch (1992, p. 149-63) para o cinema clássico-narrativo, que tornaria necessário o emprego de “estruturas de agressão”. Logo, torna-se prioritária a análise da desconstrução, mesmo que apenas sobre uma parcela da obra empreendida à época. Não seria a desconstrução o aspecto primordial e elemento uno que manteria a coesão entre uma numerosa, híbrida e dispersa (em alguns casos perdida, inacessível) filmografia?

Pode-se então declarar de forma subliminar que a desconstrução, ainda que não seja a mesma, se dá como uma resposta ao cinema naturalista, clássico narrativo, comercial, estabelecido como negócio e, por isso, para citar um termo polêmico à época, portador de ideologia⁴⁸. O conhecido debate entre críticos

⁴⁷ A incompatibilidade entre Godard e États Généraux habilita um editorial plural de “destruição do cinema”. Nem o diretor teria se animado com o grupo em suas assembleias públicas (WIAZEMSKY, 2015, p. 110), nem este teria se interessado pelo filme pós-Maio de Godard, *Um filme como os outros* (LAYERLE, 2008, p. 209).

⁴⁸ A construção de um quadro que estabeleça uma oposição que abarque em um polo o cinema-espetáculo e no outro todos os demais é uma afirmação radical. É o que propõe Jean-Paul Fargier (1969, p. 16) nas páginas de *Cinéthique*: “Le cinéma spectacle devient (...) le *masque* qui occulte toute autre pratique du cinéma, le moyen de refouler tout ce qui n’est pas lui, et donc par conséquent le ‘cinéma politique’ si tant est qu’il y en ait un”. Mas o próprio autor abandona essa

(*Cahiers, Cinématique, Nouvelle critique*) em torno da utilização da ideologia (inspirada pelo pensamento de Althusser) a partir de 1969 vai gerar uma inestimável contribuição teórica. Mas esta discussão já teria se colocado de forma mais imediata nos filmes concomitantes ao Maio de 68⁴⁹. Jean-Patrick Lebel (*Nouvelle critique*) vai explorar a utilização paradoxal do conceito de ideologia em uma das polêmicas mais produtivas entre desconstrutores e desconstruções no pós-68. Entre seus argumentos, Lebel propõe a divisão que estabelece uma dimensão precisa e resumida, apropriada para o embate entre propostas que também unifica as variáveis estratégias de desconstrução. Para o crítico, nos extremos cinematográficos prevaleceria, em última análise, um cinema afirmativo, aquele que preza pelo sentido e pela invisibilidade dos signos, pela transparência; e um cinema alusivo ou desconstrutor, o qual torna os signos visíveis e prevê a dissimulação do sentido (LEBEL, 1975, p. 253). Dito isso, é necessário observar que as desconstruções do período, sejam elas quais forem, partem de um mesmo referencial e pertencem a um contexto reivindicatório similar. Mas neste debate, elas estariam no interior do filme. Burch e Lebel analisam filmes, se aproximam por vezes da semiologia de Christian Metz, do qual o segundo não vai disfarçar certo entusiasmo.

Nesse sentido, pretende-se aqui demarcar um domínio da desconstrução, que, por sua vez, seria externo à “destruição” pretendida, por exemplo, no informe dos *États Généraux*. Ela não tem um caráter marcadamente econômico, burocrático, de repensar tramitações em setores variados (financiamento, exibição, distribuição). A vigência do termo estaria contida apenas no produto da ação, no filme – e só a partir dele poderá haver a pretensão de um desdobramento social.

2.3 Vanguarda(s)

O cinema “desconstrutor” é, entretanto, histórico. Ele não começa com o Maio de 68. É inevitável se deter nas “vanguardas históricas” como um ponto de

concepção idealista, tida por ele como insuficiente para uma definição teórica do cinema. Godard é mais sucinto e define da seguinte forma: “Les films de Mai partent d’un autre point de vue que les films commerciaux” (1991, p. 59).

⁴⁹ Como pode revelar a comparação proposta aqui, entre *Actua 1* e *La reprise du travail aux usines Wonder*.

partida para “desconstrução” cinematográfica, movida enquanto força de oposição a um cinema naturalista, narrativo. Os manifestos futuristas, construtivistas, surrealistas, dadaístas delimitam contornos específicos e desconstruções até opositivas, como o sublinha Debord, citado acima.

A desconstrução que desponta em um número de grupos e filmes militantes no final dos anos 1960 nasce, portanto, com a consciência histórica destes movimentos. Neste cinema, não vai emergir disfarçado o ímpeto de retomar, nomear, ou tornar notória a ênfase na vanguarda soviética. Vertov, Eisenstein, Aleksandr Medvedkine vão ocupar um espaço sólido de reconhecimento – algo por um lado confuso, que vai buscar projetar esses nomes já absorvidos (ou mal absorvidos) em um contexto mais amplo, de questionável penetração.

Como observa Bürger (2008, p. 46), uma característica expressiva dos movimentos de vanguarda é a de não ter desenvolvido um estilo – o que no caso dos formalistas russos estaria restrito a uma condição geral, o “estranhamento”, o choque do receptor. No que se aplica ao cinema, a montagem é um elemento de destaque entre os soviéticos. Mas as técnicas e pretensões são divergentes, como atestam os filmes e os escritos de Eisenstein, Vertov, Kulechov, entre outros. Dessa forma, não se pode considerar o alcance das ideias do trio soviético citado acima às diatribes de 68 sem relativizar sua operacionalidade. Às vésperas do Maio de 68, pouco havia sido traduzido para o francês sobre as ideias de Vertov; a influência da obra de Medvedkine estaria resumida a apenas um filme, *Le bonheur* (1935), muito pouco divulgado; e Eisenstein é utilizado por Godard como a real motivação para chamar seu grupo de Dziga Vertov. Os paralelismos entre referências seriam, portanto, pouco expressivos, como aponta Albera (2010, p. 29-32).

No caso de Medvedkine, vai se tratar ainda de uma excentricidade, uma vez que o cineasta soviético era desconhecido mesmo entre cineastas franceses. O resgate, se o termo é aplicável, se deve ao encontro do diretor e obra com Chris Marker. Primeiramente no visionamento de *Le bonheur*, na Bélgica, em 1961, e depois em 1967, ao conhecer Medvedkine pessoalmente na Alemanha. Os filmes rodados pelo diretor russo no projeto “ciné-train”⁵⁰, a influência que vai nortear a

⁵⁰ Neste projeto de cinema itinerante que é tocado por Medvedkine na Rússia em 1932, um trem que compreende um estúdio de produção (equipamentos de produção e finalização) leva o cinema

empreitada de Marker com os operários em 1968, eram dados como perdidos à época – só foram encontrados posteriormente.

Os Grupos Medvedkine, desenvolvidos por operários estimulados por Marker, vai, logo, chamar a atenção para a operação de ampliar o alcance de um nome (e de um expediente) restrito ao conhecimento de um gueto – de cineastas, pesquisadores, teóricos. Tal como Aleksandr Medvedkine integrou a prática do cinema à massa proletária dispersa na União Soviética nos anos 1930, o “ciné-train”, Marker vai retomar a fatura em solo francês.

Na teoria, os grupos Medvedkine seriam um objeto privilegiado para a investigação de uma aplicação consistente do conceito de vanguarda. Pois, para Bürger (2008, p. 159), a vanguarda deveria responder a uma dupla significação, enquanto ataque à instituição arte e surgimento de um tipo não orgânico de obra de arte. No cinema, Albera (2012, p. 58) vai reafirmar duas instâncias: o objeto deveria estar habilitado a marcar uma posição no campo artístico que é elemento de uma política interna e externa. Isto é, entre uma instância político-social e outra artística. O que quer dizer que a atividade passa a ser vista não apenas como “porta-voz do movimento, (...) vanguarda da luta social ou a vanguarda da sociedade” (para o exemplo citado aqui, operários na criação do cinema). Mas, também, “sobre a base da autonomização da arte e da constituição de um campo artístico, a arte de vanguarda está na vanguarda da *arte*” (ALBERA, 2012, p. 70).

A vanguarda poderia, portanto, ser dimensionada em duas instâncias: pode-se falar em “vanguarda no cinema” e “cinema de vanguarda”. A “vanguarda no cinema” estaria restrita à abordagem de um tema social, o compromisso com causas referentes à vanguarda da sociedade. Poderia se dar tanto em um sentido temático (filmes sobre a causa operária ou retratos sobre as minorias sociais) quanto em um sentido factual (filmes nos quais operários ou minorias exercem seus direitos de expressão, para além de servir apenas como modelo). Já um “cinema de vanguarda” se dá em um sentido estético, de delimitar um campo no interior da arte, a partir da criação de obras não-orgânicas⁵¹. Isto é, não está necessariamente tratando sobre uma vanguarda que chacoalhe os valores sociais

aos operários dispersos em solo soviético. Em cada região o cineasta realiza um filme com os operários locais e o finaliza em seguida, para que seja imediatamente exibido para o público local envolvido na feitura. A experiência vai servir como inspiração para Medvedkine em *Le bonheur* (1934).

⁵¹ Ver mais abaixo, p. 57, um aprofundamento sobre o significado de obra não-orgânica.

de uma sociedade, mas sim sobre os valores estéticos das tradições artísticas operantes na sociedade. Em resumo: a “vanguarda na arte” é referente a uma movimentação social ou a uma produção; a “arte de vanguarda” versa sobre o objeto artístico produzido.

Tomando a fusão das duas esferas (união das práticas social e artística), os grupos que vieram à luz à época se inscrevem em diferentes medidas na (paradoxal) tradição da vanguarda⁵². Não é possível separar o Maio de 68 de uma exacerbação política. O evento é essencialmente político e parece servir como uma resposta impactante às queixas de Godard publicadas seis meses antes na *Cahiers du cinéma*⁵³. Entretanto, resta questionar as instâncias efetivas da dissolução entre prática social e artística nestes grupos e no que é produzido por eles. Ou seja, equacionar as convergências e divergências entre uma “vanguarda no cinema” (relativo à natureza das práticas e a uma repercussão social destas) e um “cinema de vanguarda” (referente ao resultado das práticas, à concretização de ideias no corpo do filme, em um sentido estético)⁵⁴.

⁵² Paradoxal no sentido em que é um conceito de origem militar, cujo emprego na arte, observa Albera (2012, p. 70), “é correlativo da acepção *política* da palavra” – grifo do autor; mas também estético: “Le mot russe qui correspond à la notion d’avant-garde est un mot que l’on pourrait traduire par ‘de gauche’, ‘gauchiste’ (...) Mais, avant de prendre une signification politique, ce mot désignait une orientation esthétique...” (CONIO, 2002, p. 10 apud FAROULT, 2007, p. 358).

⁵³ “Il y a vraiment un fossé entre le cinéma et la politique: ceux qui savent ce qu’est la politique ne savent pas ce qu’est le cinéma, et réciproquement” (BONTEMPS et al., 1967, p. 15).

⁵⁴ Caberia ainda neste tópico – a discrepância entre vanguarda na arte (práxis) e arte de vanguarda (consciência artística) – propor um paralelo com o que Marx identifica como base (infraestrutura) e superestrutura. Ou seja, a relação entre estrutura econômica condicionando o estado de uma consciência social; ou entre organização social e formulação de ideias. A influência recíproca entre produção espiritual e produção material torna-se problemática para Marx quando aplicada à produção artística e às relações jurídicas (BOTTOMORE, 2012, p. 53). “Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua organização” (MARX, 2011, p. 90) – é sobre a arte estetizante, burguesa, que Marx parece estar se referindo. No que diz respeito à transposição deste comentário à arte de vanguarda, o problema tomaria outra dimensão. Não haveria uma influência recíproca entre base e superestrutura na medida em que a visão (superestrutura) contida em uma obra se desassemelhasse de sua estrutura de produção (base). Por outro lado, a contradição entre estrutura e superestrutura exprime a dialética que origina determinado resultado, ou unidade (no caso, um filme): “a superestrutura não é o puro fenômeno da estrutura, é também a sua condição de existência” (ALTHUSSER, 1979, p. 181). Ou ainda, subverter a “pirâmide”: “Quando a superestrutura (política, cultura, etc.) obstrui o desenvolvimento da base econômica, as mudanças políticas e culturais transformam-se em principais e decisivas” (TSÉ-TUNG, 2008, p. 114). Em um quadro de discrepância no interior de uma manifestação vanguardista, um filme formalmente conservador poderia ter atrelado à sua identidade a ênfase sobre o processo atípico em que fora produzido. Ainda que tais subversões passassem imperceptíveis para o espectador durante o visionamento da obra. Ou seja, teriam sido anuladas durante a finalização do filme, mas continuariam fazendo parte de sua identidade (uma contradição no interior da unidade-filme). Tal raciocínio poderia justificar o que Mao, em seu célebre *Sobre a prática*, distingue como os pilares do conhecimento, de proveniências distintas. Há o que vem da experiência direta (oriundo da prática) e o que é absorvido da experiência indireta (a

2.3.1 Ato radical e Grande Recusa

A separação entre as duas instâncias, social e artística/ política e estética, pressupõe também o desencontro, um déficit entre as partes que assinale uma desproporção entre prática social e o que é produzido por ela. Como classificar o descompasso, uma empreitada que simbolize a vanguarda da luta social em si, mas cujos filmes não correspondam às expectativas de um cinema de vanguarda? Para aprofundar a questão, propõe-se aqui o emprego de dois conceitos abordados por Herbert Marcuse em épocas distintas sobre a dialética marxista, o ato radical e a Grande Recusa. É importante estabelecer a distância que aparta a formulação destas ideias no pensamento marcuseano. Elas estão separadas por décadas e exprimem contextualizações muito específicas. Correspondem também ao avanço dos estudos marxistas na obra do autor e, sobretudo, sobre a aplicação das ideias de Marx nas artes no decorrer do século XX. A distância entre a formulação do ato radical e do desenvolvimento da Grande Recusa parece adequada para reter fenômenos que acabam por intensificar em outras arestas o debate entre forma e conteúdo, dando uma dimensão da complexidade que a discussão abarca⁵⁵. Para tanto, busca-se justamente ampliar um conjunto cuja eficácia não ficaria apenas concentrada em termos cinematográficos.

Marcuse classifica a “situação fundamental” do marxismo como a possibilidade histórica do ato radical, na qual uma nova realidade seria necessária,

partir de relatos, como a informação sobre “tempos passados e terras estrangeiras”). “... o que é experiência indireta pra mim é experiência direta para outras pessoas” (2008, p. 71). Dito isso, a bifurcação de instâncias vanguardistas responderia a níveis de experiências distintos.

⁵⁵ A escolha destes dois conceitos, extraídos de fases distintas de Marcuse, busca remontar duas visões sobre a vanguarda na obra do autor que correspondem também à evolução de seu pensamento marxista. O ato radical surge na primeira publicação do autor, no final dos anos 1920, e busca inserir a fenomenologia de Heidegger no materialismo dialético. Não se trata, portanto, de uma reflexão estética. O próprio Marcuse vai abandonar essas ideias, sobretudo após o rompimento com Heidegger, quando este resolve apoiar o terceiro Reich. Já no final dos anos 1960, Marcuse observa: “A filosofia da existência não constitui nenhum complemento nem melhoramento do marxismo, e sim um desvio do marxismo (...)” (In: LOUREIRO, 1999, p. 110). Já a Grande Recusa ganha destaque em torno do 68 e está enfatizando a saída estética. Ao elaborar o paralelo entre estes dois conceitos e o cinema de 68, estou querendo enfatizar o ato radical enquanto uma medida menos eficiente, um tanto deslocada em seu momento, e a Grande Recusa como um recurso atual, contemporâneo. Se o Marcuse dos anos 1960/70 está insistindo sobre um caminho estético enquanto forma de emancipar o indivíduo de uma sociedade unidimensional, aquilo que será associado ao ato radical não terá o mesmo impacto, a mesma eficácia. No que diz respeito ao debate forma/ conteúdo, o ato radical corresponderia aos modelos mais convencionais, que historicamente estariam relacionando arte marxista ao realismo-socialista. O “fazer filmes políticos politicamente” entoado por Godard escapa deste esquema.

proporcionada pelo “homem histórico consciente” (1968, p. 60). Este ato seria existencialista, responsável não apenas pelas mudanças das circunstâncias, mas pela própria existência. Em última análise, o ato radical seria a práxis revolucionária. Esta práxis seria dotada de uma necessidade imanente que estaria alicerçada na história. Tal condição é debatida por Marcuse como uma etapa da concreção do materialismo: “O ato radical precisa acontecer enquanto necessidade concreta da concreta existência humana (do lado do autor), e ela precisa ser necessária para a concreta existência humana (do lado da circunstância)” (MARCUSE, 1968, p. 62). A possibilidade concreta⁵⁶ de um ato radical é, portanto, inseparável da situação histórica para a qual ele se opõe. E esta situação histórica precisa ser conhecida, demarcada. Com base nestes comentários, e partindo para uma transposição ao campo cinematográfico, parece conjecturável a relação entre determinado conjunto de práticas no cinema e o contexto afirmativo sobre a qual ele se vê motivado (o Maio de 68). Mas no ato radical, a representatividade estaria mais apropriadamente retida no feito enquanto resultante de um fenômeno social, uma vanguarda na arte. E não em uma realização interna, na esfera do filme, intrínseca à obra cinematográfica. Em resumo, o ato radical corresponde à prática⁵⁷ em sua feitura; ele é uma situação e sua eficácia se aplica ao presente da realização⁵⁸.

Um ato radical é, portanto, negativo. Ele se opõe à transmissão de valores dominantes que primam por perpetuar a execução de determinada prática – o que faz com que ele ative a mobilidade histórica. No que concerne à aplicação do

⁵⁶ O termo “concreto” é de grande importância no pensamento marxista. “O concreto é concreto por ser a síntese de múltiplas determinações, logo, unidade da diversidade” (MARX, 1983, p. 218). Ele está relacionado ao conhecimento e se opõe à intuição e a processos que sejam constituídos a partir de formulações imediatas. Konder (2013, p. 30) aponta para uma origem hegeliana do termo: “Com Hegel, aliás, o próprio termo *concreto* assume a significação particular de síntese de múltiplas determinações, distinguindo-se do *abstrato*, que é precisamente o *mediato*” – grifos do autor.

⁵⁷ Para o termo prática, a definição de Althusser (1979, p. 144) é apropriada para este contexto: “Por *prática* em geral entenderemos todo processo de *transformação* de uma determinada matéria-prima dada em um produto determinado, transformação efetuada por um determinado trabalho humano, utilizando meios (‘de produção’) determinados. Em toda prática assim concebida, o momento (ou o elemento) *determinante* do processo não é nem a matéria-prima nem o produto, mas a prática em sentido estrito: o momento do próprio *trabalho de transformação* que põe em ação, em uma estrutura específica, homens, meios e um método técnico de utilização dos meios” – grifos do autor.

⁵⁸ O tradutor do texto no qual o termo aparece (*Contribuições para a compreensão de uma fenomenologia do materialismo histórico*), Vamireh Chacon, esclarece: “‘Tat’ traduzido como ‘ato’, isto é, o gesto de agir. Não foi traduzido por ‘ação’ porque o próprio Marcuse usa uma vez algures, neste mesmo ensaio, a palavra ‘Aktion’, distinguindo a ênfase quase dramática da palavra alemã ‘Tat’, sinônima de facto compulsivamente realizante” (1968, p. 99).

conceito na produção de um filme, o ato radical poderia colocar em xeque os mecanismos recorrentes de um sistema tradicional. Provocaria um abalo no caráter hierárquico, autoral, nas engrenagens que movimentam um set de filmagem, nas técnicas empregadas para a administração de um take ou de uma diária. Como sintoma representativo deste sistema, poderia se pensar na destituição de um nome responsável pela obra, substituído por uma assinatura grupal ou suprimido no pleno anonimato⁵⁹.

Nesta inflexão, o ato radical poderia ser apreendido na frase que se lê grafitada em uma parede em *Classe de lutte* (1969), do grupo Medvedkine de Besançon: “Le cinéma n’est pas une magie, c’est une technique et une science; une technique née d’une science et mise au service d’une volonté: la volonté qu’ont les travailleurs de se libérer⁶⁰”. Ou seja, o cinema enquanto técnica e a serviço da libertação operária só estaria efetivamente fundamentado enquanto práxis⁶¹. O filme em si, o produto acabado, poderia até mesmo ser relativizado na adoção de convenções narrativas estabelecidas – o que não anularia o mérito da realização enquanto feitura⁶².

Desta maneira, pode-se averiguar que todas as transgressões que envolvem o fazer poderiam ser amenizadas, racionalizadas, na medida em que o tratamento final dado ao material correspondesse à sintaxe já estabelecida no campo cinematográfico. O ato radical não necessariamente resultaria em uma experiência estética vanguardista. Para outra forma de negação, que irá se afastar, ou libertar-se do establishment cinematográfico em um sentido formal, faz-se necessário abordar o outro conceito adotado, a Grande Recusa.

⁵⁹ Godard, sobre a ideia de cinema por trás do grupo Dziga Vertov: “Cette idée n’est pas de moi. Elle vient de la matérialisation, dans le secteur cinéma, de la notion de groupe vociférée par le gauchisme. En fait, cella revient à remplacer l’‘equipe’ par la ‘cellule’, ce qui est plus scientifique, plus politique” (1991, p. 118).

⁶⁰ “O cinema não é uma magia, ele é uma técnica e uma ciência; uma técnica nascida de uma ciência e colocada a serviço de uma vontade: a vontade que os trabalhadores têm de se libertar”.

⁶¹ Não parece ser involuntário que esse grafite surja em uma sequência na qual se filma o ambiente onde os operários *praticam* o cinema. O que resulta em enfatizar o trabalho (libertador) ao mostrar a manipulação da moviola e da câmera – novas ferramentas em uma batalha que visa à libertação.

⁶² Um cinema militante representado pelos grupos Medvedkine leva Barot (2009, p. 43, 44) a discorrer sobre a questão política e revolucionária da práxis: “La force d’un tel cinéma militant *comme pratique* est qu’il se met à la hauteur de la dimension *nécessairement* industrielle du cinéma, pour se réappropriier autant que possible les rapports de production-circulation des produits que le définissent. L’idée du film politique *par la pratique de sa production* caractérise donc le cinéma militant comme *cinéma révolutionnaire* en ce qu’il *symbolise, autant qu’il y participe, à la réappropriation par ceux qui travaillent de leur outil de travail et de sa destination*” – grifos do autor.

Observa Marcuse: “Em suas posições avançadas, ela (a arte) é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. Os modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar são modos de refutação, de ruptura e de recriação de sua existência fatural” (2015, p. 91). Marcuse teria extraído o termo da obra de Alfred North Whitehead. A Grande Recusa aparece primeiramente em *Eros e civilização*, a partir de uma citação a Whitehead, na qual já é apontada como “façanha estética” (KANGUSSU, 2008, p. 149). Dessa forma, a Grande Recusa só poderia ser expressa de maneira livre na arte, sendo tachada de utopia fora dela (2008, p. 150). A conjectura de uma produção de filmes na França sob o impacto do Maio de 68 delinearía um quadro privilegiado para habilitar o conceito em determinadas manifestações artísticas. Comenta Imaculada Kangussu: “Nas sociedades afluentes, Marcuse observa que a Grande Recusa encontra expressão na difusa rebelião entre a juventude, a *intelligentsia* e as minorias perseguidas” (2008, p. 182). Em *An essay on liberation*, Marcuse já aponta, entretanto, para uma flexibilização do conceito que se distancia da arte, mas retoma a ênfase política. “The Great Refusal takes a variety of forms⁶³” (1969, p. VII), escreve o autor, fazendo conexões com os Black Panthers (Angela Davis vai ser uma reconhecida pupila de Marcuse), e com os conflitos no Vietnam, Cuba e China⁶⁴.

Voltando ao emprego da expressão no campo artístico, a liberdade por trás da Grande Recusa poderia ser vista, e resumida, como a possibilidade de autocriação. Uma autocriação para quem propõe uma nova visão e para aquele a quem é proposta tal visão. Entretanto, é preciso colocar que, mesmo em sua radicalidade, a Grande Recusa não seria uma rejeição abstrata da cultura burguesa⁶⁵. Para uma aplicação no cinema, tal circunstância poderia levar a crer que, no final das contas, para além da oposição primária ao meio cinematográfico,

⁶³ “A Grande Recusa toma uma variedade de formas”.

⁶⁴ A criação de uma nova linguagem é um aspecto que acompanha a eficácia da Grande Recusa. “O filósofo observa que é um fenômeno já prosaico o desenvolvimento de uma linguagem própria, por parte de grupos envolvidos na Grande Recusa, por meio da descontextualização de palavras inócuas da comunicação cotidiana que passam a ser utilizadas para designar o que no contexto habitual fica obliterado” (KANGUSSU, 2008, p. 216, 217). A cultura negra é especialmente significativa para a análise de Marcuse. Nela, o autor encontra um modelo no reemprego da palavra soul (alma), que ganha conotações musicais, gírias e expressões que dilatam o sentido estrito estabelecido culturalmente (1969, p. 36). Desta maneira, é recontextualizado no cotidiano um vocábulo que está historicamente atrelado a um sentido infável (a alma humana), restrito e muito específico. Trata-se de verter metafísica em dialética – romper com a imobilidade de um elemento, torná-lo fluido.

⁶⁵ Pois, como observa Marcuse em uma entrevista contemporânea a *An essay on liberation*, “se nós trabalhamos contra a cultura burguesa, nós trabalhamos ainda na cultura burguesa” (MARCUSE, 2008, p. 117).

os resultados não deixariam de ser cinema na forma mais elementar, isto é, em termos inerentes, técnico-científicos. Pois, seriam compostos por imagens em movimento; efetuariam montagens, técnicas de iluminação e demais procedimentos técnicos; recorreriam a um profílmico, etc.; ainda que, ao empregarem esses artifícios, estivessem se posicionando formalmente contra certas convenções cinematográficas (especificidade que ganhou no pós-Maio o rótulo debatido de ideologia entre correntes divergentes da crítica).

O ato radical e a Grande Recusa seriam, portanto, negativas, duas formas de irracionalizar, de propor a liberdade em intensidades distintas⁶⁶. Dois conceitos de negação que poderiam estar atrelados a duas instâncias de vanguarda. Em *Sobre o conceito de negação na dialética*, escrito em 1966 e motivado pelo contexto francês⁶⁷, Marcuse se baseia na dificuldade do conceito dialético no qual são desenvolvidas as forças negativas em um sistema antagônico operacional. Assim, o autor destaca duas concepções. A primeira vê a negação como superação. Nesta, as contradições são desenvolvidas no interior de um mesmo sistema no qual residem as forças antagônicas, positivas e negativas. Isso quer dizer que a posição negativa estaria no interior do todo, “proletário como força revolucionária no interior do capitalismo”. Para essa modalidade de “superação”, pode-se aproximar o discurso que se opõe ao cinema hegemônico (a destruição do cinema proposta pelos États Généraux, mas no interior de uma cadeia produtiva praticada por eles mesmos, por exemplo). Resulta, portanto, em um apelo que está mais embasado enquanto postura, um comportamento dentro da cadeia social, e não necessariamente como uma ruptura que vá se desdobrar para fora do subsistema cinema. O acabamento convencional de um filme que fora produzido em condições atípicas seria outra ilustração adequada para este argumento. Ainda que revolucionário na prática e no conteúdo, o resultado formal vai reafirmar a condição que pretende justamente combater, o cinema hegemônico, naturalista, e

⁶⁶ A Grande Recusa poderá ser vista também como reelaboração do ato radical. É o que propõe Silva (2015, p. 48). Para além da guinada estética, a Grande Recusa traz a consciência de classe intrínseca a seu programa.

⁶⁷ Provocado pela controvérsia levantada por Althusser ao propor novas relações dialéticas entre Marx e Hegel.

mesmo aquele que faz o uso criativo de recursos mais ousados, modernos, mas já positivados em outros meios⁶⁸.

A segunda concepção apresentada por Marcuse vê a negação como o “desdobramento, com toda a transformação revolucionária do todo existente, de uma essência já existente que não pode tornar-se realidade nos quadros do existente” (MARCUSE, 1972, p. 162). Ou seja, é a negação absoluta com o que há. No cinema, poderia se resumir à ação de buscar inscrevê-lo para fora de seus limites. É o que parece fazer, por exemplo, Serge Bard, peça-chave no grupo Zanzibar, ao propor uma *mise-en-salle*⁶⁹, expandindo a *mise-en-scène*; ou Jackie Raynal, do mesmo grupo, ao propor o fim da significação, em *Deux fois* (1968) – argumentos que poderiam ser vistos como propensões a Grande Recusa, à liberação. É importante ainda notar que o “tornar-se realidade”, que embasa a segunda definição de uma dialética negativa, não renuncia, na discussão aqui proposta, à existência de um filme em si. Mas sim à sua funcionalidade; isto é, “tornar-se realidade” enquanto finalidade, utilidade (pedagógica, catártica, modelar, etc.). Contudo, materialmente, ainda se trataria de um filme. Mas, funcionalmente, passaria a ser um dispositivo outro, de abertura, conscientização, procedimentos para fora da experiência comum em uma sala de cinema – processos dialéticos que visam à libertação do espectador.

Finalmente, o que a distinção entre o ato radical e a Grande Recusa faz ver é uma relação divergente entre o fazer e o lidar com o que é feito. Em uma chave marxista, os dois conceitos podem se adequar enquanto oposição ao que Marx atribui aos dois aspectos da alienação na atividade prática humana no trabalho⁷⁰. Dessa forma, o ato radical elimina o estranhamento do proletário durante o ato de produção, fazendo com que ele se identifique com sua atividade, rompendo com a

⁶⁸ Como, por exemplo, a crítica ou os festivais de cinema, que seriam responsáveis pela formação de novas tendências e desempenhariam um papel de instrumentalizar a domesticação de propostas divergentes e, ou, revolucionárias.

⁶⁹ Ver págs. 211-228 desta tese.

⁷⁰ “Marx considère donc deux aspects de l’aliénation dans l’activité pratique humaine, dans le travail: 1) le rapport de l’ouvrier avec le *produit du travail* comme objet étranger et qui l’asservit, rapport qui est simultanément un rapport avec le monde sensible, les objets naturels, saisi comme monde étranger, ennemi; 2) le rapport du travailleur avec *l’acte de production dans le travail*, rapport qui est celui de l’ouvrier avec sa propre activité saisie comme étrangère, non sienne, où l’activité se perçoit comme passivité, la force comme faiblesse, la création comme impuissance, l’énergie physique et spirituelle *propres* du travailleur, sa vie personnelle – qu’est-ce que la vie sinon activité ? – comme une activité dirigée contre lui-même, extérieure à lui, ne lui appartenant pas” – grifos do autor (ARISTARCO, 1972, p. 122).

condição passiva e impessoal com a qual, historicamente, esteve associado⁷¹. Já a Grande Recusa daria conta da relação do indivíduo com o produto do trabalho. Isto é, se distanciando da forma passiva com a qual ele esteve condicionado enquanto espectador; ou seja, uma forma de integrá-lo, de fazê-lo se identificar e não apenas reconhecer o que é mostrado nos filmes. “Il ne s’agit plus de détourner le spectacle à la manière des situationnistes. Il s’agit de détourner le spectateur du spectacle”; “Il s’agit de rendre le cinéma impossible pour qu’advienne la réalisation de l’impossible dans la vie⁷²” (LEBLANC, 2001, p. 28). A citada polêmica entre *Cahiers* e *Cinéthique* acerca dos caminhos de um cinema marxista-leninista vai também desenvolver as bases teóricas que pretendem fazer com que o cinema rompa com o isolamento em relação ao público. É a transposição do cinema à vida, à superação de seus limites, como se vê no comentário de Gérard Leblanc (*Cinéthique*) acima, que se encaminham com fôlego as discussões pós-Maio entre críticos.

A problemática entre uma “vanguarda no cinema” e um “cinema de vanguarda” é, contudo, um aspecto expressivo neste debate. Inserir a discussão no âmbito da teoria da vanguarda permite ampliar o argumento que, de forma mais simplificada, confronta ideias na oposição forma/conteúdo. A discussão expõe os entusiasmos e as ilusões que mantiveram as diferenças entre um cinema precipitado e impulsivo, pensado no decorrer das manifestações e apegado ao mero registro de ocorrências; e outro teorizado, erguido em boa parte a partir do Maio de 68. Ou entre uma expressão que, esteticamente, estaria em torno de uma vocação documental, a partir do uso exemplar de fragmentos de manifestações registrados no calor da hora; e outra que vai se relacionar de outra forma com essas imagens, assumindo um distanciamento, fragmentando o fragmento. Trata-se, portanto, de um debate estético que se verá entranhado por certas obrigações,

⁷¹ É importante observar que essa aplicação é geral, não podendo ficar apenas restrita à tomada dos meios cinematográficos pela classe operária, como se dá no caso dos grupos Medvedkine. Godard observa (na fase *A chinesa*, portanto, às vésperas do Maio de 68): “C’est de la technique que peut se dégager une idéologie” (1991, p. 29). É seu trabalho frente ao grupo Dziga Vertov que faz também emergir a necessidade do artista reivindicar um papel prático, ou de assumir um cinema que se quer amador (p. 61). A organização dos États Généraux faz ver também uma ênfase mais delineada nas questões práticas, que respondem por novas estruturas de produção que estão longe de se integrar ao escopo tático que se dá em torno dos grupos Medvedkine; ou do esquema colaborativo que movimenta a parceria Godard-Gorin no grupo Dziga Vertov.

⁷² “Não se trata mais de desviar o espetáculo à maneira dos situacionistas. Se trata de desviar o espectador de espetáculo”; “Trata-se de tornar o cinema impossível para que se transforme na realização do impossível na vida”.

como a maneira de inserir determinado conteúdo. É inevitável a tensão entre “événements filmés” e “événements filmiques”, como propõe Comolli, crítico de grande envergadura para esta pesquisa. A questão do documentário filmado com câmeras leves e som direto, que coloca em cena “le corps filmé parlant”/ “o corpo filmado falante”, é destaque em um de seus textos retrospectivos sobre a cinematografia de 68⁷³. O sincronismo entre o gestual e a palavra seria responsável por encerrar todo um jogo de ausências⁷⁴ que, anteriormente, contaria com as contribuições pessoais do espectador. “L’autre filmé fait bloc⁷⁵” (COMOLLI, 2001, p, 38,39). O filme rodado pelos estudantes do IDHEC o demonstrará com eficiência.

2.3.2

A fatura documental

Se parece apropriado alocar *La reprise du travail aux usines Wonder* sob o abrigo do que trata o ato radical⁷⁶, é difícil vê-lo enquanto um modelo habilitado à radicalidade estética que justificaria sua inclusão sob a guarda do que versaria a Grande Recusa. O curta-metragem, na forma como foi produzido – por um grupo de estudantes que captou uma ocorrência sem ensaios prévios, em total espontaneidade –, torna a ação em si irreproduzível. O contágio entre o gesto de filmar e o ato de protestar faz do conjunto das duas ações uma expressão única – uma operação resultante da parceria (ainda que involuntária), entre estudantes e operários. O filme finalizado, entretanto, não exprime uma escrita inédita. Em seu gesto observativo, ele preserva com fidelidade o acontecimento que se põe a registrar. Transpõe uma ocorrência factual de forma reconhecível para o espectador, que segue acompanhando o desenvolvimento de ações que vão naturalmente se sucedendo. No decorrer do registro, a câmera elege um núcleo protagonista da ação e passa a acompanhá-lo. Enfim, extrai uma narrativa de um evento real. No filme, as instâncias que separam “événement filmés” e

⁷³ *Ici et maintenant, d’un cinéma sans maître.*

⁷⁴ Pois ao sonorizar uma cena tal como ela é, tudo é análogo, nada é construído ou reconstruído a partir de ausências técnicas (a reconstrução ou não de um som abre espaço para o espectador preencher criativamente este espaço, que ele contribua neste jogo de uma forma mais intensa).

⁷⁵ “O outro filmado se torna um bloco”.

⁷⁶ Pois é um filme que é feito do instante, a prática é o registro tal como se vê, com intervenções posteriores de montagem pouco significativas.

“événements filmiques” são bem amenizadas, de forma que os dois termos estão praticamente unificados na mesma expressão.

Na forma de transpor o evento que presencia para as imagens em movimento, o curta-metragem responde também com muita eficácia aos estímulos de um cinema moderno e ágil que atravessou a década. É filmado em plano-sequência e com som direto; acompanha com competência a ocorrência em movimentos precisos, sem tornar o registro desinteressante. A protagonista, a operária indignada com as condições de trabalho, chega a ser vista por Antoine de Baecque como um estereótipo da Nouvelle Vague, “godardienne en blouse et en version populaire” (2015, p. 275). *Wonder*, assim que projetado, impacta Jacques Rivette a ponto de fazê-lo ressaltar suas qualidades para a *Cahiers du cinéma*:

Cahiers On peut y arriver tres bien en prenant pour theme la revolution.

Rivette Oui, mais à condition que la revolution soit un theme comme un autre. Le seul film interessant sur les événements, le seul vraiment fort que j'aie vu (je ne les ai évidemment pas tous vus), c'est celui sur la rentree des usines Wonder, tourné par des élèves de l'IDHEC, parce que c'est un film terrifiant, qui fait mal. C'est le seul qui soit un film vraiment révolutionnaire. Peut-être parce que c'est un moment où la realite se transfigure a un tel point qu'elle se met a condenser toute une situation politique en dix minutes d'intensité dramatique folle. C'est un film fascinant, mais on ne peut pas dire qu'il soit du tout mobilisateur, ou alors par le reflexe d'horreur et de refus qu'il provoque. Vraiment, je crois que le seul role du cinema, c'est de deranger, de contredire les idees toutes faites, toutes les idees toutes faites, et plus encore les schemas mentaux qui preexistent a ces idees: faire que le cinema ne soit plus confortable. J'aurais de plus en plus tendance a diviser les films en deux : ceux qui sont confortables et ceux qui ne le sont pas; les premiers sont tous abjects, les autres plus ou moins positifs. Certains films que j'ai vus, sur Flins ou Saint-Nazaire, sont d'un confort desolant; non seulement ils ne changent rien, mais ils rendent le public qui les voit content de lui; c'est les meetings de « l'Humanite ».

Cahiers Il est evidemment difficile de croire aux films politiques qui montrent la « realité » en croyant qu'elle va se denoncer d'elle-meme...

Rivette Je crois que ce qui compte, ce n'est pas le fait que ce soit de la fiction ou de la non-fiction, c'est l'attitude que prend le type au moment meme où il filme. Par exemple, la facon dont il accepte ou non le son direct. Et de toute facon, la fiction c'est du direct, parce qu'il y a tout' de meme le moment où on filme. Et le direct, quatre-vingt-dix fois sur cent, comme les gens savent qu'ils sont filmés, on peut penser qu'ils se mettent a reagir en fonction, ça devient donc presque de la super-fiction. D'autant plus que le metteur en scene a ensuite toute liberte pour utiliser la matiere filmée: serrer, garder les longueurs, choisir, ne pas choisir, son truque ou pas. C'est ce moment-la qui est le vrai moment politique⁷⁷ (AUMONT et al, 1968, p. 20).

⁷⁷ “**Cahiers**: Podemos, muito bem, pegar por tema a revolução.

Rivette: Sim, mas na condição de que a revolução seja um tema como outro qualquer. O único filme interessante sobre os eventos, o único realmente forte que eu vi (não os vi todos, evidentemente), é aquele sobre a entrada das usinas Wonder, rodado pelos alunos do IDHEC, porque é um filme arrepiante, que faz mal. É o único filme verdadeiramente revolucionário. Talvez

Ainda que Rivette tenha relativizado o potencial do filme enquanto agente mobilizador, aos olhos do diretor de *A religiosa*, *Wonder* é fascinante, revolucionário. Entre os atributos de um cinema idealizado pelo cineasta e o que ele exalta no curta-metragem dos alunos do IDHEC com entusiasmo, pode-se detectar um curto-circuito. Primeiro, é de se questionar sobre como se daria a transfiguração da realidade que ele propõe em *Wonder*. Afinal, tudo é análogo. Os sons e as imagens não transfiguram em nada a forma como se reconhece o profilmico. O espectador observa e escuta como se lá estivesse, nada é mantido fora de seu entendimento. A transfiguração se torna ainda mais curiosa quando Rivette a associa a uma condensação. Condensação do que? De “toda uma situação política em dez minutos de intensidade dramática louca” – não se avança sobre como se daria a transfiguração a partir da condensação. Mais adiante o cineasta defende um cinema perturbador, contraditório e que não seja confortável. A contradição deveria ir mais além do que as ideias feitas, ou seja, aos “esquemas mentais que preexistem a estas ideias”. Ora, como esse modelo poderia resultar em um filme “revolucionário”, que, por sua vez, “condensa toda uma situação política em dez minutos de intensidade dramática louca”?

Não parece haver dúvida de que o modelo de cinema contraditório e perturbador defendido por Rivette, em teoria, esteja no mesmo plano que a negação proposta por Marcuse na Grande Recusa. Entretanto, na prática, a escolha do diretor sobre o exemplar que melhor ilustraria essa condição recai sobre um

porque é um momento onde a realidade se transfigura a tal ponto que condensa toda uma situação política em dez minutos de intensidade dramática louca. É um filme fascinante, mas não se pode dizer que seja em tudo mobilizador, ou então pelo reflexo de horror e recusa que ele provoca. Verdadeiramente, eu acredito que o único papel do cinema é de perturbar, de contradizer as ideias todas feitas, todas as ideias todas feitas, e mais ainda os esquemas mentais que preexistem a estas ideias: fazer que o cinema não seja mais confortável. Eu teria cada vez mais tendência a dividir os filmes em dois: aqueles que são confortáveis e aqueles que não o são; os primeiros são todos abjetos, os outros mais ou menos positivos. Certos filmes que vi sobre Flins ou Saint-Nazaire, são de um conforto desolador; não apenas não mudam nada, como deixam o público que os veem satisfeito; são os meetings da “Humanidade”.

Cahiers: É evidentemente difícil de acreditar nos filmes políticos que mostram a “realidade” acreditando que ela vá denunciar ela mesma...

Rivette: Eu creio que o que conta, não é que o fato seja de ficção ou não-ficção, é a atitude que se toma no momento mesmo em que se filma. Por exemplo, a forma na qual se aceita ou não o som direto. E de toda forma, a ficção é em som direto, porque há de todo jeito no momento em que se filma. E o som direto, 90 % das vezes, como as pessoas sabem que são filmadas, pode-se pensar que elas reagem em função disso, isso torna logo quase uma super-ficção. Tanto mais que o diretor tenha em seguida toda liberdade para utilizar o material filmado: apertar, manter comprimentos, escolher, não escolher, falsificar ou não. Esse é o verdadeiro momento político”.

experimento que não demonstra tais qualidades. Afinal, *Wonder* não contradiz esquemas mentais que preexistem ideias já formuladas. Pelo contrário, reafirma técnicas e práticas enquanto escrita cinematográfica e, como bem assinalou Rivette, condensa uma série de elementos que estiveram no centro dos debates. Dessa forma, vê-se, sem enganos, condensados em 10 minutos de forma clara: a figura do operário insatisfeito com as condições de trabalho; o esforço de reconciliação praticado pela força sindical amparada pela CGT; o ímpeto intervencionista do estudante; a dissolução da greve pela retomada do trabalho; a expressiva cultura da palavra escrita e dos cartazes, à qual é dedicada uma imagem inicial duradoura, revelando uma faixa e um cartaz⁷⁸. Para introduzir a ação, contextualizando a data, local e os feitos ocorridos anteriormente no dia, uma voz em off deixa o espectador informado e preparado para acompanhar o filme. Em uma segunda versão, feita posteriormente, há ainda uma voz off durante a execução do plano-sequência. A locução apresenta a operária insatisfeita, deposita nela o protagonismo na ação – uma espetacularização que será retomada com fôlego em *Reprise* (1996)⁷⁹.

Para além da interação entre estudantes e operários no decorrer da filmagem, *Wonder* é negativo ao expor de forma tão objetiva e detalhada uma situação que dificilmente seria tratada da mesma maneira pela imprensa. É difícil acreditar que um telejornal veicularia na íntegra a ocorrência (cotidiana) da insatisfação de um operário anônimo, dedicando-lhe tanto tempo. Ainda que o material filmado tenha sido pensado como parte integrante de um longa-metragem nunca finalizado (*Sauve qui peut Trotsky*), é importante notar que ele foi produzido enquanto parte de uma disciplina do IDHEC, “trabalhos práticos de reportagem”⁸⁰. Nesse enfoque, *Wonder* surge bem contextualizado na avaliação de Comolli (1969). Ele é um exemplo central nos textos em que o crítico avalia a dilatação teórica do “cinema direto”⁸¹.

⁷⁸ Na faixa se lê: “Nous ne cédon pas – nous ne rentrons pas”; no cartaz: “La lutte continue”.

⁷⁹ Neste documentário, o diretor Hervé le Roux procura os “atores sociais” de *La reprise du travail aux usines Wonder* quase 30 anos depois. A pesquisa, no entanto, não consegue localizar a operária, que permanece anônima, despertando grande curiosidade.

⁸⁰ A informação consta em uma das cartelas introdutórias da segunda versão do filme.

⁸¹ Em *Le détournement par le direct*: “... le reportage ne peut guère valoir que comme definition minimale du direct; et plutôt que sa forme par excellence, que son illustration parfaite, que son étalon, il en est le degré zero, la plus primitive racine. Le direct est a l'état brut dans toute bribe de reportage, comme le cinéma est a l'état brut dans toute suite d'images” (COMOLLI, 1969, p. 48).

A negação em *Wonder* é, portanto, social. Em termos estéticos, o curta-metragem reporta com fidelidade os traços reconhecíveis de um debate político tornado característico durante as jornadas de Maio. Não apenas ao nível da imagem e do som, na analogia e no sincronismo perfeito, mas ao nível de escrita: movimentação de câmera, montagem no interior do plano, narração em off, etc. Há um “conforto” na estrutura do filme que suaviza o reconhecimento/acompanhamento da ocorrência.

Entre os traços de um cinema contraditório e perturbador, Rivette os separa de um modelo “abjeto”, que traria conforto ao espectador. Logo, é preciso destacar que os filmes ideais seriam desconfortáveis, ou que não deixariam “o público que os veem satisfeito”. Mas satisfeito com o que? No caso de *Wonder*, o que o filme relata não causaria diferença no espectador porque estaria em último caso reafirmando o que já é sabido. Trata-se mais de uma condensação, como propôs Rivette, do que de uma revelação. A forma como o curta-metragem relata o fato dificilmente mudaria alguma coisa para o espectador. Pois ele não é diretamente visado, ele não se vê implicado na construção do discurso. E como se daria isso, esse engajamento do público?

Quando Comolli propõe duas instâncias de um mesmo processo (“événement filmés” e “événement filmiques”), ele aponta dois exemplos que embasariam historicamente o procedimento. São eles *Eu, um negro* (1958), de Jean Rouch, e *Terra sem pão* (1933), de Luis Buñuel. São exemplos radicais na prática documental, na qual a imagem e o som se vêm fabricados em momentos distintos (documentário e comentário), promovendo imbricações múltiplas e delegando ao espectador um processo mais complexo. No caso do filme de Buñuel, Comolli ainda o destaca como o anti-filme militante. A qualidade estaria relacionada ao processo de recepção, ou seja, no rompimento do contrato com o espectador. Para Comolli, o curta-metragem não é tanto sobre os moradores de Las Hurdes (o pretenso objeto), mas sobre o espectador. Pois, na construção entre imagem e som efetuada no filme, os efeitos resultantes tirariam o espectador de uma posição habitual de superioridade – posição consolidada pela televisão – e o deixaria em uma condição de exasperação e impotência⁸².

⁸² “C’est bien ce piège aux bonnes consciences, aux bonnes intentions, aux élans humanitaristes que *Terre sans pain* désamorce une fois pour toutes dès 1933” (COMOLLI, 2001, p. 53). Em outra chave, mas visando resultados similares e em outra época, pode ser justificado o trabalho de Mario

A partir desta perspectiva, o filme de Buñuel geraria desconforto sem, contudo, estar diretamente associado a uma política de engajamento. O tempo de *Wonder* é bem outro. O contexto no qual ele é produzido partilha valores e técnicas que não estão vigentes no distante curta-metragem de Buñuel. A produção de 68 confirma um debate intrínseco ao período – trata-se, sobretudo, de uma época na qual a produção de filmes militantes é bem estimulada. Dentro de tal conjuntura, resta, entretanto, relativizar o impacto da obra sobre o espectador – como o faz Rivette, inclusive. Dessa forma, e tendo o Maio de 68 como “pano de fundo” e contexto motivador, é difícil vê-lo causando um desconforto no interior do espectador. Isto é, no sentido de tirá-lo de uma posição de superioridade, ou de chacoalhá-lo com a contradição de esquemas mentais que preexistem ideias já formuladas. Tudo em *Wonder* soa como reafirmação de uma situação que está sendo exaustivamente combatida no plano social. Cinematograficamente, compõe uma tendência expressiva à captação espontânea de registros, à qual o espectador testemunha passivamente, identificando e reconhecendo o que é captado pela câmera em um virtuoso plano-sequência. A defesa do filme por Comolli em 1969 não leva em consideração o espectador, mas o momento da filmagem (superando até mesmo a questão da sincronia em 16mm).

No reaproveitamento rigoroso do “real”, *La reprise du travail aux usines Wonder* cai na expressão de Comolli, “L’autre filmé fait bloc”. Ou seja, torna-se um bloco, irredutível. Comolli revela certo ceticismo em relação ao 16mm síncrono exatamente por tornar análogo a junção de imagem e som. Daí o elogio a *Eu, um negro*:

“C’était avant le 16 synchrone. Cet ‘avant’ n’ouvrait-il pas à des régimes de parole et des systèmes d’écriture plus libres, plus inventifs? Tout s’est passé comme si la mise au point du 16mm synchrone avait à la fois développe immensément la puissance de la parole filmée et l’avait banalisée; plus grave encore, l’avait reconduite à une nouvelle forme de naturalisme: la représentation sonore synchrone du corps parlant devenue non seulement dominante, mais ‘naturelle’, comme s’il en avait toujours été ainsi et que le synchronisme ne soit jamais qu’une loi de la nature enfin retrouvée par le cinéma... L’histoire du cinéma nous dit le contraire: qu’en dépit des rêves de reproduction parfaite de ‘la

Monicelli em *A grande guerra* (1959). Observa o diretor: “Fui atacado por todos os lados. Alguns compreenderam quais eram minhas intenções reais, mas a maioria dos críticos, ou até simplesmente algumas pessoas que me encontravam ao acaso, perguntavam-me como eu puder elevar um monstro a protagonista. Mas eu pretendia exatamente isso, que o público ficasse horrorizado e, ao mesmo tempo, pudesse reconhecer-se em (Alberto) Sordi, que tivesse medo do lado monstruoso de si mesmo” (PRUDENZI, RESEGOTTI, 2006, p. 34).

vie', l'image et le son ont commencé séparément, que parole et corps ont été longtemps dissociés, que le corps parlait pour la parole insonore, que cette disjonction se jouait au cinéma plus encore qu'au théâtre, qu'il y avait quelque chose de spectral dans l'apparition des figures muettes⁸³ (COMOLLI, 2001, p. 46).

Para Comolli, a disjunção entre corpo e palavra é, sobretudo no campo documental, a condição fundamental da reinvenção⁸⁴. Dessa forma, como pensar em *Wonder*? Como vê-lo enquanto arte de vanguarda, estando ele tão inserido em seu tempo, especialmente em um sentido estético? Aos olhos de Comolli e Jean Narboni, em 1969, *La reprise du travail aux usines Wonder* se destaca de boa parte da produção dos “films de mai”. A distinção se dá devido à dupla ação que o filme realizaria. Ou seja, uma dupla reflexão: uma sobre os significados e outra sobre os significantes. O que redundava em uma ação diretamente política, sobre um assunto político; e outra ação referente à desconstrução crítica do sistema de representação. No mesmo texto, para os críticos, operação similar poderia ser atribuída, no campo da ficção, a *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, ou *Os não-reconciliados* (1965), de Jean-Marie Straub (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 13, 14). Dessa forma, pode-se deduzir que, ainda que *Wonder* representasse uma ruptura ao nível do sistema de representação, como sublinhado acima, ele estaria restrito a uma visão de cinema já positivada pela própria *Cahiers*⁸⁵. O parecer anterior de Rivette já o teria chancelado, *patrocinando* um lugar de destaque na revista para o curta-metragem dos alunos do IDHEC.

Voltando a Rivette e suas palavras sobre um cinema contraditório e perturbador. É preciso ainda discorrer sobre outro aspecto na visão do cineasta sobre o cinema que ele idealiza. A ênfase atribuída a ele à atitude do diretor no momento da filmagem, ainda que não seja exclusivamente documental, é mais um

⁸³ “Era antes do 16mm síncrono. Este antes, ele não deixava os regimes de palavra e de sistemas de escrita mais livres, mais inventivos? Tudo se passou como se a questão do 16mm síncrono tivesse por sua vez desenvolvido imensamente a potência da palavra filmada e a banalizado; mais grave ainda, as tivesse reconduzido a uma nova forma de naturalismo: a representação sonora síncrona do corpo falante tornada não apenas dominante, mas ‘natural’, como se ela tivesse sempre sido assim e que o sincronismo fosse apenas uma lei da natureza enfim reencontrada pelo cinema... A história do cinema nos diz o contrário: que a despeito dos sonhos de reprodução perfeita da ‘vida’, a imagem e o som começaram separadamente, que palavra e corpo foram durante muito tempo dissociados, que o corpo falava pela palavra insonora, que esta disjunção se dava no cinema mais ainda que no teatro, que havia alguma coisa de spectral na aparição de figuras mudas”.

⁸⁴ Não se pode relativizar a restrição de Comolli ao uso do som direto síncrono. Ela já está sutilmente sinalizada nos artigos de 1969 e continua manifestada na revisão de 2001, que torna a mirar na produção de Maio.

⁸⁵ Em *Cinéma/Idéologie/critique*, Comolli e Narboni indicam que os filmes de dupla leitura “Pour les *Cahiers*, (...) sont l’essentiel du cinéma et font l’essentiel de la revue” (1969, p. 13).

condicionamento. Para este, se impõe um trabalho de produção de imagens que pressupõe o registro presencial, um resquício ativo da velha “nova vanguarda”, proclamada por Alexandre Astruc 20 anos antes, e, claro, de Bazin. Permite um paralelo com o que Joris Ivens vai propor anos depois como os “três olhos do cineasta militante”, uma sùmula que enfatiza o cinema enquanto ato de filmagem e estabelece a câmara como um fusil: “un oeil voit la r alit e   travers le viseur de la cam era, tandis que l’autre reste grand ouvert sur tout ce qui se passe autour de la petite image enferm e dans le cadre. Um troisi me oeil, si l’on peut dire, doit être fix , lui, sur le futur⁸⁶”. (IVENS, 1976, p. 9). Em seu manifesto, Ivens não reprova a intenção puramente teórica ou abstrata. Pelo contrário, v  nessa pesquisa uma forma de tornar os filmes mais úteis e eficazes enquanto extensão das lutas cotidianas. Mas o acento não recai sobre os filmes de montagem. Ivens destaca o trabalho que privilegia o manuseio da câmera e o traquejo físico do cinegrafista, prevalecendo uma legitimidade do registro e a integridade do gesto de filmar – uma herança baziniana, poder-se-á dizer, de valorização do plano-sequência e exploração do campo. A câmera-caneta, de Astruc, e a câmera-fuzil, de Ivens, são aplicações que poderiam soar ultrapassadas em editoriais desconstrutores ativos durante o Maio de 68⁸⁷.

Logo, o cinema revolucionário defendido por Rivette naquele momento dá margem a alguns condicionamentos. O diretor atribui a esse modelo, um tanto contraditório, o resultado de uma experiência presencial (ficção ou não – ou super-ficção –, som direto ou não). Nessa tendência, não parece haver espaço, por exemplo, para o experimentalismo de um Guy Debord. Seja em seu primeiro filme, o letrista *Huerlements en faveur de Sade* (1952), no qual não há imagem alguma, apenas ponta preta e branca; seja no pós-situacionista *A sociedade do espetáculo* (1973), composto apenas por imagens já existentes. Nos dois exemplos, a utilização da câmera na mão, na função de testemunha e extensão do

⁸⁶ “Um olho v  a realidade através do visor da câmera, enquanto que o outro fica bem aberto sobre tudo o que se passa ao redor da pequena imagem fechada no quadro. Um terceiro olho, se se pode dizer, deve estar fixado no futuro”.

⁸⁷ O que, entretanto, não vai fazê-lo deixar de ser visto como uma sólida influência para o cinema associado ao Maio de 68.   o que o faz Zimmer (1974, p. 173), mencionando as experiências de Ivens na China como uma “origem profunda” do Maio de 68 no sentido de propor uma descolonização (que  , segundo o autor, uma direção do cinema político).

ato em si testemunhado – tal como se vê em *Wonder* – é inexistente. Afinal, não se trata de construir imagens. Mas, pelo contrário, desconstruí-las⁸⁸.

2.3.3 O fragmentário

O paralelo entre *La reprise du travail aux usines Wonder* e *Actua 1* habilita uma relação com o que se convencionou dividir como obra orgânica e não-orgânica (ou alegórica, ou de vanguarda). Se a primeira está identificada com a integração de todos os aspectos, de forma a salientar uma totalidade – para a qual as partes estão interligadas e confirmam um todo, o que, em última análise, responderia por uma reprodução da realidade –, a segunda é fragmentária. A estrutura sintagmática na qual as partes individuais e o todo formariam uma dialética, se veria, logo, solapada na obra não-orgânica. Nesta modalidade, as partes se emancipariam de um todo; trata-se de uma obra composta mais pela realidade do fragmento do que pelo fragmento da realidade.

“O artista que produz uma obra orgânica (...) manipula seu material como algo vivo, cuja significação, advinda de situações concretas de vida, ele respeita. Para o vanguardista, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade, afinal, não consiste senão em matar a “vida” do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado (...) Em conformidade com isso, o clássico trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o” (BÜRGER, 2008, p. 129).

Tomando por base essas palavras, enquanto o filme dos alunos do IDHEC representa com toda a fidelidade do cinema síncrono um fragmento da realidade, *Actua 1* fragmenta a representação. O tempo real, sem cortes, que é a roupagem realista (e técnica) que impacta e legitima uma estupefação no visionamento de *Wonder*, sublimando a condensação, é substituído em *Actua 1* por um tempo dialético⁸⁹. No qual o desenvolvimento da ação é estruturado pelo conflito, pela

⁸⁸ Para esse comentário, não se está considerando o emprego da câmera parada em uma mesa de trucagem (table top), que é um instrumento fundamental no cinema de Debord. Esse emprego da câmera não se enquadra, por exemplo, na visão de Joris Ivens, que implica na produção de uma imagem nova. Em *La société du spectacle*, Debord usa a câmera como aparelho mediador para a reprodução de imagens já conhecidas ou difundidas em outros meios (fotografias, anúncios e demais materiais iconográficos).

⁸⁹ A expressão é extraída da análise de Althusser sobre o teatro materialista brechtiano e algumas semelhanças com a peça *El nost milan*, de Bertolazzi. “Ora, eis aí o essencial: a essa estrutura temporal da ‘crônica’ se opõe outra estrutura temporal: aquela do ‘drama’ (...) Um tempo maduro

descontinuidade entre planos e som que se opõe ao drama realista que se desenrola no plano-sequência do curta de Willemont. Os dois filmes representam os polos conflituosos entre realismo e dialética. A fusão entre estes polos, incentivada por Lukács, sempre foi problemática⁹⁰ (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 82-90). O realismo socialista implementado na União Soviética stalinista é um retrocesso histórico na exploração dialética que toma corpo por volta de 68. A distância entre os dois filmes abordados aqui, entre o realismo documental e o documento realista, atualiza a problemática para a mobilidade do som direto e sua sistemática recusa.

Em *Actua 1* é descartado o sincronismo entre imagens e sons. Não há som direto. Não há depoimentos ou entrevistas. Não há o interesse primordial em captar fisionomias, mas manter a câmera a certa distância, de forma a prevalecer o registro dos contingentes e das ações. Não há atores, personagens, ou a estratégia de fomentar a identificação individual entre público e alguma entidade – não há unidade, senão a massa (“Il, nous”, inicia a locução). Aqui, a ruptura com a unidade visa romper com a consciência de si enquanto alavanca ideológica, tal

no seu interior por uma força irresistível, e produzindo ele mesmo seu conteúdo. É um tempo dialético por excelência. Um tempo que abole o outro e as estruturas da sua figuração espacial” (1979, p. 120). Há, entretanto, uma diferença clara entre a peça que serve de modelo para argumento de Althusser e *Actua 1*. Há enredo, encenação e personagens, o que presume um conflito entre um tempo não dialético (onde nada ocorre, sem ação ou desenvolvimento interno) e outro dialético (do conflito, que leva a produzir o resultado a partir da contradição interna). O filme de Garrel, Bard e Deval é construído não apenas pelos conflitos entre imagens, mas também pela relação destas com o som. Dessa forma, chega-se a um parecer próximo ao do que Althusser faz sobre a obra de Bertolazzi: “o que conta, além das palavras, dos personagens e da ação da peça é a relação interna dos elementos fundamentais da sua estrutura” (p. 123). No que diz respeito ao cinema, a relação interna dos elementos fundamentais da estrutura são imagens, sons e montagem. No fundo, o que está em jogo para Althusser na peça de Bertolazzi é uma crítica às ilusões de consciência, a mesma coisa em *Actua 1*.

⁹⁰ Há um descompasso entre Lukács e a arte vanguardista, que é tida por ele como um protesto abstrato, ineficiente para o trabalho de superação do capitalismo (BÜRGER, 2008, p. 156). No que diz respeito ao cinema (e ao cinema marxista), Lukács nunca se considerou um grande entendedor. No prefácio que escreveu para o livro de Aristarco (1972, p. 7) sobre cinema marxista, Lukács, já próximo ao fim da vida, reconhece: “ma propre incompétence à prononcer des jugements concrets dans des discussions concrètes sur les problèmes du cinéma”. Na defesa por uma estética realista, que em sua obra é aprofundada no contexto literário, vai condenar a fragmentação, tida por ele como um dispositivo que vai obscurecer a compreensão correta da totalidade concreta (KONDER, 2013, p. 142). Dessa forma, o elogio a Chaplin e a contextualização da obra do diretor como estética marxista vão comprovar a impossibilidade de uma fusão bem sucedida entre realismo e dialética (tal como cita Merleau-Ponty): “Chaplin n’a jamais été marxiste. Il a pourtant montré, sous les formes les plus variées, comment on peut mettre à profit les nouvelles possibilités techniques du cinéma en vue de brosser une image inoubliable de la vie humaine en péril et de la lutte de l’homme pour sa propre conservation, en vue de démasquer l’anti-humanité” (In: ARISTARCO, 1972, p. 11).

como pondera Althusser⁹¹. A locução, o exercício de intercalar opostos, uma voz masculina e outra feminina (outro conflito, outra dialética), é sóbria. O tom monocórdio não dramatiza o conteúdo. Soa como uma leitura, tal como se vê no cinema de Debord, do grupo *Cinématique*⁹² e do próprio Godard, assim como em algumas passagens da obra do Zanzibar.

Ao se desviar da consciência de si, *Actua 1* está, portanto, comprometido ao diálogo com quem o vê. Dessa forma, a locução se dirige diretamente ao público⁹³. Ao se dirigir ao espectador (empregando ainda o informal “tu”), fica demarcada de forma explícita a intenção do filme em romper com uma arte burguesa, que se mantém fechada em si e apartada por um distanciamento protocolar; e romper com o discurso ideológico de reconhecimento. Há identificação entre quem fala e quem ouve (o “tu” é parte de um “nous”), mas não reconhecimento. O curta-metragem se encaixa nas definições dadas por Leblanc (“Il s’agit de rendre le cinéma impossible pour qu’advienne la réalisation de l’impossible dans la vie”). Trata-se do oposto à autonomia vista em *Wonder*, que não se relaciona diretamente com o espectador, reservando a ele uma participação habitual, a da contemplação de uma ocorrência passada. *Actua 1* é um filme do presente, sobre o aqui e agora que ocorre na sala de projeção, entre o que é projetado e para quem o é projetado. Visa-se, através do filme, estimular o conhecimento, e não o reconhecimento (palavras de ordem da prática teórica marxista-leninista aventada pela crítica⁹⁴).

O experimento ainda promove a mescla entre profissionais e amadores, comum à época. Há materiais de duas procedências no filme: takes de Garrel, Bard e Deval em 35mm; e planos em 16mm (ampliados) de cineastas amadores. O filme dirigido pelos envolvidos no grupo Zanzibar é exemplar na transformação à qual Comolli argumenta, asseverando a distância entre “événements filmés” e “événements filmiques”. Há também no curta-metragem o sentido de torná-lo

⁹¹ “O que é a ideologia de uma sociedade ou de um tempo senão a consciência de si dessa sociedade ou desse tempo, isto é, uma matéria imediata que implica, busca e naturalmente encontra espontaneamente a sua forma na figura da consciência de si que vive a totalidade do seu mundo na transparência de seus próprios mitos?” (ALTHUSSER, 1979, p. 127).

⁹² A referência é o filme *Quand on aime la vie on va au cinéma* (1975), o único a que essa pesquisa teve acesso.

⁹³ Entre as falas, destaca-se: “Si tu crois que les banderoles sont suffisantes, tu te trompes. Si tu crois que les mots d’ordre sont suffisants, tu te trompes. Si tu crois, tu te trompes”; “Libères-toi de la répétition, modifies l’act qui modifiera la condition”

⁹⁴ Ver p. 156 desta tese.

uma fonte de contrainformação, como oposição à informação institucionalizada (actualités, cinejornais). Se houvesse prosseguimento (*Actua 2, 3*) resultaria em algo similar aos ciné-tracts ou à série *Nouvelle société*, do grupo Medvedkine – versões modernas das “atualidades Kinoks” vertovianas, onde “tudo está nos intervalos”⁹⁵. Ou seja, projetos de contrainformação.

Uma afinidade que não pode ser descartada: *Actua 1* teria causado grande impacto em Godard⁹⁶. Segundo Alain Jouffroy, ao ver o filme, ele teria dito “It’s a masterpiece, I would like to have done such thing⁹⁷” (BRODY, 2008, p. 330); mais tarde, o diretor de *Acosado* afirmou: “Une énorme quantité de pellicule fut impressionnée en 16mm. Selon moi, le meilleur film réalisé sur Mai 68 le fut par Garrel, en 35mm⁹⁸” (GODARD, 1990, p. 6). As deliberações teóricas de Godard, assim como os filmes feitos por ele frente ao grupo Dziga Vertov, irão se manifestar em bases próximas a *Actua 1*. Tal filmografia expressa um radicalismo que se distancia da fatura documental/ observativa. Ela se adequa à reflexão sobre a Grande Recusa enquanto projeto de desconstrução no interior do cinema sob o “patrocínio ideológico” de 68. E para isso, se apropria do único traço comum legado pela vanguarda soviética, como aponta Bürger, o do estranhamento, filtrado por uma influência brechtiana⁹⁹.

Mas é importante ressaltar que *Actua 1* atende à revolução animada por Marcuse na medida em que altera a percepção do próprio material com que dialoga de forma estética. Para Marcuse, “the revolution must be at the same time a revolution in perception which will accompany the material and intellectual reconstruction of society, creating the new aesthetic environment¹⁰⁰” (1969, p. 37). Dentre a produção que emerge já concomitante às manifestações, *Actua 1* pode não ter criado uma nova estética, mas dá o tom do que poderá ser visto como um “new aesthetic environment”. *Environment* que dialogará diretamente com

⁹⁵ Ver p. 81 desta tese.

⁹⁶ Segundo Philippe Garrel, Godard teria sido o produtor de *Actua 1*, tendo dado cinco mil francos para sua produção após ver *Marie pour mémoire*, primeiro filme de Garrel. Depoimento enviado ao autor em 07.04.2017.

⁹⁷ “É uma obra-prima, eu gostaria de ter feito tal coisa”.

⁹⁸ “Uma quantidade enorme de película foi impressionada em 16mm. Para mim, o melhor filme realizado sobre o Maio de 68 foi feito por Garrel, em 35mm”.

⁹⁹ Para além das citações a Brecht no manifesto godardiano *Que faire?* e no trabalho visto nos filmes do grupo Dziga Vertov, a nível de referência, o rótulo que Maarek (1979, p. 32-45) vai dar a esta filmografia é muito feliz: corrente Brechtien-vertovien, em oposição à representativa-narrativa.

¹⁰⁰ “A revolução deve ser ao mesmo tempo revolução na percepção, que irá acompanhar a reconstrução material e intelectual da sociedade, criando o novo ambiente estético”.

uma produção cinematográfica marxista e irá problematizar a sedimentação de um “establishment revolucionário”. *Actua 1* pode ser apontado, *avant la lettre*, como, o que vai se denominar no ano seguinte em *Cinéthique*, um filme materialista dialético¹⁰¹.

¹⁰¹ Abordo o conceito no capítulo “Teoria X prática” – ver págs. 155-162.

Imagem X palavra

“Para poder representar um estudo dinâmico sobre uma folha de papel é preciso dominar os signos gráficos do movimento”.

Dziga Vertov

Neste capítulo pretende-se discorrer sobre o processo dialético entre imagem e palavra na filmografia em torno do Maio de 68. A hipótese a ser desenvolvida é a de que a desconstrução nos filmes, para além dos efeitos previstos em um quadro imediato de ruptura impulsionado pelo momento, vai desconstruir a configuração histórica das neovanguardas (vanguardas surgidas após 1945). Esta desconstrução histórica se dará justamente através do processo dialético que visa confrontar a imagem e a palavra. Portanto, este capítulo vai em direção à filmografia fragmentária, oposta à representação realista que é também almejada por uma parcela de filmes (do qual *La reprise du travail aux usines Wonder*, abordado no capítulo anterior, é um representante expressivo).

Em um primeiro momento, se faz necessário contextualizar as teorizações que buscaram considerar o Maio de 68 como um evento da palavra, mas em um sentido multidisciplinar de expansão da linguagem. A expressão “civilização da linguagem”, em uma abordagem proposta por Jacques Aumont, como se verá, é muito apropriada para esta discussão. Em seguida, é preciso analisar a contradição entre palavra e imagem nos filmes, mas os relacionando a outras artes visuais expressivas em um sentido militante no período: os cartazes e a pintura da geração da Figuração narrativa. No caso da filmografia, se procura enfatizar as propostas que buscam inserir o cinema em um sentido de contrainformação, ferramentas de oposição aos meios tradicionais de circulação de informação¹⁰². Após este

¹⁰² A opção por enfatizar o papel do cinema enquanto instrumento de contrainformação nesta etapa da tese se dá de forma a ressaltá-lo como uma espécie de palavra de ordem contra-institucional. Dessa forma, ele não está muito afastado das ambições utópicas disseminadas pelo imediato pós-Maio. Marcuse (In: LOUREIRO, 1999, p. 121) associa essa fatura às ideias do estudante alemão Rudi Dutschke: “A palavra de ordem que até hoje ainda me parece a melhor é de Dutschke: a longa marcha através das instituições. *Nós não nos encontramos em nenhuma situação revolucionária e numa tal situação não-revolucionária talvez nem sequer pré-revolucionária, é preciso justamente trabalhar nas instituições e através das instituições.* Não pode ser de outro jeito. Ali onde isso é possível, tal trabalho inclui a construção de *contra-instituições*: por exemplo,

panorama, pretende-se confrontar estas práticas à estética da neovanguarda pós-guerra (Letristas e Situacionistas), tendo em vista a formação de um “establishment revolucionário” – expressão utilizada por Marcuse em suas reflexões sobre a arte na sociedade unidimensional.

3.1

Teorizações sobre os fenômenos de linguagem no Maio de 68

Um grande número de registros visuais foi produzido durante o Maio de 68. Há na França vários acervos que conservam fotografias, desenhos, cartazes, materiais em audiovisual e imagens em movimento fabricadas no período. Pode-se falar em uma verdadeira “civilização da imagem”. A expressão, pinçada por Jacques Aumont de um livro publicado em 1969¹⁰³, teria mais contundência se pensada em termos da abundância e circulação de imagens produzidas no século XX (AUMONT, 2014, p. 327). O aparecimento do termo naquele ano é conveniente para contextualizar o fenômeno expressivo de registros que se dá em torno de 68¹⁰⁴. No que concerne ao cinema, pode-se adicionar ainda a esta “civilização” as facilitações que teriam condicionado certa prática em torno da modernização do “cinema direto”, como teoriza Comolli na *Cahiers* em 1969.

3.1.1

Da civilização da imagem à civilização da linguagem

Visto sob o abrigo da expressão “civilização da imagem”, o exercício de fabricar imagens durante as manifestações francesas poderia ser tido como um comportamento natural. Isto é, uma produção abundante de imagens que se desdobraria diante de qualquer ocorrência em grande escala que fugisse à normalidade. Entretanto, como aponta Aumont, a expressão não sustentaria as transformações da imagem ao longo da história¹⁰⁵ – que marcariam a passagem de

contra-instituições para quebrar o monopólio do aparato de informação e educação (imprensa livre, imprensa *underground*, universidades livres, escolas livres, etc.)” – grifos do autor.

¹⁰³ La civilization de l’image, Enrico Fulchignoni, Payot, 1969.

¹⁰⁴ Não se trata de uma utilização inédita. O crítico de arte Gérald Gassiot-Talabot já empregava a expressão para contextualizar a eclosão da figuração narrativa entre os pintores da cena francesa em 1965 (GASSIOT-TALABOT, 2000, p. 162). Zimmer (1974, p. 110) vai inserir a expressão (“civilisation de l’image”) no contexto do cinema político, mas para abordar a oposição entre cinema e televisão.

¹⁰⁵ Tendo como comparação uma imagem medieval, pictórica, e outra fotoquímica.

uma imagem espiritual, comprometida a um tema sacro, celeste, transcendente, a outra visual, de duplicação do sensível, do mero registro. Neste enfoque, Aumont (2014, p. 328) a substitui por “civilização da linguagem”, o que tornaria problemáticos os argumentos que insistiriam na morte da escrita pelo excesso de imagens.

A problemática em torno da questão “civilização da imagem”/ “civilização da linguagem” ganha fôlego se contextualizada nos arredores de 68. Isto é, entre a formulação da “civilização material”, por Fernand Braudel, e a publicação de *Arqueologia do saber*, de Foucault, que aparecem em 1967 e 69, respectivamente. Braudel refere-se ao cotidiano, à condição na qual o homem não representa, mas é representado pelo sistema que engrena a rotina (práticas, técnicas, comportamentos, hábitos, etc.). E neste sistema, as civilizações “atravessam a espessura de tempos silenciosos e duram”¹⁰⁶. Para a “civilização material”, a “civilização da imagem” se adequa perfeitamente. Seja pela passividade em torno da produção compulsiva que responde mais por um comportamento consumidor, esvaziado de sentido. Seja pela longevidade do hábito, as “longas durações” que se refere Braudel – a se tomar pela atualidade do consumo excessivo e crescente de imagens no século XXI. Enquanto Braudel defende a permanência, Foucault analisa a mudança.

Há uma menção breve e desinteressada ao trabalho de Braudel logo na primeira página de *Arqueologia do saber*. Mas o enfoque é outro. Foucault está interessado em discorrer sobre uma mutação epistemológica da história, iniciada por Marx, que marcaria uma mudança em relação ao documento:

“ela (a história) considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações” (FOUCAULT, 2008, p. 7).

Dessa forma, para Foucault, a tendência histórica em transformar monumentos em documentos teria sido invertida. A manipulação do documento, o transformando em monumento, é um argumento sensível que, em termos historiográficos, implementa a “civilização da linguagem”. A célebre expressão godardiana “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image” está, de certa

¹⁰⁶ As informações sobre Braudel e sua obra são extraídas do estudo de Antonio Penalves Rocha, “F. Braudel: tempo histórico e civilização material. Um ensaio bibliográfico” (1995, 239-249).

forma, repercutindo esta lógica de manipulação. Pois está declinando da ideia de uma verdade absoluta (a que torna uma imagem justa) em nome de uma verdade menor, apta ao retrabalho (apenas uma imagem, entre outras). Ao propor esta inversão histórica, Foucault está sintonizado ao “new aesthetic environment” que propõe Marcuse. Ou seja, na reconstrução material e intelectual da sociedade.

Para a produção de imagens em movimento impulsionada pelo contexto teórico e cultural desvelado pelas manifestações de maio-junho, o debate “civilização da imagem”/ “civilização da linguagem” ganha um respaldo significativo. A se começar pela análise imediata que enfatizou o Maio de 68 enquanto veículo à expressão textual, vocabular, e não propriamente imagética¹⁰⁷. Uma tendência que buscou alicerçar suas teorias sobre aspectos poligráficos e que emplacou um termo muito representativo às revisões posteriores, a “prise de parole”. Neste contexto, o evento se sobressai como um “‘phénomène langagier’ qui introduit à une réflexion sur le langage, tous les langages¹⁰⁸” (COMBES, 1981, p. 125) – aspecto que irá repercutir também sobre a linguagem cinematográfica.

3.1.2 Prise de parole

Para Michel de Certeau, o Maio de 68 não teria afirmado uma destruição da linguagem, mas demonstrado uma necessidade de restauração, que implicaria em um sentido de acionar uma verdadeira comunicação. O filósofo publica uma série de artigos a partir de junho de 68 sobre o Maio. Nestes textos, é aplicada a expressão “prise de parole”/ “tomada da palavra” às manifestações, em uma argumentação que estabelece a palavra como instrumento de libertação a nível cultural. A conexão histórica entre o Maio de 68 e a Tomada da Bastilha vai enfatizar a liberação da palavra como inovação.

¹⁰⁷ E que será retomada em análises posteriores. Em relação ao cinema, Serge Daney vai ser explícito em atribuir ao “imaginário de 1968” uma condição que não seria imagética, passando mais pelo teatro do que pelo cinema: “Os discursos, as recitações dogmáticas, as palavras de ordem, as tomadas de palavra, as lembranças de 1789, nada de imagens. Tomamos os Odéon, não a ORTF” (2007, p. 68). As palavras do crítico acabam por resvalar em uma revisão pouco favorável em relação ao próprio trabalho da crítica. Dessa forma, se o Maio de 68 não fora um evento de imagens, como as críticas (cinematográficas) sobre elas poderiam se sustentar com a passagem do tempo? Segundo Daney, os textos da fase 1972-3 “não envelhecem muito bem” (2007, p. 67).

¹⁰⁸ “‘Fenômeno de linguagem’ que introduz a uma reflexão sobre a linguagem, todas as linguagens”.

A análise de de Certeau sobre a prise de parole habilita paralelos com as ideias de Marcuse: “Certes, la prise de parole a la forme d’un refus. Elle est protestation (...) c’est sa fragilité que de ne s’exprimer qu’en contestant, de ne témoigner que du négatif. Peut-être est-ce également sa grandeur. Mais en réalité, elle consiste à dire ‘Je ne suis pas une chose’¹⁰⁹” (DE CERTEAU, 1994, p. 41). A prise de parole é um ataque institucional em múltiplas direções, que estimula o debate sobre uma gama irrestrita de assuntos e rompe com a passividade habitual¹¹⁰.

O problema capital para de Certeau, na contemporaneidade de 68, é a disparidade entre uma experiência fundamental e o déficit de sua linguagem. Ou entre a positividade de uma ocorrência real experimentada e a negatividade de uma expressão que, sob a forma de recusa, parece mais o sintoma que a elaboração da realidade que ela designa (p. 45). É aí que se aprofunda o viés político: a recusa da ‘sociedade de consumo’ implica em um questionamento não só do regime político vigente, mas do que mudaria suas bases¹¹¹.

Dado o impacto cultural da “prise de parole”, de Certeau interroga sobre a consciência que uma sociedade tem de si mesma. A experiência de ontem se traduziria em um ato no presente que mudaria a linguagem comum? Ou a experiência será absorvida, conformada pelas ‘ciências humanas’? A novidade é, em si, uma emergência inesperada, ela é opaca. Essa condição a levará a se exprimir de duas maneiras: como regressão a uma situação mais antiga do que a vigente; ou como marginalização, nas bordas da sociedade, no exterior da cultura. Mas a questão mais importante é como reconhecer a novidade, como filtrar o signo precursor de uma revolução cultural. De Certeau credita ao Maio de 68 o estímulo a fazer desconfiar de hábitos mentais e reflexos sociais – o que poderia se estender à fala de Rivette na *Cahiers*, ao idealizar um filme que negasse

¹⁰⁹ “Certamente, a tomada da palavra tem a forma de uma recusa. Ela é protesto (...) é sua fragilidade de se exprimir contestando, de testemunhar apenas o negativo. Talvez esta seja também sua grandeza. Mas na realidade ela consiste em dizer ‘eu não sou uma coisa’”.

¹¹⁰ “On s’est mis à discuter enfin de choses essentielles, de la société, du bonheur, du savoir, de l’art, de la politique. Une palabre permanente se répandait comme le feu, immense thérapeutique nourrie de ce qu’elle délivrait, contagieuse avec toute ordonnance et tout diagnostic; elle ouvrait à chacun ces débats quis surmontaient à la fois la barrière des spécialités et celle des milieux sociaux, et qui changeaient les spectateurs en acteurs, le face-à-face en dialogue, l’information ou l’apprentissage des ‘connaissances’ en discussion passionnées sur des options engageant l’existence” (DE CERTEAU, 1994, p. 42, 43).

¹¹¹ Que pode ser ilustrado pelo argumento de Gorin já no final do período Dziga Vertov: “Nous voulons même qu’il y ait une rupture avec le concept de rupture!” (GODARD, 1991, p. 131); e também por Godard, no mesmo período (p. 116).

esquemas mentais que preexistissem a ideias já feitas. De Certeau sugere uma análise, que seria também um exercício ou experimentação, a partir de duas bases: do caráter das manifestações e dos instrumentos conceituais fornecidos pelas obras então recentes (1994, p. 49). O resultado revelaria uma cultura de resignificação:

“une culture peut être vécue autrement par suite d’un glissement dont l’ensemble des mots et des gestes n’est pas encore le signe, mais dont le repère est le coefficient qui les affecte tous. Ce coefficient décolle tous les gestes de leur usage normal; il leur donne un nouveau statut, symbolique d’une expérience autre que celle qu’ils organisaient. Ce coefficient, c’est aujourd’hui la prise de parole”¹¹² (p. 52).

Portanto, a *prise de parole* se dá sobre as bases de uma cultura estabelecida, de um vocabulário e até de uma sintaxe comum. O exemplo trabalhado por de Certeau, ainda que tido por ele como insuficiente, recai sobre uma situação artística. Trata-se de um instrumentista que, ao executar uma partitura, emprega uma tonalidade diferente. O que vai transpor apenas ao registro da execução (realizado a partir de notas na partitura), um novo estado, fora do emprego “normal” que a pauta indica (ou seja, práxis). Tal relação que a *prise de parole* mantém com um conjunto de fatores culturalmente estabelecidos teria, na visão do autor, proporcionado os argumentos que apontariam o Maio de 68 como um evento marcado por repetições, ou reedições – o que é tido por ele como problemático. De Certeau defende que a apropriação de fatos e episódios históricos reinseridos pelo Maio de 68 faz divergir dos valores que estes possuíam em suas épocas (1994, p. 53). O argumento poderia servir de forma exemplar aos grupos Medvedkines e Dziga Vertov, na maneira truncada de recolocar tais nomes nas práticas pós-Maio. A transposição de episódios e eventos seria um efeito de linguagem em um contexto geral no qual se exprime um “*besoin de langage*” (1994, p. 62). Edgar Morin propõe algo parecido em artigos para o *Le monde*.

Morin também se serve da comparação com a Bastilha e atribui aos grupos de estudantes a expressão Sorbonne-Potemkin, ressuscitadores (involuntários) dos soviets de Petrogrado. Tal como Marx saudara a revolução francesa como um “modelo clássico”, Morin aponta o Maio de 68 como modelo clássico para as

¹¹² “Uma cultura pode ser vivida de outra forma por um deslizamento no qual a junção de palavras e gestos não é ainda o signo, mas no qual o ponto de referência é o coeficiente que os afeta. Este coeficiente retira todos os gestos de seu uso normal; ele lhes dá um novo estado, simbólico de uma experiência diferente daquela que eles organizavam. Este coeficiente é hoje a tomada da palavra”.

futuras mutações do ocidente (2008, p. 40). A ressignificação de conteúdos históricos durante maio-junho e posterioridade ganha em Morin outra angulação. O sociólogo vê no evento um caráter contraditório, de ser, ao mesmo tempo, tradicional e de vanguarda. Para Morin, as interações entre estudantes e operários teriam amalgamado simultaneamente uma revolta moderna, antipaternal, juvenil; e outra arcaica, que se daria no campo do trabalho.

3.1.3 Parole sauvage

Nos debates posteriores, ainda no imediato pós-Maio, a prise de parole ganha algumas reflexões. No dossiê da revista *Communications* dedicado ao evento, Roland Barthes avança sobre o debate. Ainda que não cite nominalmente de Certeau (ou Morin), Barthes faz referência à analogia a Bastilha e aponta a prise de parole como uma definição superficial e essencial da revolta universitária. Assim, ele estabelece uma “parole étudiante” em três formas. A originalidade histórica do evento poderia resultar da conjunção poligráfica dessas formas, que consiste em três tipos de palavras: parole ‘sauvage’/ “palavra selvagem”,

“fondée sur l’ ‘invention’, rencontrant par conséquent tout naturellement les ‘trouvailles’ de la forme, les raccourcis rhétoriques, les joies de la formule, bref le bonheur d’expression (‘Il est interdit d’interdire’, etc.); très proche de l’écriture, cette parole (qui a frappé assez vivement l’opinion) a pris logiquement la forme de l’inscription; sa dimension naturelle a été le mur, lieu fondamental de l’écriture collective”;

parole ‘missionnaire’/“palavra missionária”, “conçue d’une façon purement instrumentale, destinée à transporter ‘ailleurs’ (aux portes des usines, sur les plages, dans la rue, etc.) les stéréotypes de la culture politique”¹¹³; e parole ‘fonctionnaliste’/ “palavra funcionalista”, que veicula projetos de reforma, dando à universidade uma função social, político-econômica (BARTHES, 1968, p. 109, 10).

Segundo Barthes, a palavra “selvagem” foi eliminada ou diluída nas ilusões de espontaneidade, o que a tornaria inútil para qualquer tipo de poder

¹¹³ “fundada sobre a ‘invenção’, encontrando naturalmente os ‘achados’ da forma, os atalhos retóricos, os prazeres da fórmula, a felicidade da expressão (‘É proibido proibir’, etc.); muito próximo da escrita, esta palavra (que impactou a opinião) pegou logicamente a forma da inscrição; sua dimensão natural foi o muro, lugar fundamental da escrita coletiva”; “concebida de uma forma puramente instrumental, destinada a transportar para outros lugares (portas de usinas, praias, rua, etc.) os estereótipos da cultura política”.

enquanto escrita. A escrita é o conceito central neste texto (*L'écriture de l'événement*), que pode ser visto como uma continuação de *La morte de l'auteur*. Publicado no ano anterior em inglês, aparece em francês no último trimestre de 1968. Neste artigo, em que a importância do autor é reduzida frente à participação do leitor, Barthes afirma: "... l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit"¹¹⁴ (1984, p. 63). Para o contexto do Maio de 68, Barthes se baseia em Derrida e propõe a separação entre palavra e escrita. A primeira, em suas múltiplas acepções e colocações, seria atribuída à reivindicação, mas não necessariamente à revolução. Já a escrita diz respeito à invenção, à ruptura com o sistema simbólico vigente, mutação de linguagem. Dessa forma, a escrita se distanciaria de um feito burguês – que teria fabricado a “parole imprimée”/ palavra impressa –, mas teria elaborado apenas alguns fragmentos marginais durante o Maio de 68, que não teriam sido “imprimidos”. O que sugere uma condição à escrita: ela não permite uma decifração, não é racionalizada/imprimida. A escrita é, portanto, fundamentalmente o que não é burguês, o que não pertence ao sistema e, logo, o ameaça, o violenta. "... l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer: elle procède à une exemption systématique du sens"¹¹⁵ (BARTHES, 1984, p. 64).

O que Barthes sugere é na verdade tão radical quanto a prise de parole: a escrita resiste à explicação, ela não pode ser cooptada, interpretada e, logo, absolvida em uma análise crítica. Não podendo ser reduzida a uma estrutura unitária, a escrita seria um jogo de estruturas múltiplas, o contrário da verdade da palavra. Prevalece então uma atividade de regras desconhecidas, que se sustenta não em estruturas, mas nas relações que as amarram. A conjunção poligráfica seria, sobretudo, uma experimentação de linguagem. Barthes especifica na escrita o que em de Certeau e Morin é tipificado mais genericamente como uma revolução cultural. A revolução “sans visage”, que Morin nomeia ainda durante a execução das manifestações, é decorrência do sentido metamórfico e insólito do

¹¹⁴ "... a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem. A escrita, ela é neutra, este compósito, este oblíquo onde escapa nosso assunto, o preto e branco onde vem se perder toda identidade, a começar por aquela do corpo que escreve”.

¹¹⁵ "... a escrita coloca sentido sem cessar, mas é sempre para o evaporar: ela procede a uma dispensa sistemática do sentido”.

evento. Ela reverbera o que consiste a prise de parole, “Je ne suis pas une chose”. Já a escrita e a palavra “selvagem”, desenvolvidas por Barthes, são derivações pontuais.

A palavra “selvagem”, “très proche de l’écriture”, é a expressão privilegiada para pensar a escrita como violência. Aplicada sobre o muro, seu espaço fundamental, a palavra “selvagem” se impõe, violenta e ressignifica o espaço público, modifica a forma de interação com a arquitetura urbana. Ela obriga a ser lida. Ela não pode ser domesticada ou utilizada para um fim racionalizado, a serviço de algum poder¹¹⁶. A palavra anônima e coletiva que irrompe nos muros violenta os monopólios da criação, da escrita e da difusão. Essa condição, para Patrick Combes, em sua pesquisa pioneira sobre a literatura e o Maio de 68, teria feito emergir a figura de um “inscrivain”/ “inscritor”, responsável pelas “inscriptions”/ “inscrição” nos muros e superfícies públicas. Essa figura responderia por sua própria recusa e a manifestação “inscrita” no muro estaria liberada das condições hierárquicas de poder, de divisão de trabalho (COMBES, 1984, p. 114). A palavra “selvagem” aplicada nos muros se faria notar, sobretudo, pela farta apropriação de autores e deturpação de conteúdos. Lautréamont, Sade, Breton, Tzara, dadaísmo e surrealismo serão amplamente citados. O que René Vienet escreve na revista da Internacional Situacionista, “Godard, le plus célèbre des suisses pro-chinois” (1967, p. 35), reaparece “Godard: le plus con des suisses pro-chinois”¹¹⁷.

Portanto, recai sobre a escrita o domínio de uma palavra selvagem. Uma expressão que vai transcender os monopólios da palavra e do escrever para

¹¹⁶ “Cette écriture de la violence (écriture éminemment collective), il ne manque même pas un code ; de quelque façon qu'on décide d'en rendre compte, tactique ou psychanalytique, la violence implique un langage de la violence, c'est-à-dire des signes (opérations ou pulsions) répétés, combinés en figures (actions ou complexes), en un mot un système” (BARTHES, 1968, p. 111).

¹¹⁷ A considerável apropriação de ideias e textos situacionistas nos muros franceses durante o Maio de 68 é um aspecto notável da reflexão que atribui uma influência nada desprezível de Debord e demais companheiros às manifestações. Anselm Jappe se refere a “um dos maiores triunfos dos situacionistas” o reaparecimento em 68 da palavra de ordem de Debord, dada em 58, “Ne travaillez jamais!” (2008, p. 120). Entretanto, tal apropriação não é iniciada em 68. Já se notabiliza uma profusão de slogans, grafites e técnicas situacionistas por indivíduos estranhos ao grupo a partir de 1966. O que, como assinala Jappe, contribui para a criação de um “halo de mistério” em torno dos situacionistas que vai, no pós-Maio, resultar em uma série de acusações sobre a participação do grupo em protestos nos quais ele não tinha nenhum envolvimento (2008, p. 115). É, entretanto, importante observar que os situacionistas participam do Maio de 68 e contribuem para a aplicação de suas próprias palavras nos muros. Mas, como observa Bourseiller (2001, p. 360), é delicado atribuir a totalidade das inscrições anônimas à mão dos situacionistas e seus próximos. Para um aprofundamento sobre a participação dos situacionistas no Maio de 68, ver a obra de Dumontier (1995, p. 115-172).

agregar uma inscrição que é, a um só tempo, ato de transgressão, de violência ao que é estruturado, racionalizado. Um ato que se põe contra os monopólios, não reconhece a propriedade (privada e intelectual), se apropria de conteúdos de forma fragmentária, deturpa trechos, ressignifica passagens. O “inscrivain” tampouco se preocupa com as questões intelectuais do plágio, da deturpação, ou da sensação de vergonha por (re)produzir bobagens ou ser julgado como pueril, inferior.

3.2

Desconstrução nas artes visuais (cartazes, pintura, cinema)

Não se pode afirmar que o Maio de 68 tenha sido um evento da escrita ou da palavra. Fazê-lo seria algo tão redutor e caricatural quanto assimilá-lo ao contexto da “civilização da imagem”, tendo como base a numerosa soma de registros visuais produzidos durante as manifestações¹¹⁸. O que a “prise de parole”, como a escrita e a “parole ‘sauvage’” sugerem é uma ampliação, no âmbito de uma revolução cultural. Isto é, uma metamorfose que vai além do escrever, do falar; algo como uma revolução sem face (Morin).

O que a revolução cultural ventilada em 68 faz aparecer é a ideia de “quebra do monopólio”, que é por si só bem abrangente, podendo ser aplicada a inúmeros contextos e manifestações¹¹⁹. Tal como uma revolução cultural, ela se faz notar em diversas ações e reproduz aspectos semelhantes.

“C’est l’ensemble des productions signifiantes qu’il faudrait examiner pour écouter et saisir ce qui constitue Mai. Chacun des éléments du discours général est lié aux autres; quelques centaines d’inscriptions ponctuent dans la ville un travail textuel, iconique, intense, plus divers. Tracts, slogans, clamés ou écrits, affiches, dazibaos, journaux muraux, banderoles, etc., forment avec les graffiti un réseau dont tous les constituants doivent être mis en relation tant leus fonctionnement idéologique, stylistique, joue en interaction constante”¹²⁰ (COMBES, 1984, p. 115).

¹¹⁸ O que Pierre Nora chamou de “festival de la parole agissante” poderia ser visto como uma simplificação do tema, uma caricatura. Nora elenca todo tipo de palavra tipificando o evento como monstruoso (1972, p. 163).

¹¹⁹ “C’est bien une lutte contre des monopoles qui est engagée: monopole de la création, de l’écriture, de la diffusion” (COMBES, 1981, p. 114).

¹²⁰ “É a junção de produções significantes que seria preciso examinar para escutar e colocar o que constitui Maio. Cada um dos elementos do discurso geral está ligado aos outros; algumas centenas de inscrições pontuam na cidade um trabalho textual, icônico, intenso, mais diverso. Panfletos, slogans, clamados ou escritos, cartazes, dazibaos, murais, flâmula, etc., formam com os grafites uma rede no qual todos os constituintes devem ser colocados em relação, assim o funcionamento ideológico, estilístico, interagem constantemente entre eles”.

Se a ideia de que uma “cultura de Maio” seria em parte constituída por uma rede de produções significantes é atraente, ela também abre um vasto leque de possibilidades. Neste raciocínio, tendo em vista a ampla apropriação de conteúdos, poderia se pensar em uma quebra do monopólio que vai afetar o sentido das produções significantes. O sentido dos gestos, das palavras e, sobretudo, o sentido das imagens.

Para propor uma análise comparativa entre manifestações artísticas visuais de *subsistemas díspares* vigentes no entorno do Maio de 68, seria preciso recorrer a uma expressão que promovesse a ruptura da imagem. Isto é, da quebra do monopólio do sentido. Dessa forma, os grafites seriam insuficientes: ainda que eventualmente empregassem ilustrações e símbolos, as “inscrições” seriam fundamentalmente expressas por palavras. Por outro lado, e tendo ainda os muros como referência, os cartazes poderão introduzir alguns aspectos.

3.2.1 A produção de cartazes no Maio de 68

Para além da supracitada influência dos grafites, da ação de grafitar, e das numerosas tentativas de captar esses registros à posteridade em fotografias, os cartazes ocupam um lugar importante na ocupação do espaço público. A produção começa em 14 de maio, de forma experimental na École de beaux-arts de Paris. Artistas e estudantes fazem 30 exemplares de um cartaz em litografia. Gérard Fromanger:

“L’idée était de l’apporter dans une galerie amie pour la vendre. Mais, on a pas fait 10 mètres dans la rue, les étudiants se les on arrachées et les ont collées sur les murs eux-mêmes. Alors, nous avons compris: évidemment c’est ça l’idée, c’est à ça qu’il faut que ça serve!¹²¹” (apud DARY, LE THOREL, 2008, p. 17, 18).

No mesmo dia é montado um atelier de impressão em serigrafia, um processo então novo, veloz e que demanda uma oficina de aprendizagem. Dias depois o atelier ocupado ostenta na porta o letreiro: “Atelier populaire: oui, Atelier bourgeois: non”/ “Atelier popular: sim, Atelier burguês: não”.

¹²¹ “A ideia era de levar o cartaz a uma galeria amiga para vendê-lo. Mas, não chegamos a 10 metros na rua, os estudantes os pegaram e colaram nos muros. Então, nós entendemos: a ideia é evidentemente essa, é a isso que é preciso que ela sirva”.

A produção se torna ininterrupta, dia e noite equipes se revezam na fabricação de cartazes. Os projetos são votados em uma assembleia geral diária que decide o que será produzido, levando em consideração o anonimato, de forma a eliminar as práticas de criação individualistas burguesas. Outros ateliers vão aflorar em outras universidades. Vasco Gasquet (1978, p. 7), que vai abandonar a École de beaux-arts para se juntar aos États Généraux, atribui uma influência direta das pesquisas gráficas empreendidas pelo suprematismo soviético nos cartazes de 68. Obras de Malevitch, Tatlin, Koslinsky, entre outros, teriam sido exibidas em exposições em Paris ao longo de 1967 e 68. Laurent Gervereau aponta à influência da pop art e a utilização da serigrafia por Andy Warhol, entre outras tendências, mas diminuindo uma inspiração específica, e sim a convergência de várias tendências¹²².

Já Semin (2008, p. 31-35) vai ver uma dupla influência nos “cartazes de maio”. De um lado a influência política (Marx, Lenin), de outra, uma influência publicitária dos anos 1930-50 (Cassandre, Raymond Savignac e Bernard Villemot). A dupla genealogia a princípio poderia parecer contraditória, mas consistiria no mesmo exercício: tanto a propaganda quanto o agit-prop primam pela informação rápida – de um produto, de uma ideia. No caso da influência publicitária, o autor aponta para uma alimentação recíproca, citando uma campanha publicitária que incorporou a estética dos grafites no pós-Maio.

O que Semin aponta como um legado da estética publicitária nos cartazes produzidos durante o Maio de 68 é a pesquisa formal na sintonia do ideograma ou do pictograma. Ou seja, uma forma condensada, na qual a escrita se faz imagem e a imagem se faz escrita, caracterizando certa economia de detalhes, informações (2008, p. 34). Para essa economia, se poderia ainda acrescentar um dado significativo, a de certa limitação do repertório visual, de ícones e símbolos. Se Michel de Certeau (1994, p. 64) faz uma ressalva sobre o limitado uso de vocábulos dos contestadores, “une vingtaine de mots”/ “uma vintena de palavras”, o que os “cartazes de Maio” reafirmam é a aplicação similar de um repertório limitado à base das representações visuais. Tais cartazes dilatam a natureza polissêmica dos muros e se inscrevem no sentido poligráfico que propõe Barthes.

¹²² “... l’originalité de la production échappe au jeu de causalités et ne peut se justifier vraiment que par la conjonction de facteurs techniques, humains rassemblés pendant des heures exceptionnelles qui ont auto-influencé l’ensemble” (GERVEREAU, 1988, p. 171).

O que exprimem em termos visuais, para além da formulação de uma identidade originada da mutação entre palavra e imagem, é a quebra do monopólio do sentido. Ou seja, de uma imagem que sirva a slogans diferentes, abrangendo assuntos distintos. Na mesma sintonia se dará a produção de ciné-tracts.

3.2.2 Ciné-tracts e film-tracts

A palavra “tract” (panfleto) está ausente dos principais dicionários franceses da segunda metade do século XIX, o que não restringe a utilização do vocábulo no dia-a-dia. Até 1968, o emprego do termo já havia sido absorvido pelos dicionários, mas a significação não previa um sentido político¹²³. No *Larousse* de 1966 a definição é: “petite feuille de papier imprimée que l’on distribue, ou petite affiche que l’on colle aux murs à des fins de propagande¹²⁴” (FNSP, 1975, p. 5). Os ciné-tracts (ou cinétractes) teriam sido criados durante o Maio de 68 por Chris Marker¹²⁵ e exprimem uma tentativa de *fabricar* um cinema político anônimo e coletivo, no compasso das manifestações.

“Cette fabrication peut faire comprendre aux gens qui font du cinéma qu’il faut travailler avec les gens qui n’en font pas, et comme la fabrication est extrêmement simple, les gens qui n’en font pas comprennent que les problèmes de cinéma sont simples en fait, et qu’ils ne sont compliqués que parce que la situation politique les complique”¹²⁶ (GODARD, 1991, p. 60).

A premissa da colaboração entre iniciados e iniciantes na fabricação de ciné-tracts poderia ser vista como um elemento mais do que agregador: algo como um serviço militar obrigatório, ou um rito de iniciação. O formato vai ser estimulado no quadro dos États Généraux du cinéma e vai constar no manifesto do grupo

¹²³ Informações coletadas pela Fondation Nationale des Sciences Politiques e publicadas na obra *Des tracts en Mai 68 – Mesures de vocabulaire et de contenu* (FNSP, 1975, p. 3-10).

¹²⁴ “Pequena folha de papel impressa que se distribui, ou pequeno cartaz que se cola nos muros a fins de propaganda”.

¹²⁵ A informação é dada por Jean-Luc Godard em uma entrevista a Jean-Paul Fargier e Bernard Sizaire, na *Tribune socialiste*, em janeiro de 1969 (GODARD, 1991, p. 59).

¹²⁶ “Esta fabricação (dos ciné-tracts) pode fazer as pessoas que fazem cinema compreenderem que é preciso trabalhar com as pessoas que não o fazem, e como a fabricação é extremamente simples, as pessoas que não são do meio entendem que os problemas do cinema são de fato simples, e se tornam complicados devido à situação política”.

Medvedkine de Besançon¹²⁷. Entre os iniciados estão Godard, Marker, Resnais e membros do grupo Zanzibar (Jackie Raynal, Philippe Garrel).

Em ordem a sistematizar a “fabricação” de um ciné-tract, é publicado um panfleto, *CINÉ-TRACTEZ!*, anônimo, divulgado à época. Nele se encontram a definição: “Qu’est-ce qu’un ciné-tract? C’est 2’44” (soit une bobine 16mm de 30m à 24 images/seconde) de film muet à thème politique, social ou autre, destiné à susciter la discussion et l’action¹²⁸”; os instrumentos para a fabricação: “Un mur, une caméra, une lamp éclairant le mur – des documents, photos, journaux, dessins, affiches, livres, etc., un crayon feutre, du scotch, de la colle, un mètre souple, un chronomètre – des idées¹²⁹”; e como fabricá-lo¹³⁰.

Logo, o ciné-tract se apoia em um método muito simples de confecção. Resultando assim em uma operação na qual estariam restritas interferências mais rebuscadas. Entre os fatores que tornariam mais imediata a assimilação dos “panfletos filmicos”, pode-se destacar a eliminação da banda sonora, a redução de textos e a utilização limitada do zoom. O panfleto com as instruções de fabricação fazem menção também à ação de produzi-los: ciné-tractez/ cine-panfleto (do verbo “cine-panfletar”). Portanto, os breves curtas-metragens seriam, segundo o regulamento, um meio de expressão voltado mais para a prática, para o ato em si, do que para pretensões artísticas/ estéticas. Há um sentido didático que parece solapar as intenções mais “ambiciosas”. A distribuição se daria em contextos improvisados e circuito independente. Os ciné-tracts seriam uma fonte constante de contrainformação que incorporam as propriedades do panfleto: refutação de outras imagens; invenção da própria lógica de argumentação, de forma a testar as

¹²⁷ No qual se lê: “... aider à la formation des militants de la CGT sous forme de ‘ciné-tracts’... “/ “... ajudar na formação dos militantes da CGT sob forma de ‘ciné-tracts’...” (Layerle, 2008a, p. 285)

¹²⁸ “O que é um ciné-tract? São 2’44” (um rolo em 16mm de 30 metros a 24 quadros por segundo) de filme mudo e tema político, social ou outro, destinado a suscitar a discussão e a ação”.

¹²⁹ “Uma parede, uma câmera, um refletor iluminando a parede – documentos, fotos, jornais, desenhos, cartazes, livros, etc., um marcador, fita adesiva, cola, um medidor, um cronômetro – ideias”.

¹³⁰ “L’ordre de documents à filmer (et leur durée) est primordial. Il faut donc faire un petit scénario ou plan de travail. Partir d’une idée simple, la décomposer en images, selon le matériel disponible, en sachant à la fois dépasser ‘le premier jet’ et renoncer à l’effet trop ambitieux. Réduire le text (de beaux cartons bien lisibles comme au temps du cinéma muet) à l’essentiel: le plus concis, le plus clair, le plus frappant. Avant le tournage, faire un essai, chronomètre en main, pour décider de la durée de chaque plan à filmer (...) Utiliser si possible le zoom, non pour l’effet de zoom’ (à réserver aux très rares moments où il est indispensable), mais pour gagner du temps en faisant des cadrages très précis (gros plans sur documents, détails de documents...) sans bouger la caméra (...) Normalement, le ciné-tract doit être utilisé sans montage. Il doit être prêt à être utilisé dès sa sortie du laboratoire” (Layerle, 2008a, p. 291, 92).

potências da imagem; e pesquisa de articulação entre representação e ação (BRENEZ, 2010, p. 113).

Uma representativa parcela sobrevivente de ciné-tracts permite um visionamento crítico. A partir dela, se faz notar uma evolução de técnicas que vai tornar o experimento didático invariavelmente estético. Que se tome como exemplo inicial o inaugural *Ciné-tract 001*. As primeiras imagens apresentam uma síntese enxuta da proposta delineada em *CINÉ-TRACTEZ!*. Nelas, se vê a decomposição da fotografia noturna de um homem com uma arma que se dá em torno de uma cartela na qual se lê, datilografado, “Qu’est-ce qu’il fait?”/ “O que ele faz?”. Em seguida é acrescentada uma nova fotografia, diurna, na qual se vê o registro de um manifestante em movimento. A imagem é então interrompida por uma cartela que responde a pergunta: “Il leur tire dessus”/ “Ele atira neles”.



Figura 1 – *Ciné-tract 001*.

Toda a extensão do *Ciné-tract 001* trabalha sobre a reprodução de fotografias, como prevê o “regulamento”. Por vezes é cooptado o movimento, que resulta em panorâmicas (verticais e horizontais) que executam uma varredura sobre as imagens. A aproximação e o distanciamento são eventualmente sugeridos na decomposição de fotografias (emulando o zoom). As frases que compõem as cartelas são curtas e datilografadas. A sequência inicial descrita

acima também estabelece um padrão narrativo de montagem, na qual as imagens em sequência descrevem uma ação, um movimento linear. A continuidade de uma ação é também verificável nos movimentos executados sobre as fotografias.

No *Ciné-tract 003* não há cartelas com textos, apenas as imagens do enterro e manifestações em torno de Gilles Tatuin – estudante morto por afogamento em 10 de junho ao tentar escapar da polícia. Há, no entanto, a continuidade temática entre blocos de imagens. Recorre-se à narrativa linear para descrever uma situação que confronta a dor do luto com a insistência no combate contra o poder opressor. É um sintagma engenhoso que demonstra sofisticação em relação ao *001* sem, contudo, abandonar uma narrativa linear.

O *Ciné-tract 004* concentra esforços em simular a ação no embate entre policiais e manifestantes. Introduce uma pequena “transgressão” ao regulamento: recorre a fusões para fazer as passagens entre feridos e vítimas. Tal medida, feita em uma truca, solapa a rusticidade que viria dos planos cronometrados e cuja cópia já sairia pronta para projeção do laboratório. É um refinamento contrário à simplicidade almejada em *CINÉ-TRACTEZ!*. Tomando a alternância de duração na exposição de cada fotografia ou fragmento, esse exemplar se adequa ao sentido de escansão, proposto por Hélène Raymond. Há uma continuidade na duração dos planos, na sequência ritmada que imprime outro procedimento para estabelecer um elo entre imagens (RAYMOND, 2007, p. 286-290). De toda forma, reafirma-se uma narrativa, com sequências e concatenações visuais.

Ainda que esses ciné-tracts anônimos, impessoais, tenham primado por se basear nas regras estipuladas em *CINÉ-TRACTEZ!*, o que se verá é a imanente tentativa de superá-lo. De burlar as regras e aprimorar o panfleto-fílmico. O *Ciné-tract 002* seria sonoro; o *Ciné-tract 003* já não exibe a cartela inicial com letras brancas em fundo preto, mas o título manuscrito em giz sobre um quadro-negro, abolindo o uso de demais cartelas ao longo do filme; o *Ciné-tract 004* faz fusões entre planos, etc. A progressiva ênfase no trabalho de acabamento dos curtas se torna visível. Entretanto, é Godard quem vai tornar ainda mais radical a investida para fora do regulamento, intitulado sua parte da safra como *Film-tract*.

A alegada presunção do anonimato nos filmetes é definitivamente solapada nos exemplares godardianos. Embora não os assine, faz-se notar as engrenagens em evolução, presentes já em sua obra anterior – que chega a ser

citada nos filmes¹³¹. Pode-se começar discorrendo sobre os extratos escritos: não são admitidas cartelas com conteúdos textuais datilografados. É o próprio cineasta quem escreve à mão e, por vezes, sobre as fotografias, abolindo a separação entre texto e imagem que norteiam a técnica de fabricação dos primeiros ciné-tracts¹³². A composição que abre os film-tracts distingue-se da protocolar cartela escura com letras brancas¹³³. Trata-se de um plano que revela o detalhe de uma embalagem de negativo. Sobre ela, lê-se, escrito à mão, “film-tract” e o respectivo número.

No que diz respeito à forma como Godard vai trabalhar a interação entre imagem e texto, os film-tracts vão se distanciar da narrativa linear empregada nos ciné-tracts inaugurais. Pode se observar já nos filmetes a dialética em marcha no trabalho do Grupo Dziga Vertov, que consiste em um trabalho formal. Se eventualmente se discorre sobre o potencial de contrainformação contido nos ciné-tracts¹³⁴, aqui a manobra de veicular o discurso torna-se substancialmente codificada. As imagens do *film-tract 10*, por exemplo, impõem o exercício de decifração. A primeira cartela orienta: “réfléchissez 12 secondes”. Segue então, durante 12 segundos uma fotografia de Philippe Sollers¹³⁵ que olha para câmera/espectador. Sobre ela está escrito “le livre en grève assure l’information¹³⁶”, “révolution” e “écriture”. O que se verá ao longo dos quase três minutos de duração do *film-tract 10* é a introdução de uma cartela indicando o tempo de contemplação seguida da exposição de fotografias de revistas, publicidades e jornais com intervenções escritas. O material visual reunido não está exclusivamente relacionado ao Maio de 68. Trabalha-se sobre ícones que

¹³¹ Estão inseridas fotografias de cena de *A chinesa* (1967) e *Masculin féminin* (1966) nos *film-tracts 12 e 40*.

¹³² David Faroult discorre sobre o artifício, o decompondo em três procedimentos: a) alternância entre fragmentos de texto de uma citação e imagens; b) composição de intertítulos sobrescritos em documentos e fotografias; c) interpelações alternadas entre os dois procedimentos 2016, p. 140-142). Sébastien Layerle associa alguns resultados aos caligramas de Apollinaire (2008, p. 144).

¹³³ É preciso observar que alguns ciné-tracts eventualmente abrem mão da cartela protocolar, como o de número 003, apontado acima. Os *Ciné-tracts n°29 e n°30* são ainda mais despojados.

¹³⁴ É o que se vê esboçado nos trabalhos de Paci (2008, p. 170), Brenez (2010, p. 113-15) e Raymond. A última aborda a questão da seguinte forma: “Ne fixant pas l’histoire et conservant la force de surgissement de l’événement dont ils témoignent par la forme aléatoire que prend chaque projection, conservanti aussi la force de la parole prise par l’enjeu central que devient sa mise en scène pour une forme silencieuse, les Cinétracts font de la contre-information” (2007, p. 283). Godard (1991, p. 59), sobre os filmes de Maio (sobretudo os ciné-tracts): “Le faire fait partie du travail de résistance à l’information gaulliste”.

¹³⁵ Escritor que publica uma série de livros no qual se nota a ruptura com as estruturas narrativas tradicionais. Sollers é também um dos fundadores de *Tel quel*, publicação sobre literatura.

¹³⁶ “O livro em greve assegura a informação”.

compõem o repertório de reivindicações encampado pelas vozes disseminadas (também) em Maio: o Vietnã, o imperialismo americano, a sociedade de consumo, a classe operária, a imagem de Sollers enquanto ícone da desconstrução narrativa, etc. O exercício de retrabalhar imagens, “corrigir sentidos” (na qual, em um dos exemplos, a palavra “repórter” é substituída por “fascista”), ou reiterar informações, denuncia uma alegada vocação à desinformação da mídia. Uma fonte que, em greve – logo, fora de atividade e, portanto, sem elaborar distorções –, asseguraria a informação, como é proposto no início. A mensagem se assemelha ao célebre texto de Mao Tsé-Toung, *Opor-se à veneração por livros*, no qual se lê: “Precisamos dos livros, mas temos de superar a atitude de venerá-los, que está divorciada da situação real” (2008, p. 56). “Le livre en grève assure l’information” é também um posicionamento contra a palavra impressa, institucionalizada, burguesa. O escrever sobre imagens é tão violento e transgressor quanto fazê-lo em muros.

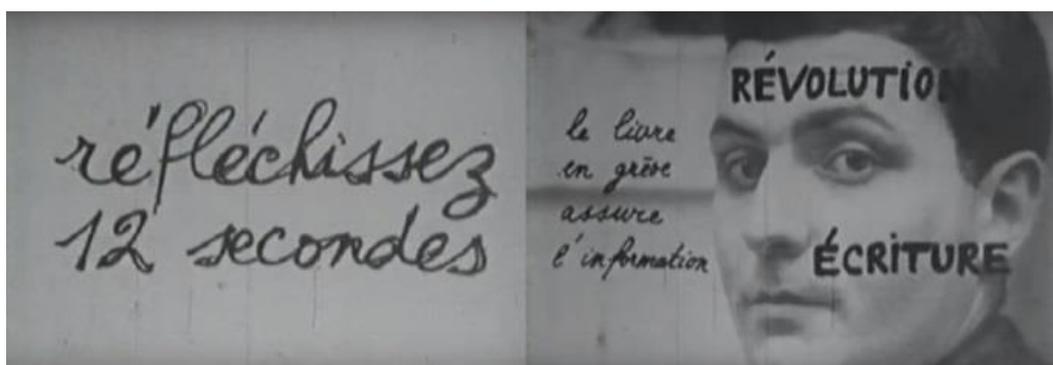


Figura 2 – *Film-tract 10*.

Já no início do *film-tract 23*, a frase “Laissez-moi vous dire, au risque de paraître ridicule, que le révolutionnaire véritable est guidé par des grands sentiments d’amour” – de Che Guevara, mas enxertada sem crédito, tal como nos muros – é (des)construída em um “jogo” dialético de nove imagens. Cada trecho mantém uma relação muito peculiar entre o que está escrito sobre a imagem e o que compõe visualmente o quadro. O *film-tract 7* impõe a dialética entre textual e visual. À fragmentação da frase “Il y a une solution, c’est la participation qui

change la condition de l'homme¹³⁷” se intercalam substratos visuais¹³⁸ que contrargumentam, enfatizando a truculência policial¹³⁹.

Feita a introdução deste agit-prop fílmico e colocadas as diferenças entre ciné-tracts e film-tracts, pode-se discorrer sobre a funcionalidade do mecanismo tendo em vista o momento em que foi criado. Primeiramente, é preciso estabelecer uma genealogia da proposta. Como observa Paci (2008, p. 167), os ciné-tracts mantem uma relação estreita com a obra de Chris Marker. Entre o seu “photo-roman” *La jetée* (1962) e *Si j'avais quatre domedaires* (1966) nota-se o exercício de fazer um filme a partir de imagens fotográficas. Ou seja, um filme essencialmente de montagem. Ainda na defesa da influência markeriana, a prática coletiva e seriada é também visível em iniciativas em que o cineasta participou diretamente, como os Grupos Medvedkine e a série de curtas-metragens *On vous parle de...* Entretanto, é mais difícil atribuir um “estilo Marker” a todos os níveis dos ciné-tracts, como o faz a autora. Há um paradoxo em relação ao anonimato desses filmetes, que é elevado à grande potência por Godard, mas assumi-lo dentro de uma influência geral de um “estilo Marker” parece discutível. Ainda que a autora sustente seu ponto de vista sobre a crítica de Bazin a *Lettre de Sibérie* (1957), na qual o crítico atribui a Marker a “montagem horizontal”, da ordem da interação entre imagem e texto, a expressão é bem outra. Bazin está se posicionando dentro de um campo do cinema documental, para o qual *Lettre de Sibérie*, nas palavras do crítico, é uma reportagem cinematográfica (BAZIN, 1998, p. 253). Já o ciné-tract busca, justamente, desconstruir o cinema – incluindo aí a expressão documental e cine-reportagens. A atribuição à contrainformação (fornecida pela própria Raymond) estabelece uma demarcação que separa de forma clara as motivações em torno dos ciné-tracts daquelas de *Lettre de Sibérie*. E tampouco parece razoável comparar a forma como Godard trabalha a relação texto-imagem nos film-tracts, que são mudos, com os resultados levados à frente por Marker no final dos anos 50, que são em uma base audiovisual – é a “beauté sonore” que encanta Bazin. O que o crítico define como a montagem horizontal, estabelece uma ordem de prioridades: “Je dirai que la matière première c'est

¹³⁷ “Há uma solução, ela é a participação que muda a condição do homem”.

¹³⁸ Fotografias de manifestantes, de Gaulle e policiais.

¹³⁹ Raymond (2007, p. 285) informa que a construção feita por Godard tem como inspiração um discurso proferido por de Gaulle sobre a “participação”, o que poderia servir também para sublinhar a característica de contrainformação dos ciné-tracts.

l'intelligence, son expression immédiate la parole, et que l'image n'intervient qu'ém troisième position en référence à cette intelligence verbal¹⁴⁰” (1998, p. 259). Ora, essa definição é plenamente aplicável aos filmes desconstrutores feitos em torno do Maio de 68, e não apenas aos ciné-tracts. Mas essa é uma estratégia anterior a Marker. Ela repercute o que Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov já tinham apontado como método polifônico nos anos 1920, a partir do divórcio entre imagem e som¹⁴¹ (EISENSTEIN, p. 225-27); e ressoa de certa maneira a “montage discrèpant” tornada pública por Isidore Isou em 1951¹⁴². Os manifestos de Dziga Vertov nos anos 1920, os Kinoks¹⁴³, as expressões radio-ouvido, cine-olho, são influências mais consistentes nos film-tracts do que a montagem horizontal de Marker. O Godard que começa a engrenar um repertório vertoviano em *Longe do Vietnã*¹⁴⁴ aflora com consistência nos film-tracts, experimento alinhado às “atualidades Kinoks”:

“Não se trata de atualidade ‘Pathé’ ou ‘Gaumont’ (atualidades jornalísticas), nem mesmo da Kinopravda (atualidades políticas), mas de verdadeiras atualidades Kinoks, de um mergulho vertiginoso de acontecimentos visuais decifrados pela câmara, pedaços de energia autêntica (...) reunidos nos intervalos numa soma cumuladora.

Esta estrutura da obra cinematográfica permite desenvolver qualquer tema, seja ele cômico, trágico, de trucagem ou de outra ordem.

Tudo está nessa ou naquela justaposição de situações visuais. Tudo está nos intervalos” (VERTOV, 2008, p. 258).

¹⁴⁰ “Eu diria que a matéria primeira é a inteligência, sua expressão imediata, a palavra, e que a imagem intervém apenas uma terceira posição em referência a esta inteligência verbal”.

¹⁴¹ *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, de 1928.

¹⁴² O movimento Letrista já existia quando Bazin publica o texto-manifesto *Découverte du cinéma – Défense de l'avant-garde*, em dezembro de 1948. Mas ele não tinha ainda se estendido ao cinema. Quando Isou protagoniza a polêmica sessão do primeiro filme letrista *Traité de bave et d'éternité* (1951), exibido ainda inacabado no Festival de Cannes, a “montage discrèpant” (discrepância entre imagem e som) já é um conceito desenvolvido. Só em março de 1952, após o lançamento do filme – entre janeiro e fevereiro – que a *Cahiers du cinéma* aborda a obra. E o faz pela mão de Maurice Schérer (Eric Rohmer) em um dossiê intitulado “Opinions sur l'avant-garde”. A contribuição de Bazin à seção é a republicação de *L'avant-garde nouvelle*, divulgado no *Festival du film maudit*, em 1949. Nesse pequeno texto, Bazin repete os nomes de seu texto-manifesto: Renoir, Von Stroheim e Bresson. Schérer, por sua vez, classifica o filme de Isou como bastante conservador.

¹⁴³ “Nós nos denominamos KINOKS para nos diferenciar dos ‘cineastas’, esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias” (VERTOV, 2008, p. 247).

¹⁴⁴ Filme coletivo sob a supervisão de Chris Marker e apontado como precursor do cinema militante pós-Maio. Laurent Véray observa: “... en remettant em cause les valeurs classiques du documentaire, il annonce la mutation culturelle et l'essor de 1968” (2004, p. 4). Sonia Bruneau e Sébastien Layerle vão tecer aproximações. A primeira vai relacionar a experiência do filme à ação dos cineastas dos États Généraux du cinéma (2008, p. 137). Já Layerle vai estender o questionamento erigido pelo projeto aos grupos SLON, Dynadia e Medvedkine (2008, p. 63). O episódio de Godard chama-se *Camera-oeil/ Camera eye*, referência ao cine-olho de Vertov.

Tais definições são mais influentes nos ciné-tracts do que a montagem horizontal que Bazin atribui a Marker. Vertov é uma influência que se estende a outras experiências contemporâneas, como o curta-metragem *Actua 1*, que pode e deve ser visto como uma expressão paralela aos ciné-tracts. Tal influência serve também ao próprio Marker na suposta criação dos ciné-tracts – que, para além da correta evolução estilística de seus filmes anteriores, como sublinha Paci, traz a indelével influência soviética que vai se manifestar em um contexto bem amplo. O momento Maio de 68 é uma etapa inicial para o que Philippe Dubois vai apontar como uma afinidade entre Godard e Marker, que parece fazer com que ambas as trajetórias ecoem entre si (DUBOIS, 2004, p. 26). Portanto, um estilo Marker em todos os níveis dos ciné-tracts, como pondera Viva Paci, é discutível¹⁴⁵.

A própria autora coloca em xeque a penetração de um estilo específico. Para Paci, os ciné-tracts são um objeto de intermídia, um meio¹⁴⁶, local onde se dá o enlaçamento de elementos de naturezas diferentes (2008, p. 167). Nessa condição, “l’écriture est très souvent dans les ciné-tracts un amalgame du visuel et du verbal, une incarnation, suivant l’heureuse expression de (W.J.T.) Mitchell, l’*image-texte*¹⁴⁷” (PACI, 2008, p. 176). Dessa forma, a autora atribui aos ciné-tracts os termos “cinéma-texte”, “cinéma-message” (2008, p. 168). Na mesma frequência, para Dubois, o período político de Godard (1968-1972), que inclui os film-tracts, tem como artifícios dominantes a colagem e o grafite.

“Os filmes políticos desse período são experiências singulares de um cinema escritural, de um cinema literal. O texto não está no filme, nem mesmo na linguagem. É o próprio filme. É um cinema liberto de toda sua (falsa) profundidade de representação do mundo, um cinema que olhamos do mesmo modo como percorremos um livro, viramos uma página, ouvimos um discurso. Antes de ver, é preciso ler o texto-filme” (DUBOIS, 2004, p. 271).

¹⁴⁵ Para esse debate poderia ainda ser mencionado o curta-metragem *CCP*, do coletivo Chalon Gesbert Gozlan, apontado por Sébastien Layerle como um “ciné-tract parlé”, projetado a partir de 13 de maio (2008, p. 146). Este filmete de pouco mais de quatro minutos é estruturado a partir das fotografias de Elie Kagan e denuncia a violência policial na noite de 10 de maio. É, portanto, anterior aos ciné-tracts e aparentemente distante de uma influência direta de Marker. *CCP* parece apontar para uma tendência no cinema militante que se aprofundará nos ciné-tracts, o que relativiza a ideia de uma patente markeriana “em todos os níveis”.

¹⁴⁶ A autora propõe um trocadilho entre milieu (meio) e mi-lieu (meio lugar).

¹⁴⁷ “A escrita é muito frequentemente nos ciné-tracts um amalgame do visual e do verbal, uma encarnação, seguindo a feliz expressão de (W.J.T.) Mitchell, a imagem-texto”.

Chega-se a um resultado similar ao empregado nos cartazes. A desconstrução visual das imagens inspira os termos “*cinéma-texte*”, “*texto-filme*”, “*cinéma-message*”, “*image-texte*”.

No caso dos ciné-tracts/ film-tracts, a questão da ressignificação ganha um status particular, uma vez que os filmetes são elaborados em boa parte a partir do mesmo banco de imagens. O que se vê é o recorrente retorno das mesmas fotografias, mas em construções diferentes, que ampliam sentidos possíveis. Assim, torna-se compreensível pensar nos cine-tracts como exercício de liberação das imagens, de reafirmá-las a todo tempo como livres de suas particularidades, de exercer sobre elas uma condição de constante ruptura consigo mesmas. “Les cinétracts ne produissent pas de mot d’ordre mais des effets de rupture¹⁴⁸”, comenta Raymond (2007, p. 286). Dessa forma, a escanção, como sugere a autora, é o predomínio da forma sobre o sentido do enunciado, a ruptura que chega a problematizar a enunciação, contaminando-a em um jogo estético que se distancia do esteticismo devido às ambições didáticas. É em Godard que a pesquisa dialética, aprofundada no grupo Dziga Vertov, vai descaracterizar a narrativa, rompendo com a continuidade visual, o que inicialmente os ciné-tracts não primaram por estabelecer.

A reutilização do mesmo conteúdo fotográfico transpõe para o cinema a condição apontada por de Certeau ao nível vocabular e reproduzida na iconografia pelos cartazes no Maio de 68. Os ciné-tracts reinsere o debate de uma prise de parole a partir de um repertório seletivo na produção de imagens fotoquímicas. O reemprego constante de fotografias que se tornam obrigatórias nos ciné-tracts condiciona uma nova relação com o espectador¹⁴⁹.

3.2.3

Outras experimentações silenciosas e a Figuração narrativa

Ainda sobre os filmes silenciosos que, como os ciné-tracts/ film-tracts, trabalham sob a perspectiva da transcendência da imagem no imediato pós-Maio, seguem algumas considerações sobre uma expressão dissonante da fatura

¹⁴⁸ “Os ciné-tracts não produzem palavra de ordem, mas efeitos de ruptura”.

¹⁴⁹ “Certaines photographies sont si souvent utilisées qu’elles acquièrent un statut particulier, elles finissent par faire signe au spectateur, marquant à chaque apparition leur appartenance à la série en meme temps qu’au film particulier qui les fait apparaître et la possibilité de leur prochain retour” (RAYMOND, 2007, p. 282).

analisada até aqui. Trata-se de uma via que vai diversificar a tendência em propostas visuais divergentes, encaminhando a experimentação para outra perspectiva. A ênfase do discurso vai se distanciar do explicitamente panfletário. Para esta prospecção, dois curtas-metragens serão abordados: *La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat* e *Film-tract n° 1968*.

3.2.3.1

Sobreimpressão e psicodelia: *La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat*

La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat (1968), de Pierre Clémenti, é rodado em 16mm. Realizado pelo ator entre Roma e Paris durante maio e junho, é tão “ausente” quanto *Actua 1*. Como informam as cartelas introdutórias na versão digitalizada, o filme ficou inédito sob a guarda do pintor Frédéric Pardo por mais de 25 anos. Membro da “constelação Zanzibar”, Pardo o entregou a Sally Shafto no final da década de 1990.

As primeiras sequências ensaiam potencialidades de texturas a partir de sobreimpressões e colorações sobre imagens da esposa de Clémenti, Margareth. São tomadas que trabalham sobre abstrações, imprimindo movimentos variados com luzes nuançadas, desfoques, velocidades de câmera divergentes – experimentações que Clémenti vinha desenvolvendo, na época, como realizador também em outros curtas. Alguns planos são intercalados por uma série de takes ligeiros sobre paisagens e ruínas, contrapondo um pouco mais de definição, de informação *concreta*. As distâncias da câmera parecem também demarcar as distâncias entre o subjetivo e o objetivo. Isto é, entre o pessoal, o sentimental, aquilo que não é mensurável pela representação analógica (como o amor por uma mulher); e entre aquilo que está ao redor, que persiste ao tempo, como monumentos e construções, que é histórico, impessoal. Shafto (2007, p. 135) atribui a mistura entre o público e o privado no filme de Clémenti como uma espécie de “ilustração involuntária” de um dos motes do feminismo americano, que só vai ser cunhado por Carol Hanisch, entretanto, em 1969, “The personal is political”. Hanisch aborda a expressão em um contexto bem particular¹⁵⁰, fora do alcance de *La révolution* – no qual a oposição pessoal/político visa o artístico.

¹⁵⁰ Que é a afirmação da mulher na sociedade, legitimando grupos de discussão feministas.

Portanto, o que está mais nítido até aqui (na renúncia da nitidez) é o gesto de manipular o visual. De compor uma imagem em diversas camadas que estão em movimento entre si, e não são totalmente nítidas. As sobreimpressões têm em *La révolution* um papel fundamental no mecanismo de manipulação do visível. A utilização do recurso aporta também outras questões. Para Dominique Noguez, as sobreimpressões fariam a ponte entre a vanguarda francesa dos anos 1920 e o *New american cinema* dos anos 1960, rompendo com o caráter icônico da imagem. O fim estético da sobreimpressão, para o autor, acabaria por transmitir à percepção um “estado selvagem” (NOGUEZ, 2010, p. 34). Levar a percepção a um “estado selvagem” só poderia contar com um estágio de liberdade que rompa, sobretudo, com as amarras da (história da) arte. No caso do filme de Clémenti, a aproximação à pop art e à psicodelia é um dado explícito e também problemático. O parentesco com o *New american cinema* não é desprezível e repercute uma discussão de maior envergadura, que resvala na pintura francesa contemporânea. Isto é, no trabalho dos pintores da *Nouvelle figuration/ Figuration narrative*, que se verão incumbidos de trabalhar sobre temas políticos. Esta geração vai conversar com o cinema em seus quadros como tentativa de se distanciar da influência americana, na qual as coformidades plásticas teriam desencadeado a necessidade de demarcar uma figuração europeia, que buscava superar tal semelhança. A justaposição/ sobreposição de quadros será um artifício característico para demarcar certa autonomia: “la Figuration cherche à échapper à l’autonomie de la seule image qu’elle propose dès lors comme l’extrait d’un film hors-champ¹⁵¹” (GOUMARRE, 2008, p. 205). A sobreimpressão excessiva de Clémenti o insere em um debate artístico que não é habitual na prática cinematográfica tida por militante e produzida em 68. Mas que está impregnado pela influência warholiana¹⁵² e transita por tendências não restritas apenas ao cinema.

Voltando à composição de *La révolution*, após os planos em torno de Margareth, segue-se um segundo bloco de imagens, no qual o que está ao alcance é o Maio de 68. Às tomadas de rua são adicionados componentes textuais. Tal como na pesquisa de imagens, as letras se movem, pulsam em cores e fontes

¹⁵¹ “A figuração procura escapar à autonomia da única imagem que ela propõe, portanto, como o extrato de um filme fora de campo”.

¹⁵² Influência que estaria marcada, sobretudo, por *Chelsea girls* (1966), no qual Warhol e Paul Morrissey exploram filtros e colorações em uma tela composta sempre por dois planos.

variadas, se aproximam e se distanciam no decorrer da projeção. Repercutem um apelo pop. Logo nas primeiras tomadas feitas na rua, uma fusão irrompe sobre a imagem escura e fria de um grupo policial. Um take claro, de temperatura quente, avermelhada, de Margareth caminhando de mãos dadas com o filho, Balthazar, se choca contra os policiais. É uma sobreimpressão passageira, outra forma de trabalhar distâncias, entre o que é íntimo, confortável; e o que é estranho, repulsivo¹⁵³.



Figura 3 – *La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat* (1968).

Os demais blocos aprofundam as sobreimpressões. Há o exercício de mesclar materiais estáticos e em movimento – entre as fotografias de um militante negro americano ensanguentado e de um manifestante francês ferido, e imagens em movimento de Balthazar e a mãe. Há a sucessão de inscrições com palavras de ordem, expressões e as menções ao movimento 22 de março e à data do assassinato de Robert Kennedy¹⁵⁴. Os registros passam em seguida para o entorno pessoal. Imagens de amigos e integrantes da “constelação Zanzibar”¹⁵⁵ distanciam o filme da atmosfera militante e estreitam o abismo entre política e curtição.

¹⁵³ O filme se coloca contra a polícia, como se faz ler uma das frases que despontam fragmentadas sobre imagens: “La police du pouvoir tue, viole, castre la liberté”.

¹⁵⁴ A associação à morte de Kennedy (“6 juin 68”) é apontada por Shafto (2007, p. 135).

¹⁵⁵ Frédéric Pardo, Tina Aumont, Jean-Pierre Kalfon, Nicole Laguigné, Caroline de Bendern, assim como a banda *Les Fabuleux Loukoums*.

O filme encerra a *verborragia visual* acompanhando o registro de uma perambulação descalça, que chega a pisar em imagens (também em movimento). Neste percurso, surge em fragmentos as frases ”L’art, c’est de la merde. Ce film, c’est de la merde. Celui qui fait est un con. Ceux qui le discutent sont des cons et vive l’expression libre¹⁵⁶”. Nas tomadas finais se vê a fusão entre o abrir e fechar de uma mão, a insurgência das expressões “pouvoir a l’immagination” e “révolution permanente”, e finalmente a imagem de Clémenti. Ele surge andando às cegas com uma venda nos olhos, como que tateando um sentido – a expressão livre?, um “estado selvagem”?. Dessa forma, se busca a libertação do conceito de arte, da seriedade do autor e mesmo das amarras conceituais que buscariam dicutí-lo enquanto filme. A quebra do monopólio do sentido é uma espécie de engrenagem mestra de *La révolution n’est qu’un début*.

O discurso niilista ao final resume a manifestação alinhavada, que submeteu os aparatos estéticos à praxis vital – e aí se torna efetivamente político, de vanguarda. O Maio de 68 em si, as palavras de ordem, as imagens dos confrontos, são apenas fragmentos. Estão melhor contextualizados do que as fotografias enxertadas de forma a fazer pulsar um conteúdo político de menos consistência¹⁵⁷, mas não sustentam todo um discurso político de reparação. O filme não engendra uma reflexão exclusiva sobre as manifestações, ele se reporta a ela, torna-a visível, repertoriável. Clémenti trata o Maio de 68 como uma ocorrência do cotidiano – como encontrar amigos, trabalhar, filmar a esposa, o filho e a si¹⁵⁸. *La révolution* intersecciona home-movie, filme-diário e filme militante.

¹⁵⁶ “A arte, ela é uma merda. Este filme, ele é uma merda. Aquele que o fez é um idiota. Aqueles que o discutem são idiotas, e viva a expressão livre”.

¹⁵⁷ Como as fotografias de manifestantes feridos, exibidas sobre os takes de Balthazar e Margareth.

¹⁵⁸ Sobre a obra Clémenti, observa Raphaël Bassan (2014, p. 77): “*Visa de censure n° X* cré ele fonds visuel, fantasmatique et mythologique, dans lequel Clémenti puisera régulièrement la substance de ses films. C’est un journal filmé lyrique et halluciné où domine la surimpression en tant que figure primordiale. Les images sont saturées par des cercles de couleurs et de lumières qui partagent ou isolent un motif ou un personnage, dans un constant aller-retour entre l’intime (ses proches, lui-même, son corps à tout exposé, le soleil: l’ensemble relevant d’une certaine forme de cosmogonie) et les critiques et revendications sociales toujours sous-jacentes; on retrouve cette dualité même dans sons ciné-tract soixante-huitard: *La révolution n’est qu’un début. Continuons le combat*”. Bassan ainda aponta (em *Visa de censure*) a nudez integral de Clémenti como uma forma de radicalizar um “jogo de ator” para fora das limitações do cinema comercial e de autor (p. 77).

No que concerne a um fluxo de apropriações daquilo que está ao redor, tendo como base a manipulação das coisas¹⁵⁹, pode-se assumir a frequência da *image-texte*, do emprego do recurso como mais um modelo a ser cooptado e transformado por Clémenti. De uma forma muito pessoal, textos e imagens, como já foi colocado acima, partilham de uma identidade inconstante, aleatória e fragmentária. *La révolution n'est qu'un début. Continuon le combat* é uma referência consistente para uma parcela de filmes que vai se relacionar com o Maio de 68 a partir de certa distância, na qual a militância se dá com mais ênfase no discurso que ambiciona a desestruturação da arte. É o refinamento estético – e um arrefecimento das questões habituais que tomam corpo na produção militante em torno de 68 – que vai caracterizar o trabalho do grupo Zanzibar, para o qual *La révolution* dialoga¹⁶⁰.

3.2.3.2

Cinema e pintura: *Film-tract n° 1968*

Pensar em uma quebra do monopólio do sentido no filme de Clémenti poderia se dar, e em comparação com os ciné-tracts, no deslocamento da ênfase. De reduzir, ou tornar secundária, a conotação político-social, tida como de primeira ordem nos filmetes. O que acarreta no desvio de um cinema que se vê incumbido de debater sobre política em termos sócio-culturais, a outro que mira de forma explícita às consequências artísticas, tendo como linha de choque a história da arte¹⁶¹. Os ciné-tracts nunca perderam de vista a ruptura com o cinema e com a representação naturalista, sobretudo ao se apoiar majoritariamente em um jogo de fotografias e zelar pelo anonimato. Mas não se pode dizer que foram tão enfáticos e explícitos em relação à ruptura com a instituição arte. As fotografias do Maio de 68, enquanto matéria prima fundamental dos ciné-tracts, impuseram limites à experimentação. O que foi estendido por Godard a um reexame mais amplo de materiais de diversas procedências (propagandas, anúncios, matérias de jornal) tampouco visou impactar a instituição arte em um sentido contundente. Já ao explorar as fotografias de cena dos próprios filmes nos film-tracts, Godard não

¹⁵⁹ E para isso pode-se considerar as manifestações em maio e junho, o encontro com os amigos, as fotografias da barbárie no ocidente, etc..

¹⁶⁰ Retomo esse raciocínio no capítulo “Político-estético/ público-particular”.

¹⁶¹ Bassan (2014, p. 77) contextualiza o trabalho de Pierre Clémenti enquanto diretor, na época, como “contestataire de l’art”.

deixou de incorrer sobre si, é verdade. Mas o fez de maneira sistemática. É o cineasta quem é autocriticado, não o Godard do dia-a-dia, que partilharia sem pudores os registros domésticos despojados da família e dos amigos.

La révolution acentua o debate para fora da generalidade política e reconduz a ênfase do discurso à expressão artística. Exporta a questão que assola os pintores franceses já antes do Maio de 68 para as imagens em movimento. A nível da imagem, o curta-metragem acaba por burilar a problemática da legibilidade e eficácia da construção visual. Atributo conceitual de primeira instância a partir do que Gérald Gassiot-Talabot intitulou *Figuration narrative*, em meados dos anos 1960, a arte engajada francesa, ou de contestação, vai gravitar em torno do slogan. Isto é, de uma expressão visual legível de forma instantânea, que se distancia da pop art e, para tal, recorre à amplitude histórica¹⁶².

Entre a informação textual diminuta e eficaz, empregada por Clémenti sobre as imagens, e os planos polissêmicos, abstratos e plurais que a acompanham, faz-se notar outra vez o jogo de distâncias. No contexto da pintura francesa, essa distância vai ecoar o esforço de compor uma imagem eficaz, de impacto instantâneo, sem renunciar uma identidade europeia, legitimando o percurso de emancipação sobre a pop art. A *image-texte* em *La révolution* exprime o processo claramente. Sobretudo em relação aos ciné-tracts.

O ciné-tract vai encontrar um momento muito particular, *hors-série*, que vai abandonar as fotografias, a montagem, a *image-texte*, e o anonimato para assumir uma conversa com a pintura na “era militante”. Trata-se do *Film-tract n° 1968* ou *Le rouge*, o único em cores. Fruto da parceria entre Gérard Fromanger e Godard. Nas deambulações de Maio de 68, Fromanger havia saído do Ateliers Populaire. Seu projeto de cartaz, no qual o vermelho da bandeira da França “sangrava” sobre o resto, fora recusado em assembléia¹⁶³. A polémica teria chegado ao conhecimento de Daniel Cohn-Bendit, que tentou seguir em frente

¹⁶² “... c’est surtout la réflexion sur le pouvoir de l’image, sur l’écart qui sépare cette image de sa propre reproduction iconographique (image de l’image) qui sert de Cheval de Troie à la pensée subversive. À la signification fondée sur les problèmes d’espace que le Pop Art a proposée dans une extrême ambiguïté thématique, la peinture ‘narrative’ européenne a ajouté une prise sur l’histoire. Cette histoire cependant n’est pas l’objet d’une relation discursive et plate, mais d’une sollicitation brutale où l’équivalence temporelle des moments différents, le choc des images clés, le traitement signifiant de la tessiture (la trame cotonneuse de Spadari, les ruptures d’Alleyn, l’effect ‘video’ des équivalences de valeurs pratiqué par Rancillac, etc.) concourent à former un faisceau de signes, une synthèse, où le processus narratif et la représentation tendent à s’abolir dans une donnée monolithique à haut pouvoir de choc” (GASSIOT-TALABOT, 1968, p. 99,100).

¹⁶³ Informações tiradas da entrevista de Fromanger a Lebrat (2008, p. 139-146).

com a impressão do cartaz, mas se viu incapacitado devido à ordem de expulsão da França¹⁶⁴. Em seguida, Fromanger conhece Godard. Os dois começam uma amizade que vai durar dois anos. O artista contribui com o cineasta na produção de ciné-tracts. Chega a rodar com ele em Londres e Stocolmo cerca de trinta exemplares que desapareceram.

O *Film-tract n° 1968* foi rodado em meia hora. A cartela inicial exhibe o título, pintado sobre o *Le Monde* de 31 de julho. Em seguida, filma-se sem cortes o processo de dilatação da tinta vermelha sobre uma superfície. A câmera percorre de forma irregular o percurso da cor de forma aproximada, sem revelar a princípio a totalidade (bandeira da França). O cartaz inteiro só será mostrado ao final da performance.



Figura 4 – *Film-tract 1968* (1968).

A experiência corresponde ao dar à vida ao que seria um cartaz/ quadro em movimento¹⁶⁵. Um feito que transcendeu a aplicação tradicional de impressão-muro, a partir de uma ideia que fora recusada pelo At elier populaire.   uma

¹⁶⁴ O alemão Cohn-Bendit   expulso da França pelo governo de Gaule, tido por este como indesejável.

¹⁶⁵ Fromanger chegou a produzir um quadro similar   época, intitulado *Le rouge*.

transgressão que faz convergir o cinema e as artes-plásticas em execuções simultâneas, que se complementam. É também um exercício sobre a duração e também sobre o movimento da cor. Segundo Fromanger (2016, p. 46), “la couleur n’est pas poétique en soi, elle est comme la nature: une énergie¹⁶⁶”.

Para o que concerne o percurso da pintura francesa no final dos anos 1960, o *Film-tract n° 1968* pode ser visto como um sintoma. Sobretudo no que diz respeito à conversação entre *Figuration narrative* e cinema. Laurent Goumarre delimita sua reflexão sobre a *Nouvelle figuration/ Figuration narrative* e o cinema entre duas exposições: *Le monde en question* (1967) e *L’image en question* (1971). Entre as duas ocorre o Maio de 68 e a exacerbação de uma prática política que legitima uma crise da pintura – que é também uma crise da imagem. Uma crise que justifica a problemática “civilização da imagem”/“civilização da linguagem”. Tal crise poderia justificar também a convergência de meios para um artista, no qual tanto a câmera quanto o pincel se converteriam em ferramentas, quando não em armas¹⁶⁷. O contexto poderia ampliar também a questão do anonimato, já tido como um papel convencional de vanguarda na história da arte para a *Nouvelle figuration* (GOUMARRE, 2008, p. 203). A superação da vanguarda é relevante. Que se tome de exemplo *Vivre et laisse mourrir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* (1965), de Aillaud, Arroyo e Recalcati¹⁶⁸.

Le monde en question é organizada por Gassiot-Talabot e Pierre Gaudibert no verão de 1967 e reúne “26 pintores de contestação¹⁶⁹”. No período, Gassiot-Talabot estabelece como figuração narrativa toda representação em obra plástica figurada na duração (escrita e composição), que não necessariamente aborde o tema da narratividade¹⁷⁰. Tal condição estaria invariavelmente discorrendo sobre

¹⁶⁶ “A cor não é poética em si, ela é como a natureza: uma energia”.

¹⁶⁷ O pincel como arma vai figurar nos comentários de Bernard Rancillac e Hervé Télémaque em torno de *Le monde en question* (PRADEL, 2000, p. 31). A câmera como arma vai aparecer em um desenho na capa da *Cahiers du cinéma* n° 200-201, de abril-maio de 1968. Já os États Généraux du cinéma vão fazer constar em seu boletim n° 1 a frase “Le cinéma est une arme” em letras garrafais (LOSFELD, 1968, p.4). E Thierry Nouel produz em setembro a sessão “Le cinéma comme un marteau est un outil que tout le monde doit utiliser”, uma das primeiras exposições de *Um filme como os outros* (LAYERLE, 2008, p. 165).

¹⁶⁸ Os autores vão justificar a obra, composta por oito quadros, como o ataque a um “défenseur particulièrement efficace de la culture bougeoise (qui) avalise toutes les falsifications par lesquelles la culture anesthésie les énergies vitales et fait vivre dans l’illusion autorisant ainsi la confiance en l’avenir” (AILLAUD, ARROYO, RACALCATI, 1966, apud PRADEL, 2000, p. 22).

¹⁶⁹ O nome integral da exposição é *Le monde en question ou 26 peintres de contestation*.

¹⁷⁰ A definição, segundo o próprio crítico, seria problemática na medida em que não se eliminaria a representação figurativa tradicional nas obras; e também seria muito ampla para estudar os artistas que apenas flertariam com a tendência junto aos que se comprometeriam de maneira mais

uma dimensão temporal em uma imagem fixa, como observa o pintor Hervé Télémaque:

Les peintres de la figuration narrative introduisent une dimension temporelle dans l'image. Ils se réfèrent à des langages qui utilisent une structure séquentielle du récit, comme le cinéma ou la bande dessinée. Pour construire de la durée à l'intérieur du cadre de la toile, ils organisent les images suivant une construction singulière: une narration par une succession d'images, par juxtaposition ou par superposition des plans et des cadrages¹⁷¹.

A dimensão temporal promoveria um impacto sobre a arte americana. É o que explica Gassiot-Talabot (1964), ainda nos passos iniciais, no catálogo da mostra *Mythologies quotidiennes*¹⁷²: “à la dérision statique du Pop américain, ils opposent ‘tous’ la précieuse mouvance de la vie, cernée dans sa continuité ou dans l'un de ses moments privilégiés¹⁷³”. Dessa maneira, recorre-se à *image-choc*, que é “prise dans le mouvement même de la vie¹⁷⁴”.

O que, portanto, fica claro nos comentários de Télémaque e Gassiot-Talabot é a transposição entre linguagens, o que colocaria em segundo plano a “civilização da imagem”. A *Figuration narrative*, assim como os ciné-tracts, almejam transcender a natureza de seus meios. Entre uma arte plástica inerte que se quer dotar de movimento e uma arte fundamentalmente do movimento que propõe decompor a ação a partir de fotografias estáticas, reencontra-se o esforço de superar limites/ sentidos. Para o desdobramento improvável do movimento em uma superfície estática na pintura, forja-se, por outro lado, o esforço de transformar o cinema alterando uma ordem de prioridades – “antes de ver, é preciso ler o texto-filme” (Dubois). A *image-texte* no cinema é uma ocorrência tão

consistente. Já nos anos 80, Gassiot-Talabot (In: PRADEL, 2000, p. 165) vai enfatizar a figuração narrativa não como um movimento, mas como uma leitura da arte, justificando a pluralidade de propostas que desde o início teria primado por reunir artistas desconhecidos entre si, de nacionalidades e tendências plásticas diferentes.

¹⁷¹ “Os pintores da figuração narrativa introduzem uma dimensão temporal na imagem. Eles se referem a linguagens que utilizam uma estrutura sequencial da narrativa, como o cinema ou os quadrinhos. Para construir a duração no interior do quadro da tela, eles organizam as imagens seguindo uma construção singular: uma narração por uma sucessão de imagem, por justaposição ou por superposição de planos e enquadramentos”. Depoimento retirado do dossiê *La figuration narrative* do Centre Georges Pompidou. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-figuration-narrative/ENS-figuration-narrative2.html>. Último acesso em: 07.11.2016.

¹⁷² Segundo Pradel (2000, p. 26), trata-se da primeira exposição na qual se consolidava a reunião de pintores de diversas procedências que reintroduziam a duração em um contexto pictural.

¹⁷³ “À zombaria estática do Pop americano, ‘todos’ eles opõem o precioso movimento da vida, cercado em sua continuidade ou em um de seus momentos privilegiados”.

¹⁷⁴ “Feita no movimento mesmo da vida”.

sintomática quanto à duração na figuração narrativa, a *image-choc*. Elas pressupõem a transcendência para outras artes. Uma desconstrução que vai, por exemplo, libertar o objeto filme do meio cinema. Tanto a figuração narrativa quanto o ciné-tract vai fazer cair por terra a prática individualista, burguesa. Para o pesquisador Jean-Louis Pradel, Téliémaque, Bernard Rancillac e o crítico Gassiot-Talabot teriam aprofundado o discurso da fusão arte-vida. “Jamais ne s’était manifestée une telle volonté de séculariser l’acte de peindre¹⁷⁵” (PRADEL, 2000, p. 17).

O *Film-tract n° 1968* poderia ser visto como uma manifestação privilegiada para meditar sobre a transcendência, a fusão consolidada entre figuração narrativa e cinema¹⁷⁶. A que vai inscrever o movimento como uma realidade sobre o quadro, revogando fronteiras entre segmentos. Entre as “contravenções” que foram sendo agregadas, de forma a tornar *CINÉ-TRACTEZ!* um registro a ser superado, o desvio à figuração narrativa é imprevisível.

“Vive l’expression libre”, saúda Clémenti ao final de *La révolution*. O fim do monopólio começaria sobre as imagens e terminaria sobre a expressão final (um filme destacado do subsistema cinema). Tal medida acarretaria na destruição das barreiras entre as artes e tornaria o subsistema arte uma expressão una, liquidando as demarcações entre cinema, pintura, fotografia, história em quadrinhos, etc.. É uma argumentação utópica, libertária, que sem dúvida inauguraria uma nova era na história da arte, começando por enterrá-la. Ainda que não tenha sido formulada nesses termos exatos, a quebra do monopólio do sentido poderia ser sentida como a abolição da arte¹⁷⁷. E essa abolição teria, como uma de suas consequências mais marcantes, a fusão entre subsistemas artísticos. Entre as considerações finais impactadas em fontes ululantes em *La révolution* e o filme de Fromanger e Godard, o movimento é similar. O *Film-tract n° 1968*, que mescla a figuração narrativa a Nouvelle Vague metamorfoseada, simboliza uma fusão que

¹⁷⁵ “Nunca se tinha manifestado uma tal vontade de secularizar o ato de pintar”.

¹⁷⁶ Ou mesmo a transição entre política e metapolítica na arte, tal como estabelece Marcuse em 1972 – tema abordado no capítulo IV.

¹⁷⁷ Pegado emprestado o termo “abolição da arte”/ “L’abolition de l’art” de Alain Jouffroy, que é uma sólida influência na obra de Serge Bard no grupo Zanzibar. Retomo este autor e este conceito na p. 214.

já vinha sendo anunciada antes do Maio de 68. Fusão que parte de uma imagem fluida, que não é apenas uma coisa e não serve apenas a um determinado fim, inscrito e explicitado em suas dimensões físicas, aparentes. Tal condição explicaria, no cinema militante de 68, a recusa da *image-texte*. Em *La révolution*, ou no *Film-tract n° 1968*, a questão, contudo, parece recair à *image-choc*.

No catálogo de uma exposição, no mesmo ano de *Le monde em question*, que buscou aproximar história em quadrinho à figuração narrativa, Gassiot-Talabot discorre sobre a obra pictórica em questão como poderia o estar fazendo sobre *La révolution* ou os film-tracts:

“Le dessein de tels artistes n’est donc pas nécessairement de fournir une information explicite ni strictement discursive mais de pratiquer une appropriation de la réalité en la soumettant à leur propre clef de décryptement et en effectuant le filtrage nécessaire pour que, entre cette réalité et l’oeuvre, s’établissent un écart, un hiatus, une transposition”¹⁷⁸ (GASSIOT-TALABOT, 1967, apud PRADEL, 2000, p. 35).

É importante acentuar que, no pensamento de Gassiot-Talabot, não há incompatibilidade entre pesquisa de linguagem e conteúdo. O que, para o crítico, será uma libertação da “celebração coercitiva” do realismo-socialista. Dessa forma, vai aparecer perfeitamente contextualizado o elogio a Mao e a reprodução de trechos de sua obra. Os mesmos já aplicados por Godard em *A chinesa* (1967) e pelos expositores no Salon de la jeune peinture, que exigem a unidade entre política e arte, forma e conteúdo, e exprimem aversão ao “estilo de slogan e cartaz”¹⁷⁹. A oposição de Mao ao “estilo cartaz”, desfavorável à obra explícita, de impacto imediato, ecoa o posicionamento de Lenin contra a arte panfletária, de rápido escoamento (KONDER, 2013, p. 68). A produção de imagens que primou por expandir a potencialidade visual fez o mesmo. Para Fromanger (2016, p. 22), “la problématique qui nous divisait se résumait en une phrase: ‘Faut-il peindre la

¹⁷⁸ “A intenção de tais artistas não é, logo, necessariamente de fornecer uma informação explícita nem estritamente discursiva, mas de praticar uma apropriação da realidade a submetendo a suas próprias chaves de deciptação e efetuando a filtragem necessária para que, entre essa realidade e a obra, se estabeleça uma lacuna, um hiato, uma transposição”. Trecho originalmente publicado em *La figuration narrative*, no catálogo *Bande dessinée et Figuration narrative* (1967).

¹⁷⁹ “Quant à nous, nous exigeons l’unité de la politique et de l’art, l’unité du contenu et de la forme, l’unité d’un contenu politique révolutionnaire et d’une forme artistique aussi parfaite que possible. Les oeuvres qui manquent de valeur artistique, quelque avancées qu’elles soient au point de vue politique, restent inefficaces. C’est pourquoi nous sommes à la fois contre les oeuvres d’art exprimant des vues politiques erronées et contre la tendance à produire des oeuvres du ‘style de slogan et d’affiche’, où les vues politiques sont justes, mais qui manquent de force d’expression artistique” (TSÉ-TOUNG apud GASSIOT-TALABOT, 1968, p. 119).

révolution ou révolutionner la peinture?'; Selon moi, pour peindre la révolution, il fallait déjà révolutionner la peinture. Si on ne révolutionnait pas la peinture, on tombait dans le réalisme socialiste (...) ¹⁸⁰. Já Godard vai iniciar seu manifesto marxista-leninista *Que faire?* discorrendo sobre a oposição entre fazer filmes políticos e fazê-los politicamente, o que opõe um cinema idealista de outro, marxista; ou um cinema metafísico de outro dialético. Assim, torna-se dialética a relação conteúdo-forma ¹⁸¹.

Portanto, as interrogações que assolam uma expressão imagética de cunho militante na arte francesa de fins dos anos 1960 passam por questionamentos relativamente similares. *L'image en question*, já em 1971, para Laurent Goumarre, fecha um ciclo iniciado quatro anos antes que reatualiza o debate formalista pelo questionamento político-social (2008, p. 206). Gérard Fromanger, Daniel Pommereulle, Olivier Mosset e Jacques Monory são alguns pintores que se aventuram à expansão. Fazem penetrar no cinema por volta da mesma época experimentos muito singulares. De uma forma geral, contaminados pelo campo de força que manteve operante, a partir de meados dos anos 1960, uma crise que se fez notabilizar, sobretudo, pela ruptura com as delimitações da imagem ¹⁸².

3.2.4 Imagem e som

Até aqui a análise se deu sobre filmes sem som. Ainda que retenham muitas características que habilitam a prospecção sobre a desconstrução visual em marcha em torno do Maio de 68, correspondem a uma fração específica do material finalizado a partir de registros colhidos na ocasião. As experimentações

¹⁸⁰ “A problemática que nos dividia se resumia em uma frase: ‘É preciso pintar a revolução ou revolucionar a pintura?’; Segundo eu, para pintar a revolução, precisaria já revolucionar a pintura. Se não se revolucionasse a pintura, caía-se no realismo socialista”.

¹⁸¹ “Qui dit contenu nouveau doit dire formes nouvelles, qui dit formes nouvelles doit dire rapports nouveaux entre contenu et forme” (GODARD, 1991, p. 117).

¹⁸² O exercício passa por uma crise da representação que não se limita apenas à militância político-social. Assim, em *Vite* (1969), um filme Zanzibar, Pommereulle vai acoplar um telescópio à câmera a fim de captar imagens da galáxia. Fromanger vai filmar energia ao eleger como tema o processo de dilatação da cor pela superfície de um quadro. O ensaio em Super-8 de Olivier Mosset, *Un film porno* (1968), não vai manter nenhuma correspondência com a pornografia, ao contrário do que anuncia o título. Não é apenas irônico que o filme de Clémenti tenha reaparecido, e consequentemente sido colocado em circulação, pelas mãos de um pintor. *La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat* poderia ser sentido mais como um exemplo da transformação imagem-linguagem do que sobre qualquer outro assunto subjacente resgatado das manifestações do Maio, como o título faz crer.

entre imagem e som vão aumentar as distâncias entre um cinema que encampa os discursos de mudança, mas está formalmente repercutindo a maneira tradicional de veicular ideias, e outro que se quer dialético.

Os filmes abordados neste capítulo pertencem a um espaço de tempo que mantem um curto distanciamento de maio-junho, quando não são simultâneos aos eventos. A fatura que respondeu de imediato às manifestações não teria como ignorar um sentido jornalístico, de apuração, de tornar visível o que os meios oficiais teriam maior dificuldade, ou menos interesse. Para esta reflexão, e especialmente sob o viés da documentação, o trabalho do grupo ARC (Atelier de Recherches Cinématographiques), fundado no final de 1967, é exemplar. O grupo já havia filmado as manifestações em Berlim no começo de 1968. Quando eclode o Maio de 68, o ARC já está mais aparelhado do que os demais grupos, contando com equipamentos e negativos à mão. O resultado é, no entanto, mais genérico. Não se efetuou ali uma experiência estética (apesar de o nome sugerir uma pesquisa), mas um cinema documental, presencial, de captar o instante. Endossa um cinema observativo.

Ce n'est qu'un début (1968), feito já nos primeiros dias de maio, assim como os médias *La droit à la parole* e *Le joli mois de mai*, seguem a linha documental. *Ce n'est qu'un début* poderia ser um cinejornal, um filme de atualidades. Pode ser utilizado como exemplo de documentário que emprega o modo “expositivo”. Neste modelo, como acentua Nichols (2016, p. 174-5), utiliza-se com frequência o “comentário com voz de Deus”, de um locutor que não se vê, mas cuja voz, geralmente masculina, conduz a narrativa. *Ce n'est qu'un début* é narrado por uma voz (masculina) sóbria. O grupo vende material para a televisão, assim como cede a Godard trechos enxertados em *Um filme como os outros* (1968). O ARC chega a participar dos États Généraux e encerra as atividades no final de 1969.

A distinção entre o modelo representado pelo ARC¹⁸³ e um cinema que tenha sido contaminado pelo Maio de 68 em suas “entranhas formais”, algo que

¹⁸³ Que não é algo exclusivo, aplicável apenas ao ARC, evidentemente. David Faroult propõe um quadro comparativo entre o grupo Cinélutte e os grupos Dziga Vertov e *Cinéthique*. A análise está presente em *Mai 68 ou le cinéma en suspens* (1998); passa pela tese *Avant-garde cinématographique et avant-garde politique: Cinéthique et le Groupe Dziga Vertov* (2002); e repercute no artigo *Nous ne partons pas de zéro, car “un se divise en deux”! (Sur quelques contradictions qui divisent le cinéma “militant”)* (2007). Faroult classifica a apropriação das imagens de Maio em filme pelo grupo Cinélutte da seguinte forma: “Si ces luttes sont très

escape à mera transcrição em imagens e sons e repercute em termos escriturais, denota outras questões. E estas implicam na forma como absorveram o evento: entre representar a subversão e subverter a representação; entre a “civilização da imagem” e a “civilização da linguagem”.

3.2.4.1

Um filme como os outros

Até aqui, a *image-texte*, ou a *image-choc*, estão restritas ao trabalho nas imagens, a desconstruções apoiadas sob o aspecto visual. A questão vai instigar outra experimentação no filme sonoro, investindo na (des)continuidade da imagem em relação ao som. É natural que esse trabalho vá implicar em estabelecer uma autonomia entre o dizível e o visível. Entre o que se vê e o que se ouve. Tal experiência passaria pela totalidade da observação de Comolli entre “événements filmés” e “événements filmiques”, separados pela desconstrução sonora em relação à imagem. Ou seja, um trabalho que manteria distância da sincronização do som direto e aprofundaria as pesquisas sobre a autonomia da banda sonora em relação ao extrato visual. A operação reverteria de início uma condição histórica que vê o cinema como uma arte imagética; e se tornaria indissociável de um sentido militante¹⁸⁴.

Actua 1 é um resultado prodigioso que se destaca da produção concomitante ao Maio de 68 que prima por reintroduzir clichês de um cinema já positivado pela crítica ou pelos canais habituais¹⁸⁵. *La reprise du travail aux usines Wonder* e os filmes do grupo ARC, sobretudo, *Ce n'est qu'un début*, que passa a ser exibido já na última dezena de maio, são nesse sentido exemplares. Na abordagem convencional que empregam, fazem transparecer para outros a necessidade de subverter a representação, para além de apenas representar a subversão – o que aflora como uma política afirmativa de desconstrução negativa.

problablement fidèlement relatées, et qui plus est, le sont largement du point de vue de ceux qui les ont menées, force est de constater qu'aucune critique ne vient troubler le récit des luttes. À aucune moment, l'équipe qui filme ne se permet de formuler une critique politique sur les formes ou le contenu de la lutte” (FAROULT, 1998, p. 11,12).

¹⁸⁴ “Ce qui domine dans un film militant, c'est le son. Ce qui domine dans le son d'un film militant, c'est la parole. Ceux qui font des films militants vous le diront : 99 fois sur 100, on monte sur le son, on monte sur la parole. L'image accompagne le son, suit comme elle peut, fait de la figuration” (FARGIER, 1976, p. 163).

¹⁸⁵ Filmar as lutas seria uma orientação dominante na prática cinematográfica durante maio-junho, como salienta Faroult (1998, p. 19). Em alguns casos, a ênfase no registro teria relegado a necessidade da desconstrução das imagens pela montagem a um plano inferior.

“Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”, resume a *image-texte* do grupo Dziga Vertov¹⁸⁶.

O filme realizado por Godard no interstício entre o Maio de 68 e a afirmação do grupo Dziga Vertov habilita uma reflexão sobre a desconstrução em marcha, iniciada pelo diretor na produção dos film-tracts e intensificada na obra reivindicada pelo grupo. *Um filme como os outros*, “véritable entreprise de destruction du cinéma¹⁸⁷” (FAROULT, 1998, p. 15), é um trabalho estruturado em um período de grande incerteza. A ressaca de Maio era recente e o fracasso ainda não tinha sido dimensionado, evidenciando iniciativas que buscavam contrariar o arrefecimento e prolongar a efervescência das manifestações¹⁸⁸.

Produzido entre julho e agosto, *Um filme como os outros* apresenta o debate entre três estudantes de Nanterre e dois operários da Renault. Entre as imagens do encontro, coloridas, intercalam-se tomadas das ruas, em preto e branco (registros das manifestações, reuniões, debates). Há som direto, referente ao encontro entre estudantes e trabalhadores, e pronunciamentos gravados, em off, sobre os diálogos (incluindo a voz de Godard).

A ausência de créditos ressoa a preocupação em não reivindicar uma identidade autoral¹⁸⁹. Não há cartelas suplementares que informem os nomes daqueles que compõem a equipe ou a origem das imagens de arquivo. O título surge sobre uma fotografia que dá relevo à condição anônimo-coletiva, mas também suscita a ideia de inacabamento. É o registro genérico de uma construção, na qual se vê trabalhadores ativos em uma obra que o filme de algumas formas acaba por repercutir. Segundo Faroult (1998, p. 15), “(...) le film cherche à peine à solliciter l’attention du spectateur, tout juste à la décevoir, afin qu’imitant le film, le spectateur se mette à discuter des événements de Mai et de la suite à leur donner, avec d’autres spectateurs, pourquoi pas pendant la projection¹⁹⁰”. Dessa forma, *Um filme como os outros* estaria compartilhando um projeto de cinema similar às ideias divulgadas pelos États Généraux:

¹⁸⁶ Cena do filme *Vento do leste* (1969), do grupo Dziga Vertov.

¹⁸⁷ “Verdadeira empreitada de destruição do cinema”, no qual, como argumenta Faroult, antecede a construção do grupo Dziga Vertov.

¹⁸⁸ Fargier (1969, p. 31) comenta: “Godard ne fait pas un film sur Mai, mais sur la continuation de Mai en été; pas un film sur la prise de parole, mais sur la parole gardée”.

¹⁸⁹ Artificio já presente em *A chinesa* e *Week-end*, ambos de 1967.

¹⁹⁰ “(...) o filme mal procura solicitar a atenção do espectador, apenas para desapontá-lo, afim de que, imitando o filme, ele se coloque a discutir os eventos de Maio com outros espectadores, porque não durante a projeção”.

“Les films (...) ne sont aucunement consideres comme des produits achevés, refermés sur la plénitude de leur forme et sur la suffisance de leur contenu... Ils sont au contraire les pièces d’un débat, un apport ouvert que les spectateurs doivent eux-mêmes discuter et compléter¹⁹¹” (SEGUIN, 1968, p. 9).

Para o crítico Louis Seguin, o modelo a ser seguido, contudo, não estaria na produção local – como os ciné-tracts¹⁹². Mas no argentino *La hora de los hornos* (1968), “qui ne veut être qu’un moyen d’excitation et de provocation¹⁹³” (1968, p. 9). O filme de Godard acabaria por revelar uma contradição nos États Généraux. Pois este o rejeita, por considerá-lo inapropriado à sua linha política (LAYERLE, 2008, p. 209)¹⁹⁴.



Figura 5 – *Um filme como os outros* (1968).

A aproximação entre o filme, intento de agente propulsor apto a deflagrar outros processos, e a suposta construção – coletiva, anônima, inacabada –, é,

¹⁹¹ “Os filmes, na realidade, não são de nenhuma maneira considerados como produtos acabados, fechados sobre a plenitude da forma e sobre a suficiência do conteúdo... Eles são, ao contrário, pedaços de um debate, uma contribuição aberta que os espectadores devem eles mesmos discutir e completar”.

¹⁹² É o que argumenta Godard sobre a função dos ciné-tracts: “Ça a un intérêt local de travailler ensemble et de discuter” (1991, p. 59).

¹⁹³ “Que quer ser apenas um meio de excitação e provocação”.

¹⁹⁴ O autor não cita em sua obra os motivos da recusa ao filme de Godard. Layerle confirmou para esta pesquisa ter colhido a informação em entrevistas com antigos membros dos États Généraux, sem, contudo, se recordar os motivos alegados. Correspondência com o autor em 13.09.2016.

portanto, manifestada de início, como traço definidor. A fotografia do operário introduz uma função paradigmática¹⁹⁵. O sentido de inacabamento inscrita nela se dá de outras formas¹⁹⁶.

No que diz respeito às imagens apropriadas pelo filme, tomadas em preto e branco que são intercaladas aos planos em cor, nota-se outro procedimento de ressignificação. A reutilização do material colhido pelo ARC¹⁹⁷ nas ruas durante as manifestações e montados originalmente com som direto, ou com a intenção de simulá-lo, ressurgem mudas. Quebram a continuidade visual do material em cores. O som, entretanto, parece orientar algumas das inserções de arquivos. Fornece outro sentido que, por vezes, problematiza a identidade da imagem “histórica”¹⁹⁸. Alguns exemplos são notórios. Destaca-se o trecho no qual os debatedores falam na América Latina, citando países como Bolívia e Chile (em som direto). Uma segunda pista de som surge sobre o direto e descreve uma sala de aula precária, de uma colônia portuguesa (não nomeada), “feita de bancos com troncos e tabelas de pequenos ramos amarrados com fibras. Apoiado em uma árvore, o quadro negro”. A imagem que *sustenta* esse depoimento é a de uma sala de aula, onde parece ocorrer um debate, em condições apropriadas para um país desenvolvido, com cidadãos europeus. Há, portanto, a descrição de uma geografia de explorados em condições de inferioridade no som e o contraste visual de um ambiente que não corresponde a ela. Tal mecanismo alude à organização política da linguagem assinalada pelo filme: “Cette organisation du langage doit être appelé politique, parce que elle réfléchit ce qui rend le langage possible. Ce qui

¹⁹⁵ E o paradigma é de liberação da linguagem, ou ainda, de anular antigos paradigmas que teriam condicionado uma linguagem padrão. “Il faut réapprendre le langage, savoir quel est ce langage qui a été bâillonné, brimé. Par exemple, des images des gens au travail, on n’en trouve pas. Si on veut trouver des journaux où il y ait des photos de gens dans des usines, dans des bureaux, dans des champs, il n’y a que *Granma* ou les journaux chinois. Même les Russes en montrent beaucoup moins, et quand ils en montrent, c’est toujours stéréotypé; une scène dans une usine russe, c’est comme chez nous dans une agence de publicité. (...) l’ouvrier qui est à la chaîne chez Matra, vous ne le verrez jamais. Le fait déjà qu’on n’ait pas le droit de avoir des images de son travail, qu’il faille des autorisations pour tourner dans son usine, indique bien l’état de répression policière qui s’exerce sur les images” (GODARD, 1991, p. 60).

¹⁹⁶ Ao exibir *Um filme como os outros* em Nova York, Godard teria orientado o projetorista a definir a ordem de projeção dos dois rolos na sorte de um cara-ou-coroa (BRODY, 2008, p. 339).

¹⁹⁷ Godard teria dito a Michel Andrieu (do ARC): “Les images de Mai, c’est vous. Je ne veux pas choisir. Allez au laboratoire et prenez une minute toutes les dix minutes¹⁹⁷” (LAYERLE, 2008b, p. 54). Com isso, havia uma soma considerável de planos à disposição do diretor para desconstruí-los, ainda que extraídos aparentemente de forma aleatória, sem a influência direta de Godard.

¹⁹⁸ O fato de as imagens de Maio virem à tona sem som faz Jean-Paul Fargier atribuir a elas um sentido de passado, fantasmagórico, fora da atualidade. O som é o que dá a ilusão do presente (1969, p. 31).

rend le langage possible c'est ce qui separe le son des corps et les organise en propositions¹⁹⁹”.

Em relação ao material filmado em cores e som direto, novamente se arrefece a relevância da sincronia. Como não se vê o ato do falar, pois há um anonimato que se faz imprescindível (no caso dos “atores sociais” em cena, há ainda a prerrogativa de uma suposta proteção das autoridades), perde-se a referência da sincronização. Alain Bergala:

“La perversion de ces cadrages étranges est une pièce de choix à verser au dossier de l'‘attaque’ godardienne du plan et du motif. Je suppose qu'elle est due à la rencontre d'un impératif technique (une caméra et un magnétophone non pilotés rendant impossible un strict synchronisme labial), d'une idée théorique (c'est leur parole qui importe, pas leurs visages qui nous distrairaient de les écouter aussi attentivement) et d'une élémentaire prudence de militants²⁰⁰” (BERGALA, 1991, p. 119-120 apud LAYERLE, 2008, p. 159-160).

Se o rosto, ou o registro do rosto que fala, desencadearia uma falta de atenção no espectador, como formula Bergala, é preciso estender a esta “recusa” da face uma negação que vai muito além da distração. É a negação do cinema enquanto matéria afetiva que a câmera e áudio “non pilotés” vão imprimir no espectador. A relação entre o rosto e o conceito de afeto formulada por Deleuze se vê problematizada nesta construção visual que celebra justamente o desinteresse pela fisionomia. Distancia-se de uma imagem-afecção de primeiridade, conceito no qual o rosto se torna primordial na composição interna do plano (DELEUZE, 1985, págs. 116-118). O que vai confirmar a intenção não em construir um campo de afeto entre o material filmado e a audiência, mas de engajamento, de uma experiência social, utilitária e não de entretenimento ou apego.

Logo, não é permitido ver com clareza, mas escutar. Não parece ser de primeira ordem identificar, mas relacionar. Não importa quem é aquele grupo, mas o que ele debate. Com o emprego do som, a *image-texte* atinge a plenitude no cinema em torno de 68. A imagem cinematográfica é destituída das

¹⁹⁹ “Esta organização da linguagem deve ser chamada política, porque ela reflete sobre aquilo que torna a linguagem possível. O que torna a linguagem possível é o que separa o som dos corpos e os organiza em proposições”.

²⁰⁰ “A perversão desses enquadramentos estranhos é um item a verter ao dossier de ‘ataque’ godardiano do plano e do motivo. Eu suponho que ela se dá devido ao encontro de um imperativo técnico (uma câmera e um magnetofone desgovernados, deixando impossível um sincronismo labial estrito), de uma ideia teórica (é a palavra deles que importa, não os rostos, que nos distraem de lhes escutar tão atentamente) e de uma elementar prudência de militantes”.

potencialidades que construíram durante uma boa parte da história uma relação afetiva não apenas entre filme e plateia, mas entre imagem e som.



Figura 6 – *Um filme como os outros* (1968).

“Le visage parlant est couplé à la parole, il fonctionne avec elle, et de cela on peut retenir d’abord qu’il fonctionne, qu’il joue²⁰¹” (AUMONT, 1992, p. 45). Se há um “funcionamento” entre o rosto falante e a palavra no cinema, como o aponta Aumont, ele é evidentemente bem complexo. Parece fundamental que o impulso desconstrutor asseverado pelo cinema em torno de 68 vá problematizá-lo. Entre o rosto mudo que fala pelos olhos de Caroline de Bendern no plano inicial e também próximo ao fim de *Détruisez-vous*²⁰², supostamente filmado semanas antes do Maio, e os falantes sem rosto de *Um filme como os outros*, já no pós-Maio, nota-se um movimento comum. Este é o de desacoplar a palavra do rosto falante. Neste projeto, e tendo em vista os demais argumentos trazidos acima,

²⁰¹ “O rosto falante está acoplado à palavra. Ele funciona com ela e daí pode-se entender primeiramente que ele funciona, que ele joga”.

²⁰² Sally Shafto discorre sobre uma tendência dos atores de se direcionarem para a plateia/ câmera nas produções do grupo Zanzibar. Estariam, segundo a autora, reverberando um artifício godardiano. Em relação ao plano de abertura de *Détruisez-vous*, Caroline de Bendern estaria dirigindo ao público: “Il ne s’agit pas ici d’une plaisanterie, ou de transgression d’un tabou, mais d’un véritable appel à l’action” (2007, p. 24).

pode-se discorrer sobre uma defasagem da imagem como característica comum para uma série de filmes. Neste contexto, *Um filme como os outros* não poderia se encerrar se não sobre a visualidade textual que reencena (ou melhor, reescreve) o rosto da pátria, a bandeira da França.

3.2.4.2 **Actua 1**

Actua 1 trabalha desde o princípio com a defasagem do visual em relação ao sonoro. Enquanto a locução se inicia a todo fôlego já na cartela introdutória, na qual se lê “actua 1”, a imagem seguinte está obstruída por uma superfície opaca que é em seguida removida. A fresta lateral, um estreito indício de que há ação ao fundo, se estende por mais de 15 segundos e oferece menos informação do que é dito. O fiapo de imagem engrena o espectador em um jogo no qual ele está às cegas. Ele se vê em um processo que o instiga a decifrar, a juntar as peças, a preencher o campo de visão a partir de uma fresta e maiores informações sonoras, textuais. A ênfase está justamente na imagem bloqueada. O plano cheio, sem a “cortina”, tem duração instantânea, cerca de três segundos. Os demais takes que se seguirão, entre breves intervalos de ponta preta, serão silenciosos.

Os fragmentos imagéticos em *Actua 1* são descontínuos. A inserção de takes filmados por amadores em 16mm entre os planos rodados por Garrel, Deval e Bard é tão aleatória quanto a de Godard com as imagens do ARC em *Um filme como os outros*. Há uma autonomia em cada plano, tornando dispensável o *racord* e o sentido de início-meio-fim.

O *traveling* diurno que encerra o filme, superior a dois minutos, consiste em registrar o deslocamento sobre uma via e, ao fundo, a articulação do contingente policial. O comentário, na voz feminina, simultâneo ao início da tomada, diz: “Un jour nous voudrions être libre et nous le serons²⁰³”. O diálogo que se seguirá ao longo do plano, entre pausas de silêncio absoluto, discorre sobre uma nova forma de se autogovernar que prevê a extirpação de abusos, enfatizando que a forma atual de governar está morta. A transposição do discurso para o debate cinematográfico pode fazer emergir uma argumentação que vai reivindicar, em última análise, uma liberação do monopólio. Para o que vem sendo alinhavado

²⁰³ “Um dia nós vamos querer ser livres, e seremos”.

nessas páginas, isso corresponderia também à operação que visa o processo de autonomia do som em relação à imagem. E também diria respeito à transcendência desta para outras naturezas, de forma a descaracterizá-la enquanto uma imagem propriamente do cinema. O traveling em *Actua 1* não está filmando a ocorrência de uma ação, o desenrolar de um gesto. Ele apenas filma o que passa frente à objetiva²⁰⁴. Tampouco há uma continuidade performada pela tropa policial que figura ao fundo. O esvaziamento é uma forma de desgovernar o sentido, de restituir uma autonomia perdida no campo cinematográfico a partir do desenvolvimento narrativo, que passa a concatenar sentidos. Ou seja, é produzir uma imagem que seja capaz de não informar nada além do que ela é. Liberá-la das expectativas que mantem um sistema de coesão que faça emergir imediatamente uma ligação entre ela e as demais que a seguem ou que a antecedem. Aí reside a diferença fundamental entre essa tomada e os famosos travelings godardianos à beira da estrada em *Week-end* (1967). Para além da continuidade diegética do enredo, os planos que acompanham o trânsito caótico em Godard não perdem de vista, ao fundo, a locomoção do carro com os protagonistas, Roland e Corinne. Em *Actua 1* Garrel “liberta” o traveling de uma necessidade diegética, que talvez carregue em si também uma resposta ao trabalho de Godard, pois é produzido ainda sob o impacto de *Week-end* (lançado nos últimos dias de dezembro de 1967)²⁰⁵. Visto sob esse ângulo, trata-se de um gesto que tem em vista uma maneira anti-industrial/ anti-narrativa de produzir imagens em movimento, tal como no nascimento do cinema – uma prática que se vê na fronteira entre a inovação científica e a técnica selvagem/ primitiva de produzir tomadas²⁰⁶. Dessa forma, não há atores ou protagonistas, apenas a imagem. Sob esse aspecto, o “Fin de cinéma” nos créditos finais de *Week-end*, em meio à antropofagia diegética que faz com que Corinne coma os restos de Rolland em uma mistura, encontraria um

²⁰⁴ A questão do travelling será aprofundada no próximo capítulo.

²⁰⁵ “Pour ce qui est de l’influence de Godard, on peut dire que tous mes plans ont toujours été influencé par Godard, mais cette idée de ‘pour la première fois dans l’histoire du cinéma’ est juste car c’est ce qui fonde l’exercice du cinéma moderne, pour les travellings comme pour le reste”. Depoimento de Philippe Garrel ao autor, enviado em 07.04.2017.

²⁰⁶ Incorporando o espírito vanguardista no que diz respeito a presenças e ausências: “... le cinéma d’avant-garde prolonge l’esprit expérimental du pré-cinéma et du cinéma des premiers temps...”(BRENEZ, 2006, p. 30). Entretanto, a autora enfatiza o comentário em um viés tecnológico, enquanto produção de instrumentos fora do padrão industrial, e não na prática de produção de imagens propriamente dita, do qual acredito ser igualmente apropriado. Como modelo, sugiro a comparação com o plano filmado pelos irmãos Segreto da Baía de Guanabara, tido como o primeiro registro cinematográfico feito no Brasil, a bordo de um navio.

contraponto no traveling de *Actua 1*. Ao mesmo tempo em que Garrel poderia estar ressoando o Godard pré-Maio, estaria o fazendo já integrado à desconstrução: executar um traveling de temática semelhante, mas autônomo, não-orgânico²⁰⁷. Se o comentário no som discorre sobre a liberdade (“Un jour nous voudrions être libre et nous le serons”), a nível cinematográfico, a liberdade mais cara talvez fosse a liberação da imagem, fazê-la regredir a um estágio anterior à escrita de sua história. Isto é, ao momento de sua invenção, que escape de tudo o que foi, progressivamente, sido formulado sob o termo cinema, restituindo um “sentido secreto”²⁰⁸ pessoal ao espectador.

Actua 1 começa com o gesto de liberação da imagem. Mas o que fazer com essa “imagem liberada” torna-se a questão. O interesse por ela não dura muito no caso do plano que inicia o filme. O tempo de exposição da imagem em sua integralidade é muito inferior em relação ao tempo em que ela esteve coberta. Já o taveling efusivo que ocupa os minutos finais não parece tampouco ajudar o espectador a se libertar da opacidade. Ainda que o campo visual retido pela objetiva esteja integralmente disponível, ele continua a ver por frestas. Pois a autonomia da imagem torna obsoleto o mecanismo que perpetuou nele um comportamento padrão na leitura de planos. A fruição do plano cinematográfico, que não se vê concatenado aos demais é obstruída, interdita. O espectador não se veria, logo, tão longe da condição daquele que testemunhou o nascimento do cinema, do visionamento “inocente” de um bloco de imagens, motivado pela curiosidade e pela estupefação.

“On voulait revenir à l’origine du cinéma”, declaração de Jackie Raynal²⁰⁹; “Le langage est regressif²¹⁰” se diz em *Détruisez-vous* – o desejo do regresso às origens vai resultar em uma demonstração singular e extravagante. Na filmografia que toma corpo no pós-Maio sob o rótulo Zanzibar, o trabalho levado à frente por vários diretores vai esbarrar nas possibilidades de expansão/ fusão que só um cinema virgem, pré-narrativo/industrial, poderia ter ingenuamente franqueado. Ainda em maio, Garrel parte para a Alemanha para filmar o silencioso *Le*

²⁰⁷ Conclusão que se adequa ao traveling de menor duração, noturno, na parte inicial de *Actua 1*.

²⁰⁸ A expressão é emprestada de Althusser, ao descrever o impacto da peça de Bertolazzi, dirigida por Strehler: “Sim, esse público aplaudia na peça alguma coisa que o ultrapassava; que ultrapassava talvez o seu autor, mas que Strehler lhe tinha dado: um sentido secreto, mais profundo do que as palavras e os gestos, mais profundo do que o destino imediato dos personagens, que vivem esse destino sem nunca poder refleti-lo” (ALTHUSSER, 1979, p. 124).

²⁰⁹ “A gente queria voltar à origem do cinema”. Entrevista ao autor em 30.10.2013.

²¹⁰ “A linguagem é regressiva”.

révélateur, cujo resultado vai retomar a conversação com as origens do cinema, mas em um âmbito pessoal. *Acéphale*, de Patrick Deval, será invariavelmente sobre um recomeço. O filme será encenado em paisagens urbanas abandonadas, um cenário europeu pós-civilização, nas ruínas do homem, no qual a Europa será um espaço ermo, tal como uma folha branca – como é dito ao longo da projeção.

3.2.4.3

Images de la Nouvelle Société

A série *Images de la Nouvelle Société*, do grupo Medvedkine de Besançon, dá continuidade à fatura²¹¹ de um projeto sequencial de filmes enquanto veículo de contrainformação. Produzida já em 1969-70, gera três exemplares: nº 5 (*Kelton*), nº 6 (*Biscuiterie Buhler – histoire d'une petite fille*) e nº 7 (*Augé Découpage*). O título faz menção crítica à política de Jacques Chaban-Delmas, primeiro ministro de Pompidou, que pretendia inaugurar uma nova sociedade (*nouvelle société*), como resposta à crise do Maio de 68, com maior diálogo social. Os três curtas-metragens exibem a mesma sequência de abertura e fim, que consiste de recortes de jornal sobre greves (nas Filipinas, Suécia, Vietnã, Espanha, Chile, entre outros). A execução de uma marcha (apenas bateria) acompanha as imagens, fazendo alusão à militância. Nos créditos finais são fragmentadas frases ao som da mesma marcha²¹². Segundo Muel e Muel-Dreyfus (2008, p. 330), estes créditos estariam em sintonia com os cartazes da École des Beaux-Arts.

A série *Nouvelle Société* pretende, portanto, estimular o engajamento de uma sociedade que se quer contrária ao governo e às medidas protocoladas por ele. Veicula material sobre a classe operária que é produzido por ela mesma. A formatação de conteúdos exibidos entre vinhetas engendra uma identidade periódica que é também uma formalidade, uma maneira de reutilizar um procedimento recorrente. A forma como esse cinejornal operário de

²¹¹ Mantendo algumas distâncias. Para Foltz (2001, p. 101), “Par leur petit format et l’exiguïté apparente de leur sujet, *Kelton*, *Biscuiterie Bulher* et *Augé Découpage* (da série *Nouvelle Société*) se présentent comme les films les plus proches formellement des ciné-tracts ‘purs’”. Para além das semelhanças estéticas, como aponta Foltz, o que parece mais relevante na comparação entre ciné-tracts e a série *Nouvelle Société* é justamente se constituir em um projeto seriado de contrainformação.

²¹² “La lutte de classes existe à l’échelle mondiale. Partout la classe dirigeante s’invente de nouveaux masques pour survivre. En France le dernier en date s’appelle ‘Nouvelle Société’. Nous n’y croyons pas. Nous n’en voulons pas. La société nouvelle nous la bâtirons. Sans eux. Contre eux. Avec VOUS”.

contrainformação trabalha esteticamente sobre imagem e som dá uma continuidade (contudo, mais palatável) às desconstruções erigidas em torno de 68. Não vai haver o emprego de tomadas em som direto. Há a autonomia entre imagem e som, legando a este uma posição avançada de fazer circular a informação. A cada personagem que presta um depoimento, a identidade é ocultada. Não há a representação visual daquele que fala, mantendo o anonimato.

O exemplar nº 5 se inicia pela coleta de informações em áudio entre um entrevistador e trabalhadores que fornecem informações sobre a hora em que saem para o trabalho e a hora em que retornam ao lar. As imagens simultâneas que se sucedem são estáticas (fotografias). Em seguida há o depoimento do jovem operário de 19 anos que trabalha na fábrica de relógios Kelton Timex e tem a fala entrecortada por um depoimento do ministro Chaban-Delmas falando sobre o jovem na “nouvelle société”. O trabalhador cita, ao término, o episódio da fabricação extra de um relógio personalizado de Sylvie Vartan, que rendeu como compensação a distribuição de um disco da cantora para cada funcionário. Na conclusão deste filme, que é também sobre a supressão de horas imposta aqueles que fabricam os instrumentos medidores do tempo, a imagem do disco de Vartan retoma a correspondência imagem-som. O que se vê ao longo do depoimento são imagens genéricas de trabalhadores saindo do metrô, chegando de ônibus no trabalho ou em torno da fábrica.

Os demais exemplares seguem a mesma estrutura imagem-som. O depoimento de uma menina que vê o convívio com os pais abalado pela rotina de trabalho de ambos é entrecortado pela canção melancólica (nº 6). Não há sincronismo entre som e imagem ou sequer a exposição longa de um rosto que permita associá-lo à voz. São mostradas apenas generalidades e paisagens vazias, impessoais, como prédios à distância – o que poderia ser visto como um comentário visual à voz solitária da menina, privada da rotina com os pais. Já no nº 7 (*Augé Découpage*), um operário narra o cotidiano em uma fábrica de condutores elétricos entre fragmentos enxertados de um discurso político. O relato culmina na descrição do manuseio de uma máquina que vai resultar em um episódio na qual ocorre a amputação acidental da mão de um homem. Boa parte dos planos montados é composta por tomadas feitas com um carro em movimento, revelando as ruas, o tráfego. A sequência final justapõe fotografias

que exibem, justamente, momentos de manuseio entre operários e máquinas, mantendo mais uma vez um grau de correspondência entre som e imagem.

A série *Images de la Nouvelle Société* encerra este panorama que propõe agrupar uma proposta de cinema militante, seriado e de contrainformação, agregando algumas experiências-satélites²¹³. A maior parte destes filmes mantém relação muito próxima aos eventos de maio-junho. Carregam entre si a afinidade de ocultar quem fala. Seja o autor, encoberto pela supressão do crédito; seja o *ator social*, para o qual o interesse reside na voz, e não no rosto.

Aumont discorre sobre a “perte du visage”/“perda do rosto” enquanto uma manobra que poderia resultar em oposição à arte²¹⁴. O enfoque do autor, contudo, não se dá em um sentido que contemple os artifícios empregados pelo cinema militante de 68. O que não desabilita a enxergá-lo como uma engrenagem a serviço de um mesmo fim. É na comparação entre cinema e pintura que Aumont faz corresponder um processo comum de derrota, no interior dos subsistemas, a partir da “perda do rosto”. Uma derrota que se traduz em perda de prestígio, de credibilidade – o que é justificável para o objeto desta tese. A insurgência desconstrutora em fins dos anos 60 é, sobretudo, uma fratura na credibilidade do dispositivo cinematográfico, buscando deixá-lo irreconhecível. É claro que a omissão ou parcimônia em captar o rosto da voz que fala nos filmes em questão difere do modelo de desfiguração que Aumont aponta na pintura (Bacon ou o Picasso cubista). Mas negar o rosto ou dissociá-lo da voz é ainda uma maneira de disseminar um posicionamento crítico contra a representação em nome de uma credibilidade outra (como se faz ler na *image-texte* do *film-tract 10*, “le livre en grève assure l’information” – a desfiguração fílmica pode ser *lida* como operação similar a de negar as palavras da forma-livro). É da ordem do político, não é plástico. Não se relaciona às engrenagens acionadas pelas fisionomias em *Viver a vida* (1962) ou *Persona* (1966), exemplos que balizam a análise de Aumont.

²¹³ Como *La révolution n’est qu’un début. Continuation le combat, Film-tract n° 1968* e *Um filme como os outros*.

²¹⁴ “C’est que la perte du visage s’est jouée hors de l’art, avant l’art, parfois contre lui. L’art, la représentation, auraient été le dernier espace où faire encore jouer un visage comme visage, à pleine” (1992, p. 180).

O que, entretanto, a negação de filmar o rosto falante traz obrigatoriamente em seu projeto é a dissociação entre imagem e som, tornando o sincronismo indesejável (uma posição na qual milita Jean-Louis Comolli, nas páginas da *Cahiers*). A medida, no parecer mais radical, vai relativizar não apenas o rosto, mas a imagem como um todo. Resultando assim em um processo que vai denotar outro aspecto da “perda do prestígio” do cinema, invertendo a mão de arte das imagens à arte das palavras (ou do som). É nesse escopo que a “perda do rosto” articulada nos filmes militantes abordados aqui declina de uma distorção que estaria, no final das contas, apelando para uma reivindicação de textura, respondendo ou denegando propriedades fotoquímicas²¹⁵.

A questão imagem x palavra vai ainda mais além e não se encerra apenas na aberração mais aparente (a recusa ao rosto que fala). O que Jacques Rancière vai designar como frase-imagem, já nos anos 2000 e sem a inspiração dos desconstrutores de 68, poderia ser razoavelmente aplicado à fatura aqui analisada.

Para Rancière, a natureza paratática em torno deste conceito apela para uma redefinição estética dos meios. “A frase não é o dizível, a imagem não é o visível”, subverte-se a lógica da representação. A frase-imagem representaria o choque de heterogêneos e seu campo de abrangência é amplo. Aplicável desde a comédia despreziosa, os irmãos Marx de *Uma noite em Casablanca*, ao ensaio godardiano, *História(s) do cinema*. Entretanto, Rancière restringe a finalidade ao dividir a potência da frase-imagem entre dois polos: o dialético e o simbólico – que responderiam, grosso modo, a duas intensidades de contradição: a contradição antagônica, de choque entre opostos, e a contradição secundária, que prevê uma unidade harmônica, “a analogia que dá forma à grande comunidade” (2013, p. 68) – a se tomar “comunidade” como as idiosincrasias que tornam reconhecíveis aqueles que as propõem, os autores. Ao limitar os efeitos a dois procedimentos, o autor poderia estar incorrendo genericamente ao que Mao repartiu entre a contradição principal e o aspecto principal da contradição. Mas ao associar o polo simbólico ao mistério e, sendo esse mistério um ingrediente autoral, de reconhecimento, de categoria estética – “que permite reconhecer o pensamento do

²¹⁵ “Parler d’un dé-visage, d’une perte du visage dans la représentation cinématographique, heurtera cependant toujours ce sentiment profondément ancré que le cinéma, puisqu’il est de nature photographique, ne peut rien dé-faire. Qu’il garde forcément son ancienne essence de trace, que son ontologie est ce qu’elle est, et que si dé-visage il y a – or il existe, puisqu’on peut le rencontrer – c’est forcément hors du cinéma et malgré lui” (AUMONT, 1992, p. 163).

poeta nos pés da dançarina²¹⁶” (p. 68), Rancière está criando um dogma. E aí se faz pertinente a crítica de Mao (2008, p. 97), que melhor analisou a contradição no pensamento marxista: “(Os dogmáticos) não entendem que métodos diversos devem ser usados para resolver contradições diferentes; pelo contrário, adotam invariavelmente o que imaginam ser uma fórmula inalterável e arbitrariamente aplicam-na em todo lugar”.

Em um sentido fundamental – parataxe, choque entre heterogêneos –, a frase-imagem poderia se adequar ao impulso desconstrutor que poderia ver na *image-texte* uma transcendência preliminar. Mas ao justificar o polo simbólico à questão autoral (Mallarmé, Godard, Wagner), Rancière se aproxima do condicionamento estético, da referência dogmática. Ao fazê-lo, a ruptura histórica é amenizada (o polo simbólico visa o copertencimento, diz ele). O problema para a filmografia desconstrutora de 68 reside justamente aí. A transmissão histórica problematiza a identidade vanguardista a partir dos traços reconhecidos e saudados como a vanguarda francesa pós-guerra. A ideia passa a ser retirar do autor o que é dele, ou *não* fazer “reconhecer o pensamento do poeta nos pés da dançarina”. Ainda que isso possa se dar de forma involuntária. É o que se verá ao confrontar tal estética, amplamente adotada pela filmografia de 68, em um sentido historiográfico, tendo como referência a neovanguarda – como se verá a seguir.

3.3 Historiografia da estética neovanguardista do cinema na França

O parecer dado nas páginas da *Cahiers du cinéma* ao primeiro filme letrista, *Traité de bave et d'éternité*, de Isidore Isou, é negativo²¹⁷. A vanguarda no cinema francês segundo Bazin, já em 1952, tampouco absorve o Letrismo. Há aí um descompasso entre o projeto de Isou, Maurice Lemaître, Marc'O, Gabriel Pomerand entre outros, e a visão de um cinema moderno que é defendida pela cúpula mais articulada da crítica – que não vai demorar a desconstruir signos em seus próprios filmes, reivindicando uma posição modernista²¹⁸. A destruição do

²¹⁶ Com tal comentário Rancière parece estar se referindo a um trabalho de depuração, tal como o faria Labarthe (1967, p. 66): “Or que demandons-nous ici, aux ‘Cahiers’ (*du cinéma*)? Que l’on fasse un peu de lumière ou que du moins l’on éclaire les pieds de la danseuse!”.

²¹⁷ Ver mais atrás a nota de rodapé nº 142, p. 81.

²¹⁸ Posição documentada no exercício de contextualizar o jovem cinema francês no final dos anos 1950 por André S. Labarthe. Para o crítico, a *passage au relatif* na *mise-en-scène* moderna era fruto da convergência entre documentário e ficção. Neste expediente, o “ângulo ideal” era

cinema reivindicada pelo Letrismo não partilha dos mesmos interesses, das obsessões de cinefilia, do sonho de fazer emergir uma nova comunidade progressista, mas ainda no interior da história do cinema, como se dá com a Nouvelle Vague. A ruptura de Debord com os letristas, a fundação da Internacional Letrista e em seguida da Internacional Situacionista, todo o desenlace do panorama vanguardista ao longo da década de 1950, tudo isso passa um tanto à margem da reflexão crítica. O interesse artístico pela história do situacionismo, a entrada da obra situacionista no museu²¹⁹ e a capitalização cultural deste expediente, só se dará por volta de 1989, ganhando um amplo acréscimo após o desaparecimento de Debord, em 1994 (JAPPE, 2013, p. 36). Para o cinema que é erigido no Maio e no pós-Maio, a influência do situacionismo é tida como marginal, como se verá sacramentado pela omissão de vários analistas²²⁰ e pela emergência de um inventário crítico althusseriano já em 1969.

abortado em favor do “melhor ângulo possível”, como se daria na vida cotidiana (2010, p. 48). Conciliador entre ficção e documentário, história e destino, o cinema moderno e jovem que insurge ecoa o neo-realismo e o faz alicerçado em dois exemplares: “*Moi, un noir* n’est donc ni un film de fiction, ni un documentaire, il est l’un et l’autre, mieux: l’un multiplié par l’autre. Il est, avec *Hiroshima mon amour*, le premier film qui surmonte cette opposition” (2010, p. 60).

²¹⁹ O ingresso do situacionismo no museu configura uma inversão do propósito do grupo. A comunidade situacionista, como indica Fabien Danesi, é o oposto do elitismo em torno da Nouvelle Vague. O comentário de Rohmer na *Cahiers* e sobre a *Cahiers*, às vésperas da estreia no longa-metragem, é um demonstrativo: “Nous nous adressons à un public restreint dont l’optique est celle du musée... S’il n’existe pas encore dans le monde, de musées du cinéma dignes de ce nom, c’est à nous qu’il appartient d’en poser les fondaments” (ROHMER, 1961, p. 18 apud DANESI, 2011, p. 88).

²²⁰ Condição que vai refletir nas pesquisas e revisões sobre o assunto. É o que se vê no trabalho de pesquisadores franceses que despontam na academia no final dos anos 1990. No livro de Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68*, Debord é citado apenas uma vez em mais de 600 páginas. Na dissertação e tese de Sonia Bruneau a questão da influência do letrismo e situacionismo na cinematografia de 68 é abordada e até avança sobre alguns aspectos, mas superficialmente. Bruneau (2002, p. 119) chega a afirmar que letristas e situacionistas “préparent le lit des cinéastes insurgés”. Atribui o desencontro entre o paralelismo de práticas e a ausência de referências sobre os vanguardistas pela geração 68 a várias hipóteses: fraca visibilidade dos vanguardistas, fechamento sobre eles mesmos, etc. (p. 122-3). Os textos de David Faroult sobre cinema político pós-Maio (1998, p. 7-35) e sobre cinema marxista (2007, p. 355-368) não vão abordar uma angulação situacionista. Em sua tese, Faroult abre mão da corrente situacionista na análise, concentrando esforços na tendência althusseriana (2002, p. 13). Pois, para Faroult, os filmes situacionistas e os de Debord não correspondem à concepção leninista de vanguarda política (p. 24). Há a contextualização dos situacionistas no cinema na importante retrospectiva *Jeune, dure et pure!* (2001), organizada por Christian Lebrat e Nicole Brenez. Mas a mostra programa um panorama geral do cinema experimental e de vanguarda, sem se deter em recortes específicos que apontariam o parentesco entre prática situacionista e Maio de 68. No extenso catálogo, Nicole Brenez sugere superficialmente uma convergência de práticas críticas sobre a imagem entre a Internacional Situacionista (mais especificamente Debord) e o grupo Dziga Vertov (2001, p. 18). Em 2003 Antoine Coppola defende a influência dos situacionistas empregada em um cinema pós-Maio sem, contudo, se aprofundar em análises. “Critiques et historiens du cinéma mettront un certain temps voire un temps certain avant de rétablir les liens entre les films de 68 et les réalisations écrites ou filmées des avant-gardes lettristes et situationistes. Une amnésie très liée, elle, à la probable envie de voir 68 comme une irruption sangrenue et éphémère; une irruption que

Há uma piscadela que a Nouvelle Vague dá à prática vanguardista impulsionada pelo Maio de 68 – que, é bom notar, surge em um momento próspero, no qual os principais nomes do movimento estão experimentando um período de estabilidade na produção (BRODY, 2008, p. 319, 320). Uma investigação profunda sobre o flerte entre a Nouvelle Vague e a Internacional Situacionista no período (que não parece estar restrito apenas a Godard e tampouco ao Grupo Dziga Vertov), ainda está a ser feita²²¹. Ela certamente vai apontar para um desfecho confuso, que vê na emergência de uma “nova vanguarda”, tal como proclamada por Alexandre Astruc vinte anos antes, o início de um percurso que vai obscurecer as distâncias entre modernismo e vanguarda. Não será apenas uma coincidência o texto de Astruc relacionar um rosto novo à “nova vanguarda” enquanto figura de linguagem²²². A resposta involuntária da vanguarda de 68 é justamente não mostrar o rosto, ou ignorá-lo quase completamente, ou mostrar o rosto de ninguém – o anonimato pode ser construído em muitas vias, é o que as *image-textes* vão também estabelecer²²³. A “révolution sans visage” de Morin encontra aí um ângulo curioso, literal, na representação visual de uma parcela de filmes.

ne serait en rien issue d'un mouvement plus global et plus anciennement mis en oeuvre. Cette amnésie provient également des laudateurs de mai 68 qui maintiennent une séparation entre films politiques et artistiques, on en trouve l'illustration, par exemple, dans les thèses de Guy Hennebelle sur le cinéma et dans celles de Laurent Chollet sur le cinéma qu'il veut inclure dans une mouvance pro-situationniste” (COPPOLA, 2006, p. 55). Em 2011 Fabien Danesi discorre de forma mais densa sobre a influência entre Debord, a IS, o grupo Dziga Vertov e o cinema de Maio, incluindo os ciné-tracts (2011, p. 87-106). Em um recuo histórico, cabe a Robert Estivals a “vanguarda” sobre a comparação entre neovanguardas. Possivelmente em seu artigo *De l'avant-garde esthétique à la révolution de mai* o ex-letrista estabelece a primeira reflexão sobre a influência letrista-situacionista sobre o Maio de 68 (sem, contudo, se deter sobre o cinema).

²²¹ Assim como um “estudo estético” entre os filmes iniciais da Nouvelle Vague e a estética letrista poderia apontar relações artísticas (voluntárias ou não). Frédérique Devaux cita o trabalho entre som e imagem na obra de Alain Resnais como uma pista; e menciona os depoimentos de Godard e Rohmer, que atestam o (re)conhecimento dos então críticos sobre a obra letrista (1992, p. 141). Mas, passados mais de 25 anos da suposição da autora, o estudo não parece ter sido feito ainda.

²²² O debate ganha ainda uma importante evolução no que diz respeito ao rosto nos filmes iniciais da Nouvelle Vague enquanto transmissão de um processo que vai da crítica à realização. Como observa Antoine de Baecque, o mantra “aprender a ver” que impulsiona os críticos da *Cahiers* torna-se “criar o ver” quando da passagem destes para trás das câmeras. Nesse aspecto, *Monika e o desejo* (1953), de Ingmar Bergman, teria operado uma mudança de paradigma nos jovens críticos e repercutido nas produções iniciais da Nouvelle Vague. O plano-olhar, ou olhar-câmera, (termos empregados por de Baecque) em Bergman vai ser a lição aprendida e reformulada em *Os incompreendidos* (1959) e *Acossado* (1960). Tanto Truffaut quando Godard vão encerrar seus filmes de estreia com o plano fechado sobre um rosto que olha para a câmera. De Baecque aponta o plano-olhar de *Monika e o desejo* como a “passagem para a matriz do moderno”. (2010, p. 52).

²²³ E, de certa forma, recolocar a questão do “aprender a ver”, em voga desde os anos 1950 e impulsionada justamente pela visualidade do rosto que olha, como observa de Baecque (2010, p. 47). O “aprender a ver” que construiu o cinema moderno francês já se vê ultrapassado na década seguinte. A questão chega a combater a Nouvelle Vague em um ciclo que se encerra em 68.

Para Astruc, o cinema é uma expressão de artista, algo dado como obsoleto na prática pós-situacionismo. A “nova vanguarda” cinematográfica defendida pelo crítico se dá entre o cinema puro dos anos 20 e o teatro filmado. Para os debates pós-68 tal demarcação talvez resultasse em uma expressão afirmativa ao realismo-socialista, reprovável para os que encampam a defesa à prospecção formal. Dessa maneira, a valorização de Renoir, Bresson, Orson Welles, ou a reprovação à postura vanguardista (histórica) de fazer convergir o cinema às experiências picturalistas e poéticas, vai caducar na vigência militante sedimentada nos inflamáveis *années 68*. Enquanto panfleto para o amadurecimento da Nouvelle Vague, Astruc é um sólido interlocutor que repercute em muitas chaves na filmografia progressista construída até as vésperas do Maio. O elogio ao 16mm enquanto recurso libertário e a ênfase em derrotar a tirania do visual defendida por Astruc só não são apropriadas para o projeto cinematográfico de 68 porque respondem por uma câmera-caneta. Esta é uma câmera intelectual, de artista, que reivindica autoria, distinção. O que o situacionismo torna operante é a subtração do autor. E o que a vanguarda dita militante torna irremediável no apocalipse imagético do final dos anos 60 é a obsolescência, ou, ao menos defasagem da antiga “nova vanguarda” preconizada por Astruc.

Em reflexões menos rigorosas, a substituição da caneta pelo fuzil vai apaziguar as distâncias sem, contudo, resolver alguns impasses. O manifesto enxuto de Ivens, que aparece em meados dos anos 70, reconhece as experimentações formais. Mas não sabe lidar com elas senão de forma vaga, demonstrando distanciamento, pouca intimidade. Ivens de certa forma atualiza alguns aspectos do editorial de Astruc, dando-lhe uma leitura militante, documental, filtrada pela tendência política que se torna corrente, se não obrigatória, após 68. Mas não avança sobre os pontos que promoveram uma efetiva desconstrução de certo ideal vanguardista que não soube superar algumas contradições. O parecer dúbio de Rivette acerca de *Wonder* em pleno pós-Maio demonstra como pode ser complicado defender na prática certas teorias sem incorrer em algumas contradições²²⁴. A defasagem pode ser compreendida também pela omissão ou recusa em contextualizar alguns feitos da *campanha*

²²⁴ Como as abordadas em torno de *La reprise du travail aux usines Wonder*, nas págs. 50-57.

situacionista. O dossiê de Guy Hennebelle sobre o cinema militante em 1976²²⁵, no qual aparece o texto de Ivens, atesta tal omissão.

3.3.1 A destruição estética do cinema letrista

É muito pertinente dissecar os desdobramentos da estratégia situacionista nos eventos de maio-junho, o que teria a seu favor o cotejamento com o plano de ação desenvolvido desde 1958 no periódico do grupo. Mas, para além da eficácia de Debord e da IS em relação às jornadas de 68, é preciso analisar o desenvolvimento de ideias. A sintonia entre conceitos situacionistas já antigos e a aplicação deles como estratégias em 68 por pessoas que não pertencem ao grupo sinalizam para a adesão de um processo que não está apenas no situacionismo. Mas no desenvolvimento, que tampouco está restrito à aplicação no cinema, do que é tido como a vanguarda no pós-guerra²²⁶.

A experiência letrista aporta no cinema em *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou, simbolizando uma expressiva ruptura com os valores afirmados na “política dos autores”. O conflito entre som e imagem, que prevê um embasamento teórico²²⁷, não exige o filme de reverberar tópicos da câmara-caneta de Astruc²²⁸ – por mais que o experimento de Isou figure em direção oposta ao que será desenvolvido pela Nouvelle Vague²²⁹.

As cartelas iniciais informam que o som foi gravado antes das imagens. O discurso do protagonista, Daniel, elogia a vanguarda²³⁰, Stroheim e o Buñuel de *O*

²²⁵ Edição da revista *Cinéma d'Aujourd'hui* que menciona na capa “Portes ouvertes sur un cinéma secret” – o que não vai deixar de manter a porta fechada para outro cinema, mais secreto ainda.

²²⁶ Como aponta Albera (2012, p. 175), a problemática em torno da vanguarda no cinema é reacendida no pós-guerra, apontando para duas direções. De um lado há a conversação com a vanguarda histórica, o projeto pluridisciplinar de agregar artes (Cobra, letrismo, situacionismo). De outro se vê uma renovação contida dentro do cinema. Esta última vai neutralizar a relevância das vanguardas históricas na contemporaneidade. O ano de 1948 é singular em um sentido teórico. Há a “nova vanguarda” de Astruc e as polêmicas sobre definições entre Sadoul, Bazin e Langlois.

²²⁷ Para além dos manifestos e artigos no qual Isou explana o *modus operandi* letrista, uma *Esthétique du cinéma* será debatida ao longo de 150 páginas em *Ion*, publicada em 1952 sob direção de Marc’O.

²²⁸ A começar pela introdução, que consiste em passar pelas capas dos livros de Isou. A identificação entre filme-livro, diretor-escritor é frequente, como na divisão do filme em capítulos.

²²⁹ Nicole Brenez aponta a rivalidade entre Nouvelle Vague e Letrismo – “the two great rival branches of experimental cinema” (2014, p. 7).

²³⁰ Como informa Frédérique Devaux, desde a criação do movimento Letrista, em 1945, há o esforço em se incluir na trajetória da vanguarda. Entretanto, se observa na maioria das obras a substituição do termo vanguarda por criação (DEVAUX, 1992, p. 25).

*cão andaluz*²³¹, defendendo a quebra da correspondência entre o sonoro e o visual. “Je voudrais séparer l’oreille de son maître cinématographique, l’oeil”; “Détruire la photo pour la parole... le contraire de ce que on croît d’être le cinéma²³²”, diz Daniel. Busca-se abolir os limites da imagem cinematográfica, a começar por negar a sincronia. O rosto de Daniel (Isou) nada fala. O filme é o próprio manifesto do “cinéma discrepant” que ele anuncia (discrepância entre imagem-som); além de empregar a fotografia cinzelada, que traz outras questões.

Para Isou, o cinema seria composto por duas fases. Uma fase “amplique”/ ampla e outra “ciselante”/ cinzelante. A primeira, iniciada pelos irmãos Lumière e pelos documentários produzidos por seus operadores, daria conta da evolução estética em convergência com os progressos externos, desde generalidades até mecânicas voltadas para técnicas. Já a cinzelante é responsável por desintegrar as junções, regredir às partículas de base, voltar-se aos componentes da matéria (DEVAUX, 1992, p. 39-40). Maurice Lamaître:

“all art passes through two quite distinct phases: a phase of construction and acquisition in every possible dimension, and of expansion in terms of form and content, which we have named *amplique*; and a phase of concentration, disorganisation, and ultimately deconstruction, destruction and death called *chiseling*; it may be said, then, that cinema henceforth entered the second of these phases with Isidore Isou’s *Traité de bave et d’éternité* in 1951²³³” (1997, p. 8 apud BRENEZ, 2014, p. 17).

A destruição da imagem em *Traité* passa pela comparação com a destruição da pintura atribuída a Picasso²³⁴ – residindo aí uma identificação que seria rechaçada por Astruc. O Letrismo em si é um grupo de criação pluridisciplinar. A fotografia cinzelada agrega a fatura manual à produção de imagens após o processamento fotoquímico. Há um grau de identificação que

²³¹ A descrição do olho sendo cortado, antecedido pela nuvem que corta a lua em *O cão andaluz* é narrada por Daniel. Mais adiante ele discorre: “Je voudrais un film qui vous fasse mal à l’oeil, réellement (...) Qu’on sorte du cinéma avec un mal de tête! (...) Je préfère vous donner des névralgies que rien du tout! (...) Je préfère vous abîmer les yeux que de les laisser indifférents!”.

²³² “Eu queria separar a orelha de seu mestre cinematográfico, o olho”; “Destruir a fotografia pela palavra... o contrário do que acredita-se ser o cinema”.

²³³ “Toda arte passa por duas fases bem distintas: uma fase de construção e aquisição em toda dimensão possível, de expansão em termos de forma e conteúdo, à qual chamamos ampla; e uma fase de concentração, desorganização e, em última análise, desconstrução, destruição e morte chamada cinzelante; logo, deve ser dito que o cinema daqui em diante entra na segunda dessas fases com o filme de Isidore Isou, *Traité de bave et d’éternité*, em 1951”.

²³⁴ Como é dito na banda sonora do filme.

reafirma a importância do autor. No caso da destruição do cinema, trata-se ainda de vê-lo no interior do subsistema arte, fazendo dela destruição-desconstrução²³⁵.

A destruição remete à percepção. *Traité* quer engrenar o espectador em um contrato que não mais o subestime, como é dito por Daniel. Mas não há aí a contextualização marxista ou a reivindicação política. Trata-se de uma prospecção estética²³⁶, no qual se faz notar ainda a admissão de uma narrativa, com personagens e situações, como Daniel explica a Eve²³⁷. A construção criativa do espectador ganha respaldo também na fruição das imagens cinzeladas. A ocultação do rosto aniquilaria o herói, o personagem do cinema (DEVAUX, 1992, p. 41), restituindo um espaço em branco. Para além de apenas solapar um mecanismo de afeto no cinema, o rosto, as experimentações que ocultam faces em *Traité* ainda legitimam um processo de desconstrução na vanguarda pós-guerra.



Figura 7 – *Traité de bave et d'éternité* (1951).

Isou também trabalha sobre imagens que não foram captadas por ele. Como reporta Frédérique Devaux, algumas tomadas enxertadas no filme foram resgatadas pelo diretor da lixeira de laboratórios. Uma parcela teria procedência dos *Sérvices Cinématographiques du Ministère des Armées* (1992, p. 40). Tal

²³⁵ O termo (“détruction-déconstruction”) é citado por Coppola (2006, p. 36). O autor o utiliza para relacionar a produção letrista ao cinema clássico e o retardo artístico intrínseco a ele.

²³⁶ Na produção *Letrista* feita em seguida, *Le film est déjà commencé?* (1951), de Maurice Lemaître, vai ser dito em um dado momento do filme: “Le cinéma est un art, bon dieu, c’est un art (...). Le cinéma a déjà sa machine. C’est sur l’esthétique qu’il faut travailler”.

²³⁷ “On incorpore l’imagination au cinéma, car on détruit le réel, le concret. Le spectateur pourra inventer son personnage, comme il n’a jamais pu le faire dans l’histoire du cinéma”.

fatura de ressignificação alinha o experimento de Isou a uma expressão que abarca a *found footage* e, mais do que avança sobre uma metodologia específica, contribui para reforçar o amalgama entre cinema e artes plásticas. Da experiência marcante de Joseph Cornell em *Rose Hobart* (1936), à trama operada em *Traité* – que intersecciona o trabalho manual sobre a imagem ressignificada – há um esforço sensível de desarticulação. Tal desarticulação, que vai da narrativa à materialidade da imagem, não poderia estar restrita apenas ao escopo cinematográfico, aos homens de cinema e à estruturação econômica da produção e difusão de filmes. A influência surrealista tanto em Cornell quanto em Isou, que vêm, respectivamente, das artes plásticas e da poesia, é um dado substancial. Se o primeiro remontou cenas de um filme, *East of borneo* (1931), a partir de uma cópia em 16mm sucateada, descontruindo não apenas o sentido original do material, mas a sintaxe do cinema clássico-narrativo, o segundo manipulou a visualidade inscrita no interior do plano. Ambas as pesquisas visam um projeto de recuperação que pode ser visto como uma desconstrução amigável. Tanto a destruição letrista quanto a remontagem de Cornell são reverberações históricas²³⁸. E as duas apropriações de materiais distintos primam por engendrar uma perda de identidade das imagens a partir da abertura do sentido. As submete a uma virtualidade infinita que resultaria em uma “manifestação do negativo”²³⁹. Em uma escala de práticas, a desarticulação das imagens vai atingir uma convergência expressiva na produção desconstrutora de 68. Os ciné-tracts o fazem de forma preliminar – inscrevem a necessidade recorrente de ativar a multiplicidade de sentidos sem, contudo, contar com o aparato sonoro.

De volta à filmografia letrista e à destruição do cinema, tendo em vista a primeira leva de obras que vai dar continuidade à estética de *Traité de bave et d'éternité*. Em *Le film est déjà commencé?* (1951), Maurice Lemaître vai reempregar materiais distintos. Desde extratos de grandes clássicos, como, por

²³⁸ “Cornell via na colagem a expressão essencial de um senso de tradição que se distanciava da homogeneidade da pintura e se aproximava das improvisações anárquicas e transitórias dos primórdios da fotografia e do cinema” (PERL, 2008, p. 327); sobre o Letrismo: “In the midst of the 20th century, they forged a link between the archaeology of cinema and the contemporary explosion of image-based practice” (BRENEZ, 2014, p. 18).

²³⁹ Pego o termo emprestado da análise de Deville (2014, p. 76) sobre o filme, apontando na expressão a forte influência de Adorno, que conduz o trabalho do autor. No estudo sobre formas de montagem no cinema de vanguarda, Deville elabora uma lista de obras que praticam o reemprego (que responde não só pelo novo uso da imagem, mas pelas técnicas aplicadas sobre ela) e imprimem uma “tradição de vanguarda”. A lista começa por *Rose Hobart* e termina com Brakhage e Mekas (p. 41-45).

exemplo, trechos de *Intolerância* (1916), de Griffith, a materiais de sinalização, como start, bip de som, exposição das ranhuras que compõem a faixa de áudio na película positiva, etc.. Lemaître coloriu a cópia à mão, além de cinzelar fotogramas. A transcendência dos limites da imagem por Lemaître poderia pleitear a paternidade da *image-texte* que emerge mais tarde: “pour la première fois dans l’histoire du cinéma, un film sera aussi intéressant à lire qu’à voir” (LEMAÎTRE, 1952, p. 55 apud DANESI, 2011, p. 39). O diretor lança com o filme o conceito do syncinéma, que é um projeto de expandir o cinema no qual se leva em consideração o espaço da sala e abrangências. Dessa forma, a sessão começaria já na calçada, frente ao cinema, e contaria com a participação da plateia e do autor do filme²⁴⁰. O syncinéma vai também possibilitar algumas aproximações com o projeto de cinema nuclear, defendido por Marc’O na única edição do periódico letrista, *Ion*, em abril de 1952. Aqui, mais uma vez, é visada a “mise-en-scène de la salle et ses composés” e o “spectateur-acteur”, tido como átomo²⁴¹. Essas manifestações vão embasar os comentários que irão atribuir ao letrismo uma influência sobre os happenings, populares na cultura francesa da década seguinte²⁴².

A safra inicial da filmografia letrista é composta ainda por *L’Anti-concept* (1952), de Gil J. Wolman, e *Hurlements en faveur de Sade* (1952), de Debord. O que esses filmes têm em comum, para além de pertencerem ao mesmo grupo, são a radicalização do projeto de destruição do cinema pela imagem. Não há o reemprego de *found footage*, ou a prática de cinzelar fotogramas. É a abolição da representação fotoquímica no sentido estrito do termo.

²⁴⁰ “Grace à cette action apparemment bénigne, l’auteur lie brutalement les spectateurs, implique ces derniers dans la représentation de la séance. Par un effet de ricochet, ce qui se joue sur la scène correspond à ce qui est provoqué dans la salle. L’espace de la représentation est définitivement composé de ces deux lieux puisqu’il n’y a plus de rempart entre la salle et la scène, aucune limite; ce qui se joue ici se ‘dé-joue’ en même temps là-bas, je est autre et vice-versa” (DEVAUX, 1992, p. 82).

²⁴¹ O projeto é bem mais complexo, contendo várias modalidades, mas cujo aprofundamento não se faz necessário para este trabalho. É importante observar que Marc’O, ainda que produtor de *Traité de bave et d’éternité* e editor da revista *Ion*, vai logo se afastar do grupo de Isou. Frédérique Devaux tece alguns comentários sobre a comparação entre o syncinéma de Lemaître e o cinema nucleaire de Marc’O, relativizando semelhanças e acusando uma influência mútua que estaria embasada em uma ideia muito difundida à época de modificar a arquitetura das salas de cinema (1992, p. 114). De toda forma, o projeto de Marc’O ficou restrito apenas ao campo das ideias, não chegando a ser colocado em prática. A estreia no longa-metragem se dará em *Closed vision* (1954), que traz muito do espírito letrista, sendo apresentado em Cannes por Buñuel e Cocteau.

²⁴² Como o faz Nicole Brenez (2014, p. 40-44).

No caso do filme de Wolman, o campo visual alterna ponta preta e um círculo branco no centro, sobre fundo negro. As durações alternam e há por vezes um jogo rítmico. Enquanto a imagem está restrita ao movimento de presença e ausência da forma geométrica, o que por vezes emula um flash, o som é autônomo, ou “atônico”, como classifica o diretor²⁴³. Uma voz oscilante, incompreensível por vezes, lê poemas letristas, e performa sequências de *mégapneumie* (técnica que pretende “desintegrar a consoante”).

Já em Debord, não há formação alguma no campo visual. Apenas ponta preta e branca. É claro quando há diálogos e escuro quando silêncio. Os intervalos entre falas são aleatórios. Na primeira versão do roteiro, publicada em *Ion*, Debord associa a destruição do cinema à fórmula surrealista de Bréton (DANESI, 2001, p. 46). Já na versão levada às telas, é dito no início: “Le cinéma est mort. Il ne peut plus avoir des films, passons, si vous le voulez, au débat²⁴⁴”. A locução informa que o filme é dedicado a Wolman, com quem Debord funda a Internacional Letrista já em 1952. E há também a construção de uma história (seletiva) do cinema iniciada com *Viagem à lua*, de Méliès; passa pelas obras emblemáticas da vanguarda histórica; faz exceção a *Luzes da cidade* (1931), de Chaplin, o contextualizando com o nascimento de Debord; e avança para *Traité, L’anti-concept* e à própria obra em questão.

Se há por um lado o estímulo em fazer com que o debate da plateia se sobreponha à projeção do filme durante a sessão, as irrupções de diálogo ao longo de pouco mais de uma hora de *Hurlements* insistem em uma interação que é, sobretudo, uma provocação. Nesse contato, que excede a fruição de uma sessão convencional, o espectador se vê efetivamente implicado em um jogo físico. Aí reside uma semelhança e uma diferença em relação à obra de Wolman, que, juntas, vão sinalizar para o afastamento da perspectiva cinzelante de Isou. O que Wolman ambiciona com *L’Anti-concept* é uma fase física do cinema. A alternância entre branco e preto no filme teria o feito de fazer emergir um movimento físico, ou seja, causar a impressão de movimento em uma imagem que é estática. Dessa forma, não é o movimento a partir da reprodução de uma ação, como uma justaposição de fotografias (24 quadros por segundo, no cinema), mas

²⁴³ Todas as informações pontuais sobre o filme são retiradas de Devaux (1992, p. 115-118).

²⁴⁴ “O cinema está morto. Não se pode mais haver filmes, passemos, se vocês quiserem, ao debate”.

a ação em si, desprovida da referência visual²⁴⁵. Para essa empreitada, Wolman vai criar o termo cinématochrone. Na tentativa de fazer imprimir na retina do espectador movimento sem imagem, *L'Anti-concept* chega a negar a tela: quando de sua estreia, o filme é projetado em um balão-sonda, esférico e móvel.

Já Debord, em última análise, está interessado em levar às últimas consequências a destruição-desconstrução prevista no projeto de Isou. Não se trata mais, entretanto, de favorecer o som e deixá-lo à frente das imagens, mas torná-lo único, sem correspondências visuais. E também fazê-lo oscilar, provocando a entropia na sala entre os espectadores. “Les arts futures seront de bouleversement de situations ou rien²⁴⁶”, é dito ao longo do filme.

3.3.2

Détournement marxista pelos situacionistas

A ruptura com Isou e o distanciamento em torno do *affaire Chaplin*²⁴⁷ solidifica a Internacional Letrista como uma espécie de ala esquerda (radical) do lettrismo. O grupo vai responder pelo nome até 1957, quando é fundada a Internacional Situacionista. Entre junho de 1954 e novembro de 1957 é distribuída a revista *Internationale Lettriste* (cinco números) e o boletim *Potlatch*, na qual Debord evolui a ruptura com a arte e a crítica ao lettrismo²⁴⁸.

É nas páginas do periódico da Internationale Situationniste que ganha corpo a profusão de ideias sobre o cinema articuladas por Debord. O periódico chega à tiragem de cinco mil exemplares (CHOLLET, 2004, p. 55). Em *Avec et contre le cinéma*, já no editorial do primeiro número da revista, há o reconhecimento do cinema como arte central da sociedade. As inovações

²⁴⁵ “Les rapports du noir au blanc font apparaître un ‘mouvement physique’ par conséquent subjectif (...) dans *L'Anti-concept* les scintillements du blanc sont (...) variables à une constitution optique et autres, personnelle, qui fausse les rythmes inscrits à l'état immobile. L'intensité de ces rythmes est telle que lors de la première représentation, les spectateurs qui fermaient les yeux percevaient le mouvement à travers les paupières. Même ceux qui se retournaient ne pouvaient y échapper: le mouvement faisait corps à la salle” (WOLMAN, 1952 apud DEVAUX, 1992, p. 116).

²⁴⁶ “As artes do futuro serão feitas da desorganização de situações ou não serão nada”.

²⁴⁷ Neste episódio, ao apresentar *Luzes da ribalta* (1952) em Paris, Chaplin é atacado por palavras e panfletos da Internacional Letrista assinados por Debord, Wolman, Serge Berna e Jean-Louis Brau. Isou teria se sentido ofuscado e incomodado com a ruptura à história da arte intensificada já em *Hurlements en faveur de Sade* (COPPOLA, 2006, p. 40, 41). Chega a escrever um artigo reproando os antigos colegas. A polêmica é pauta do periódico nº 1 da *Internationale Lettriste*. Em *Lettre ouverte à Jean-Isidore Isou*, Brau dispara inúmeras ofensas. Disponível em: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm#II>. Último acesso em: 15.12.2016.

²⁴⁸ Em *Potlatch* (nº22), Debord e Wolman questionam *pour quoi le lettrisme* sem poupar críticas aos ex-colegas.

tecnológicas em torno da sétima arte são apontadas como agentes causadores da passividade do meio enquanto atividade artística. É preciso lutar por uma expressão experimental; e esse trabalho deve tirar partido dos aspectos progressistas do cinema. A comparação entre cinema e arquitetura surge como uma medida a destacar o aspecto funcional, de utilidade na vida das pessoas²⁴⁹. Dessa forma, a reflexão se encaminha para a viabilização de uma produção oposta à espetacular, ao menos em termos teóricos.

Na primeira edição do periódico homônimo é também publicada uma lista de definições de conceitos-chave para a gramática situacionista. A identidade situacionista, assim como os conceitos de cultura, psicogeografia, entre outros, são apresentados como verbetes. Entre as práticas que serão desenvolvidas com ênfase pelos situacionistas ao longo da trajetória do grupo, destaca-se o *détournement*, a *dérive* e a *décomposition*²⁵⁰.

Ainda no mesmo número, Debord publica sete teses sobre a revolução cultural. Neste breve panfleto, fica novamente estabelecido o interesse da Internacional Situacionista em trabalhar sobre a esfera cultural a partir de uma desconstrução estética que visa à experimentação na vida cotidiana. Tal medida implicaria no fim do tempo de lazer e da divisão de trabalho, “à commencer par la division du travail artistique”. Dessa forma, a produção seria própria, pessoal, e não de objetos e coisas que escravizassem o indivíduo. Continua Debord: “Il n’y a pas de liberté dans l’emploi du temps sans la possession des instruments modernes de construction de la vie quotidienne. L’usage de tels instruments marquera le saut d’un art révolutionnaire utopique à un art révolutionnaire expérimental²⁵¹” (IS, 1958, p. 21). Como se vê, a inflexão marxista ganha destaque, deixando para

²⁴⁹ “Il faut tirer parti des aspects progressifs du cinéma industriel, de même qu’en trouvant une architecture organisée à partir de la fonction psychologique de l’ambiance on peut retirer la perle cachée dans le fumier du fonctionnalisme absolu” (IS, 1958, p. 9).

²⁵⁰ *Détournement* (desvio): “Se emprega por abreviação da fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções de artes atuais ou passadas em uma construção superior do meio. Nesse sentido, não se pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista destes meios”; *Dérive* (deriva): “Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambientes variados”; *Décomposition* (decomposição): “Processo pelo qual as formas culturais tradicionais são destruídas, sob o efeito da aparição de meios superiores de dominação da natureza, permitindo e exigindo construções culturais superiores. Distingue-se entre uma fase ativa da decomposição, demolição efetiva de velhas superestruturas – que cessa por volta de 1930 –, e uma fase de repetição, que domina desde então” (IS, 1958, p. 13,14).

²⁵¹ “Não há liberdade no emprego do tempo sem a posse dos instrumentos modernos de construção da vida cotidiana. O uso de tais instrumentos marcará o salto de uma arte revolucionária utópica a uma arte revolucionária experimental”.

trás o discurso restrito ao campo das artes prioritário no letrismo e na estética cinzelante. Cabe aqui um parêntese para destacar a influência de Lukács sobre o grupo. A defesa de uma arte realista em oposição à naturalista, a análise do “fetichismo da mercadoria”, entre outros tópicos fazem do filósofo um sólido alicerce das ideias situacionistas. Lindenberg (1998, p. 128) vai se referir a ele como o avô do situacionismo. Debord encerra suas teses denominando o grupo como “românticos-revolucionários” no sentido dado por Henri Lefebvre, de quem, diferente de Lukács, os situacionistas irão se distanciar e dirigir duras críticas²⁵².

Com o surgimento concomitante da Nouvelle Vague, o desenvolvimento das ideias da IS sobre cinema vão acabar se encaminhando à produção em ascensão. *Hiroshima mon amour* (1959) vai ser bem avaliado pelo grupo. O editorial da edição nº 3 (escrito por Debord) vai apontar correspondências entre o filme de Resnais e a obra de Isou, salientando a omissão do fato nas demais revisões²⁵³. Já no segundo filme de Resnais, *O ano passado em Marienbad* (1961), Michèle Bernstein escreve uma resenha condenando o cineasta, reconhecendo o engano da IS em relação a ele no filme anterior. O texto termina com um parecer nada modesto: “... Il n’y a plus d’artiste moderne concevable en dehors de nous” (BERNSTEIN, 1962, p. 46). Resnais, como Lefebvre, não sobrevive às revisões situacionistas.

Cabe a Godard, entretanto, as críticas mais intensas. No polêmico panfleto *De la misère en milieu étudiant*²⁵⁴, que torna a IS conhecida e ajuda a proliferar práticas situacionistas²⁵⁵, o símbolo da Nouvelle Vague é utilizado para contextualizar uma série de aspectos negativos (que não são poucos) atribuídos ao meio estudantil. Neste inventário de práticas e comportamentos condenatórios, a

²⁵² A aproximação entre Debord e Lefebvre se dá em torno das ideias desenvolvidas pelo filósofo em *Critique de la vie quotidienne*. Sobretudo a concepção de marxismo como conhecimento crítico da vida cotidiana (BOURSEILLER, 2001, p. 169). A ruptura se dá alguns anos mais tarde em torno da (paradoxal) acusação de plágio movida por Debord, entre outros pontos complexos. Para maiores informações sobre o afastamento ver Bourseiller (2001, p. 253-59).

²⁵³ “*Hiroshima sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l’image, est fondé sur la prééminence du son*”, o que, para o autor não significaria uma anexação do cinema pela literatura (no caso, a obra de Marguerite Duras, na qual o filme é baseado): “c’est la suite dans le cinéma du mouvement qui a porté toute l’écriture, et d’abord la poésie, vers sa dissolution” (IS, 1959, p. 8, 9).

²⁵⁴ Na tradução para o português o texto ganha o título *A miséria do meio estudantil* (IS, 2002).

²⁵⁵ Trata-se de um texto escrito por Mustapha Khayatí, e revisado por Debord, para um grupo que compunha uma chapa que concorria ao diretório acadêmico na Universidade de Strasbourg. O texto foi publicado com tiragem inicial de 10 mil exemplares, sendo posteriormente republicado na Suécia, Inglaterra, EUA e Espanha. O episódio ficou conhecido como “Escândalo de Strasbourg”.

mercadoria cultural é o ópio, a compensação à miséria do cotidiano do estudante. Este desfruta da cultura moderna como um espectador contemplativo, frequentador ávido de teatros e cineclubes, um mero consumidor. Assim, o estudante, como Godard e a Coca-Cola, são produtos da sociedade moderna.

De la misère é publicado em novembro de 1966 e, no que tange ao alvo-Godard, estaria replicando um longo texto apócrifo (*De l'aliénation – examen de plusieurs aspects concrets*, na *Internationale Situationniste* nº 10, 1966). Para essa visão crítica sobre Godard, anterior à fase militante, marcada por intensa produtividade, os situacionistas veem a expressão da pseudoliberalidade formal, da pseudocrítica de hábitos e valores; um ersatz da arte moderna recuperada. O grupo aponta o diretor como o equivalente cinematográfico de Lefebvre e Morin na crítica social. Os filmes de Godard resultariam em uma caricatura da liberdade e o “godardismo” impediria a expressão situacionista no cinema (1966, p. 58, 59).

Em outubro de 1967, portanto, às vésperas do Maio de 68, René Vienet publica na IS *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art*. Se há um documento que profetiza em detalhes certas práticas a serem elaboradas pelo cinema desconstrutor em 68, este artigo preenche o requisito. As quatro proposições redigidas por Vienet tem um motivo claro: fazer a crítica teórica da sociedade moderna em atos²⁵⁶. Entre eles, há o estímulo à prática do *détournement* sobre fotonovelas, fotografias pornográficas e cartazes publicitários; à promoção da guerrilha nos meios de comunicação de massa; e, à produção de filmes situacionistas.

Observa Vienet: “Le cinéma se prête particulièrement bien, entre autres possibilités, à l'étude du present comme problème historique, au démantèlement des processus de réification²⁵⁷” (p. 35). Os planos do autor era filmar *O declínio e a queda da economia espetacular mercantil*²⁵⁸ – de certa forma, influenciado pelo

²⁵⁶ “Il s'agit pour nous de relier la critique théorique de la société moderne à la critique en actes de cette même société. Sur-le-champ, en détournant les propositions mêmes du spectacle, nous donnerons les raisons des révoltes du jour et du lendemain” (VIENET, 1967, p. 32).

²⁵⁷ “O cinema se presta particularmente bem, entre outras possibilidades, ao estudo do presente como problema histórico, para o desmantelamento do processo de reificação”.

²⁵⁸ Texto é publicado na IS nº 10, sem assinatura. Na coletânea publicada pela editora Conrad, a autoria é atribuída a Debord (IS, 2002, p. 21). *O declínio e a queda* fala sobre as insurgências da população negra contra a polícia em Watts/ Los Angeles, em agosto de 1965. Nesse contexto, afirma-se: “... nos Estados Unidos, os brancos são hoje em dia os escravos da mercadoria, e os negros, seus negadores” (2002, p. 125). Há uma convergência de ideias com o que Marcuse vai apontar na militância negra americana, alguns anos mais tarde, como uma rebelião linguística. Ou

projeto abortado de adaptação da obra de Marx por Eisenstein. Mas a tarefa implicaria em uma medida complexa, que seria tornar o filme compreensível para os proletários de Watts (tema do artigo), que por sua vez, segundo Vienet, ignoravam os conceitos esboçados no título. Uma nova “*mise-en-forme*”, portanto, aprofundaria a expressão escrita do artigo, o tornaria visualmente legível. Vê-se aí um argumento sólido que contextualiza na luta de classes a *image-texte* e o potencial didático almejado pela desconstrução cinematográfica em marcha no ano seguinte.

Quando Vienet sugere o *détournement* em um filme situacionista, não o fará visando um sentido artístico. Dessa forma a ênfase recai sobre a reciclagem de materiais desprovidos de uma ambição ideológica, tais como cinejornais, trailers, e publicidades – estratégia empregada nos film-tracts. Se Godard foi influenciado ou não pelos situacionistas²⁵⁹, Vienet já tinha feito a previsão, reafirmando as críticas de Debord, Khayati, e outros do grupo²⁶⁰.

As últimas frases do artigo de Vienet parecem ter sido concebidas como encomenda para a exploração conceitual no ano seguinte: “Le cinéma permet de tout exprimer, comme un article, un livre, un tract ou une affiche”; “C’est pourquoi il nous faut désormais exiger que chaque situationniste soit en mesure de tourner un film, aussi bien que d’écrire un article (...). Rien n’est trop beau pour les nègres de Watts”²⁶¹ (p. 36).

Para além da qualidade profética das teses veiculadas às vésperas do Maio de 68, 1967 é especialmente produtivo para a IS. São publicadas as obras teóricas do grupo: *A sociedade do espetáculo*, de Debord, e *A arte de viver para as novas gerações*, de Raoul Vaneigem. Enquanto a primeira é recebida timidamente, a outra ganha repercussão popular imediata (CHOLLET, 2004, p. 62). Ainda que

seja, uma utilização de palavras que vai funcionar como negação do contexto estabelecido para o emprego delas (1969, p. 35).

²⁵⁹ É o próprio Godard pós-Maio quem comenta (em janeiro de 1969): “Mais, finalement, un meilleur film serait fait en prenant un film de De Funès et en refaisant les dialogues, comme les situationnistes refont les bulles des bandes dessinées” (GODARD, 1991, p. 62); ou ainda, na entrevista para *Cinéthique*: “(...) je suis assez de l’avis des situationnistes: tout est récupéré par le spectacle...” (1969, p. 12).

²⁶⁰ “Godard, le plus célèbre des Suisses pro-chinois (...) pourra bien récupérer, comme à son habitude, ce qui précède – (...) récupérer un mot, une idée (...) – il ne pourra jamais faire autre chose qu’agiter des petites nouveautés prises ailleurs, des images ou des mots-vedettes de l’époque...” (p. 35).

²⁶¹ “O cinema permite exprimir tudo, como um artigo, um livro, um panfleto ou um cartaz”; “É por isso que ele nos faz doravante exigir que cada situacionista esteja apto a rodar um filme, assim como de escrever um artigo (...) nada é tão belo para os negros de Watts”.

tenham se destacado no repertório de 68 – Cohn-Bendit e J.P. Duteuil, do Movimento 22 de março, são leitores assíduos da IS – a influência “importada” à formação teórica do manifestante em 68 é *O homem unidimensional*, de Marcuse.

3.4

A formação de um establishment revolucionário

O Maio de 68 enquanto agente provocador de uma “civilização da linguagem” é o argumento que norteia este capítulo. Buscou-se apontar o evento como uma curva que teria encaminhado, ou evidenciado, a “civilização da imagem” à “civilização da linguagem” a partir de algumas reflexões teóricas. A prise de parole, a quebra do monopólio, a palavra selvagem, fazem ver um esforço legítimo de teorizar sobre as desapropriações, desarticulações e desconstruções no episódio. Se de Certeau e Barthes direcionam suas análises à palavra, valorizando a escrita e a oralidade como a ponta de uma revolução cultural, a *image-texte* será sintomática. Ela faz parte do mesmo movimento.

Enquanto parte de um editorial que visa libertar a arte de uma concepção burguesa, do atelier popular à destruição do cinema, a desconstrução visual vai promover uma autocrítica²⁶². Esta, para além da oposição à instituição arte²⁶³, pode ser pensada visualmente. Uma finalidade comum de proposições visuais que integram diferentes subsistemas das artes visuais (cartazes, pinturas e filmes) embasa a desconstrução do cinema no que poderia se chamar de establishment revolucionário, cuja formação repercute historicamente.

²⁶² Entendo por autocrítica, no sentido visual que este capítulo está inserido, uma característica da vanguarda do século XX, tal como propõe Benezet (2010, p. 120): “L’une des caractéristiques de l’avant-garde au XX siècle est précisément celle-ci: l’autocritique du fait visuel, par ses inéluctables réactions en chaînes, a été déterminante dans tous les autres secteurs de la création. Les spécialistes du langage visuel ont une responsabilité capitale: ils conditionnent plus ou moins directement l’évolution et le renouveau de l’entière structure du langage contemporaine”.

²⁶³ Bürger (2008, p. 49-52) transpõe o conceito de “autocrítica do presente” à esfera da arte, dialogando com Marx. Neste, a autocrítica prevê o desenvolvimento histórico como o desenvolvimento do presente a partir de formas passadas. Mas o exemplo recai sobre a religião: “A religião cristã só pôde ajudar a compreender objetivamente as mitologias anteriores depois de ter feito, até certo grau (...) a sua própria crítica... assemelha-se à crítica do paganismo feita pelo cristianismo, ou a do catolicismo feita pela religião protestante” (MARX, 1983, p. 224). Na leitura de Bürger, é preciso destacar que a autocrítica se distancia da crítica que se mantém imanente ao sistema. Enquanto a última se resume a um debate no interior de certo segmento, a primeira se realiza sobre a totalidade do subsistema. O autor utiliza como exemplo à crítica imanente ao sistema as discordâncias entre perspectivas diferentes, mas dentro da instituição teatro; nesta base, a autocrítica iria além, atingiria a instituição arte como um todo, e não apenas determinado segmento. Desta forma, Bürger não está discorrendo sobre uma autocrítica que se dê em termos especificamente visuais, mas enquanto oposição à instituição arte.

3.4.1 A civilização da linguagem e a desconstrução

A civilização da linguagem vai justificar a transcendência da imagem nos planos não-orgânicos da filmografia desconstrutora. Isto é, a imagem tornada linguagem, que não mais se esgota em suas dimensões. Dessa forma, chega-se a uma manifestação pertinente do que Baudelaire chamou de arte filosófica, que responderia pela decadência da arte pura, anterior ao cinema²⁶⁴. O subsistema arte nos entornos de 68 sinaliza à visualidade transcendente: *image-texte*, *image-choc* – é preciso liberar a imagem das amarras conceituais as quais foi submetida, torná-la dialética em si. A transcendência prevê a desconstrução em duas vias.

Há uma desconstrução que visa a quebra do monopólio do sentido, que vai fazer com que as imagens sejam não-orgânicas, reutilizáveis, autônomas, habilitadas a dispensar a concatenação com as demais ou a servir a qualquer concatenação – como se dá nos ciné-tracts, em *Actua 1*, em *Um filme como os outros*, ou na série *Nouvelle société*. A liberação do sentido vai inserir as artes visuais na expressiva desapropriação que é fomentada durante o Maio de 68 – desapropriação que se dá em muitas vias. O cinema vai repercutir a perda de propriedades em sua matéria prima fundamental. A fragmentação desapropria conteúdos, torna-os praticáveis, combináveis, ajustáveis, enfim, autônomos. Ainda que, em *Arqueologia do saber*, Foucault não estivesse interessado em contemplar os efeitos que a reviravolta histórica documento-monumento teria efetuado no cinema, os filmes aqui apontados os atestam. A longevidade da prática vai inclusive reverberar na produção documental brasileira atual, como demonstram França, Lins e Rezende (2011, p. 54-67). Incorpora-se assim a mutação epistemológica da história à “civilização material” prevista por Braudel?

A quebra do monopólio do sentido vai gerar outra desconstrução que visa tornar a imagem uma escrita. Sendo a escrita, tal como propõe Barthes, algo que traz em si a morte do autor e, a reboque, o desaparecimento da obra de arte. Para

²⁶⁴ A arte filosófica é “uma arte plástica que tem a pretensão de substituir o livro, quer dizer, rivalizar com a arte de imprimir para ensinar a história, a moral e a filosofia”. Baudelaire preza pelo livro (que retêm o raciocínio, a dedução). “Será por uma fatalidade das decadências que hoje cada arte manifesta a vontade de invadir a arte vizinha e que os pintores introduzem gamas musicais na pintura, os escultores, cor na escultura, os literatos, meios plásticos na literatura, e outros artistas (...) um tipo de filosofia enciclopédia na própria arte plástica?” (2007, p. 69).

Barthes, a escrita se opõe minimamente à verdade da palavra. Em termos visuais, pode-se tomar como complemento o comentário de Godard, que opõe a imagem supostamente justa à simplicidade da imagem. Logo, a escrita se opõe à “imagem justa”, que passa a ser apenas uma dentre outras.

Ao incorporar algumas medidas que estabelecem estas desconstruções, os filmes produzidos no embalo da época estariam repercutindo outros. E aí se coloca a distância entre a idealização superficial e explícita de uma vanguarda histórica longínqua (os soviéticos), e a apropriação estética ocultada das neovanguardas pós-guerra. Como visualizar uma destruição histórica do cinema a partir de experimentos que retomam justamente uma parte da história e ainda assumir uma identidade vanguardista?

3.4.2 Uma negação histórica da neovanguarda

Há pelo menos um descompasso fundamental entre as chamadas vanguardas histórias e as neovanguardas: “(...) a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas (...), independentemente da consciência que o artista possui do seu fazer e da possibilidade dessa consciência ser vanguardista” – grifos do autor (BÜRGER, 2008, p. 109, 110). Este descompasso está implicando na duração de uma vanguarda (ou seja, seu tempo de vida fora do sistema). O Marcuse pré-Maio²⁶⁵ é céptico sobre a vigência de uma vanguarda e acena com a integração do surrealismo no establishment. A questão para o autor é também a da duração da legitimidade da vanguarda. Embora Marcuse não a cite, a famosa sequência do sonho em *Quando fala o coração* (1945) é sintomática. Ela já revela um Dali enquanto signo vanguardista cooptado em um filme de Hitchcock. Trata-se da arte surrealista que serve ao sistema, no qual o onírico é racionalizado diegeticamente. Enterra a legitimidade da vanguarda surrealista, cooptada pelo establishment, e abre caminho na sucessão histórica. O Letrismo encampa à mesma época um projeto de continuidade vanguardista. O faz paralelo à integração do surrealismo (ou vanguarda cooptada). “(...) a arte pode cumprir sua função revolucionária interna somente se ela própria não se torna parte de qualquer establishment,

²⁶⁵ O texto *A arte na sociedade unidimensional*, o qual será a referência nas próximas linhas, é publicado originalmente em maio de 1967.

inclusive o establishment revolucionário” (MARCUSE, 2002, p.261). Ora, e o que é o establishment revolucionário²⁶⁶? Haveria como superá-lo em 68, onde tudo preza justamente por soar revolucionário?

Marcuse reconhece certo romantismo em superestimar o “poder radical, liberador da arte” (p. 259). A arte que se coloca contra o establishment, contra o feitiço suscitado por suas engrenagens, o faz empregando a imaginação como faculdade cognitiva. O expediente vai produzir uma negação total, que transcende a própria ação revolucionária. A função da arte para o autor é estimular a percepção para fora do automatismo do establishment. E isso redundará em uma questão capital, que é sobre a mudança da natureza da arte:

“talvez não terá chegado o tempo de liberar a arte de seu confinamento em mera arte, em ilusão? Não terá chegado o momento de unir a dimensão estética e política, de preparar o terreno, no pensamento e na ação, para fazer da sociedade uma obra de arte?” (MARCUSE, 2002, p. 266).

Um ano após a formulação das perguntas acima, o momento parecia ter chegado²⁶⁷. Mas para o cinema desconstrutor em torno de 68, sobretudo aquele que flerta com as finalidades de um instrumento de contrainformação, tal como evidenciado neste capítulo, há uma dívida histórica com o que letristas e situacionistas já haviam proposto. O *détournement* situacionista habilita dúvidas sobre a legitimidade da autocrítica suscitada pelas imagens transcendentais nos filmes em relação ao subsistema arte. O texto de Vienet lança as bases para o projeto de mutação da imagem. A repetição de procedimentos em ampla escala não justificaria a sedimentação de um establishment revolucionário?

²⁶⁶ Pode-se arriscar uma definição de establishment revolucionário em *Definição mínima de uma organização revolucionária* (IS, originalmente publicado em julho de 1966): “A organização revolucionária critica radicalmente toda ideologia que se coloca como um poder de ideias separado e como ideias de um poder separado. Ela é, portanto, ao mesmo tempo a negação de qualquer resíduo de religião e do espetáculo social prevalecente, o qual, da mídia jornalística à cultura de massa, monopoliza a comunicação entre as pessoas através da recepção unilateral de imagens da sua atividade alienada. A organização revolucionária desfaz qualquer ‘ideologia revolucionária’, desmascarando-a como um sinal do fracasso do projeto revolucionário, como a propriedade privada dos novos especialistas do poder, como mais uma representação fraudulenta, colocando-se acima da verdadeira vida proletarizada” (SITUACIONISTA, 2002, p. 133).

²⁶⁷ Sobretudo como uma resposta ao parecer de Marcuse sobre a linguagem: “... toda a linguagem prosaica e particularmente a linguagem tradicional, de algum modo parece ter morrido. Ela me parece incapaz de comunicar o que hoje está acontecendo, arcaica e obsoleta em confronto com alguns dos resultados e com a força da linguagem poética e artística, especialmente no contexto da oposição contra essa sociedade, entre a juventude sublevada e rebelde do nosso tempo” (2002, p. 259). A “civilização da linguagem”, tal como defendida aqui, é um passo em direção à morte da linguagem tradicional. E também assenta o argumento do filósofo em ver a arte enquanto “o único elo frágil que hoje conecta o presente com a esperança do futuro” (p. 259).

As críticas e a insatisfação de letristas²⁶⁸ e situacionistas com o cinema moderno (Nouvelle vague, mas, sobretudo, Godard) não vão deixar dúvidas de que, para alguns, aquela vanguarda estava sendo deturpada. Pois, Godard “oferece uma realização exitosa de suas teorias, que (os situacionistas) não podem alcançar sem se negar” (ALBERA, 2012, p. 199). No maio de 68 a influência se alastra com uma contundência irrefreável, é muito mais complexo do que as recorrentes desapropriações situacionistas em muros. Neste sentido, o que a “vanguarda cinematográfica de 68” acrescenta não parece estar nas práticas e editoriais, mas na subversão destas, na popularização delas enquanto anti-establishment.

A edição derradeira da *Internationale Situationniste*, nº 12 (set. 1969), expõe como se faz necessário reclamar a paternidade da autoria do Maio de 68. De como o espírito pluridisciplinar insurgente no ano anterior teria dívidas com o modus operandi situacionista e como era necessário reivindicá-las. Godard é mais uma vez vilipendiado²⁶⁹. A saída será apontar para uma obra ainda não feita, a adaptação de *A sociedade do espetáculo*²⁷⁰. Mas que será finalizada apenas quatro anos depois, quando muitos grupos de 68, inclusive os desta tese, já não estarão mais ativos. Ao chegar às telas, o filme de Debord retoma os desconstrutores de 68. E o faz já sobre um establishment revolucionário pavimentado – é o momento no qual *A teoria da vanguarda* está sendo gestada por Bürger e a promessa libertária fermentada pelo Maio já fora diluída, vertida em derrota.

O que o *détournement* empregado na filmografia vista aqui executa – das fotografias dos ciné-tracts aos enxertos sonoros de políticos em *Nouvelle Société* – é a planificação de um establishment revolucionário. A transcendência da imagem é uma ruptura em marcha. Ela se faz notar antes de 68. Se há uma resposta no cinema à *image-choc* da figuração narrativa, ela se dá com a *image-texte*, desconstrução que o impacta. Mas se o cinema desconstrutor em questão não

²⁶⁸ Para as críticas de Isou e Lemaître a Godard, Resnais, *Cahiers* e Nouvelle Vague ver Brenez (2014, p. 34, 35). Para a influência do letrismo no primeiro Godard, ver Albera (2012, p. 199).

²⁶⁹ Uma crítica sobre *Le gai savoir* no *Le monde* assinala: “(...) à laisser le spectateur durant un laps de temps à peine supportable devant un écran vide”. A partir dela, a IS (Debord) retruca na menção implícita a *Hurlément en faveur de Sade*: “Sans chercher à mesurer ce que ce critique appelle ‘un laps de temps à peine supportable’ on voit que, toujours en pointe, l’oeuvre de Godard culmine dans un style destructif, aussi tardivement plagié et inutile que tout le reste, cette négation ayant été formulée dans le cinema avant même que Godard n’ait commencé la longue série de prétentieuses, fausses nouveautés qui suscite tant d’enthousiasme chez les étudiants de la période précédente” (1969, p. 104).

²⁷⁰ “(...) dès que possible, Guy Debord réalisera lui-même une adaptation cinématographique de *La société du spectacle*, qui ne sera certainement pas en-deça de son livre” (IS, 1969, p. 105).

pertence às vanguardas históricas, ele tampouco é vanguardista enquanto neovanguarda. Se há variação de posicionamento entre vanguarda e neovanguarda, como sinaliza Bürger, citado acima, os pressupostos para uma autocrítica não serão os mesmos se a ruptura histórica for almejada. Sobretudo uma autocrítica que se dê em termos visuais.

Se a neovanguarda institucionalizou a vanguarda como arte²⁷¹, há aí um contexto outro, que deve ser estendido à definição de autocrítica. Ela não pode ser a mesma daquela que Bürger atribui às vanguardas históricas²⁷². E aí o diferencial poderia residir no aspecto visual. Afinal, a instituição arte é ainda a referência que justifica e legitima uma grande distância já em nível de discurso. No que tange ao repertório operacional, para a vanguarda pós-histórica não interessa cooptar de forma assumida as demais correntes neovanguardistas, mas negá-las. E a negação se dá como Bürger relata a transmissão entre vanguarda e neovanguarda: “independentemente da consciência que o artista possui do seu fazer e da possibilidade dessa consciência ser vanguardista”. As rugas entre letristas e situacionistas em relação à desapropriação de suas técnicas pelas vanguardas ulteriores revelam um quadro inédito. O que a autocrítica da produção cinematográfica desconstrutora de 68 faz ver é a negação, no que diz respeito à incorporação de técnicas, de um establishment revolucionário. Ou ainda, negação à formação histórica (voluntária ou não). Isto é, se apropriar de fundamentos desapropriando o conteúdo histórico pertencente a eles; negando a paternidade dos que, até às vésperas, incentivaram a desapropriação.

Tal negação promove uma desconstrução histórica dentro da própria neovanguarda. Nega a ela o rito de transformação (já histórico) que vai vê-la, ou reconhecê-la, como arte (de vanguarda). Isto é, vai interromper a construção burguesa do ciclo de vanguarda²⁷³ e contribuir para consolidar um quadro de destruição histórica²⁷⁴. Vai consistir na apropriação das táticas neovanguardistas sem conceder às neovanguardas anteriores a idealização vanguardista, ou seja,

²⁷¹ Bürger cita como exemplo a ineficácia dos happenings em retomar o protesto das manifestações dadaístas (2008, p. 109). Mas os letristas já tinham institucionalizado a vanguarda como arte ao propor um roteiro da história do cinema (Debord, em *Hurlements*), ou ao idealizar o projeto surrealista a partir de alguns resultados (Isou, em *Traité de bave sobre O cão andaluz*).

²⁷² Para Bürger (2008, p. 61), a autocrítica foi colocada em prática pelos movimentos históricos de vanguarda. Contudo, enquanto oposição à instituição arte, e não em um aspecto visual.

²⁷³ Um ciclo que vai da insurgência à esterilidade da vanguarda. Pela apropriação-idealização da neovanguarda, como salienta Marcuse, ou pela cooptação do sistema, (exemplo Dali-Hitchcock).

²⁷⁴ Como o propõe Jean-Pierre Le Goff, citado no capítulo anterior (p. 35).

reconhecimento histórico²⁷⁵. A omissão ou diminuição da importância das neovanguardas dos anos 1950 na escrita do cinema em torno de 68 (por pesquisadores e críticos) vai tornar legítimo não apenas o recalque dos preteridos, mas uma nova categoria. E esta categoria consiste em absolver ou relativizar a neovanguarda da entrada no panteão artístico. Não sendo reconhecida, não se torna racionalizada. Agindo dessa forma, chega-se à resolução que Marcuse esboça em *A arte na sociedade unidimensional*. Na qual os instrumentos e materiais não fossem empregados para produzir ornamento, peças de museu, mas necessidade biológica de um novo sistema de vida. Marcuse não vê viabilidade em uma arte política²⁷⁶ (Godard tampouco acredita em filmes políticos²⁷⁷). É o fator político (reconstrução da sociedade) que deve engajar a arte. “Não uma arte política, não a política como arte, porém a arte como arquitetura de uma sociedade livre” (p. 270). A desconstrução do cinema vai reafirmar um projeto multidisciplinar de (anti)arte como “arquitetura de uma sociedade livre” – o que, invariavelmente, vai fazê-lo colocar em prática o discurso de Debord na IS²⁷⁸.

²⁷⁵ A consciência de Godard sobre a tática situacionista reproduzida acima (ver nota 259, p. 124) não poderia responder pela integridade da produção desconstrutora. E muito menos se pode assumir o comentário como um documento que tenha repercutido e influenciado determinada práxis, sequer a do próprio Godard, enquanto elemento substancial.

²⁷⁶ “o conceito de ‘arte política’ é monstruoso e a arte por si nunca poderia cumprir essa transformação, podendo, entretanto, liberar a percepção e a sensibilidade necessitadas para a transformação” (p. 265).

²⁷⁷ Como desenvolve em *Que faire?*.

²⁷⁸ “Le cinéma est ainsi comparable à l’architecture par son importance actuelle dans la vie de tous”(IS, 1958, p. 9).

Teoria X prática

“L’enjeu du film n’est pas une lecture ou une interprétation du monde mais sa transformation, ici et maintenant. Le film doit travailler des situations où les personnes filmées sont en mesure d’interpeller et de contester l’idéologie dominante au nom d’une autre idéologie et sur la base d’une autre pratique”²⁷⁹.

*Gérard Leblanc*²⁸⁰

Este capítulo visa debater a desconstrução do cinema efetuada pela crítica no pós-Maio através do processo dialético que envolve teoria e prática. O episódio implica diretamente duas publicações que são responsáveis por duas linhas de pensamento influenciadas por Louis Althusser: *Cahiers du cinéma* e *Cinéthique*. Duas hipóteses norteiam o raciocínio neste capítulo. A primeira é a de que esta crítica cinematográfica que assume uma linha marxista vai à contracorrente da descentralização característica do Maio de 68, a da quebra dos monopólios. A segunda é que, ao defender polos distintos, mas complementares, as duas frentes teóricas encampadas pela crítica vão ser incompletas. Pois vão segmentar um projeto dialético entre teoria e prática cuja totalidade é defendida por Marcuse (“técnica da libertação”) e que poderá ser observada nos próprios filmes que defendem. Portanto, este capítulo pretende demonstrar que o projeto da crítica que assume a desconstrução cinematográfica vai fragmentar o alcance das contradições entre teoria e prática. Isto irá causar o confinamento do debate, o restringindo a uma crise interna, do próprio ofício crítico.

O capítulo é dividido em cinco partes. Uma primeira etapa visa estabelecer a posição de Althusser, suas ideias e contradições em meio ao marxismo acadêmico dos anos 1960, comparando com as enfáticas críticas que são dirigidas a ele por Rancière. A segunda parte introduz as ideias ventiladas pelos situacionistas e Marcuse tendo em vista o aspecto teoria-prática. Em seguida, são analisadas as estratégias de desconstrução encampadas pela crítica cinematográfica que é impactada pela influência althusseriana. Elas são divididas aqui entre “corrente

²⁷⁹ “A aposta do filme não é uma leitura ou uma interpretação do mundo, mas sua transformação, aqui e agora. O filme deve trabalhar situações nas quais as pessoas filmadas sejam capazes de chamar e de contestar a ideologia dominante em nome de uma outra ideologia sobre a base de uma outra prática”.

²⁸⁰ *Louis Althusser et la théorie du cinéma en France* (2012, p. 9).

althusseriana de vanguarda” e “corrente althusseriana moderna”. O quarto ponto consiste na análise de uma técnica cinematográfica (o travelling) a partir de um corpo de filmes tendo como amparo o referencial teórico empreendido pela crítica. A última parte apresenta uma comparação entre desconstrução crítica e desconstrução fílmica.

4.1 As ideias de Althusser

Ao longo dos anos 1960, Althusser vai propor abordar a questão da especificidade da dialética marxista, da convergência entre teoria e prática. O esforço de destacar a dialética marxiana da hegeliana (sobretudo a partir do argumento da inversão, proposto pelo próprio Marx sobre um conceito que ele não chegou a aprofundar) não será uma tarefa palatável²⁸¹. Ela leva Althusser a se interrogar de início sobre o que é essencial entre teoria e prática:

“Não se trata, pois, senão de suprimir, em um ponto preciso, o ‘desvio’ entre a teoria e a prática. De modo algum se trata de submeter ao marxismo um problema imaginário ou subjetivo, de pedir-lhe que ‘resolva’ os ‘problemas’ do ‘hiperempirismo’, nem mesmo daquilo que Marx chama as dificuldades que um filósofo experimenta em suas relações *pessoais* com um conceito. Não. O problema colocado existe (existiu) sob a forma de uma dificuldade assinalada pela prática marxista. Sua solução existe na prática marxista. Portanto, não se trata mais do que enunciá-lo teoricamente. Esse simples *enunciado* teórico de uma solução existente em estado prático não se faz, entretanto, por si mesmo: exige um trabalho teórico real que não apenas elabore o *conceito* específico, ou *conhecimento*, dessa solução prática, mas ainda realmente destrua, por meio de uma crítica radical (até a sua raiz teórica), as confusões, ilusões ou aproximações ideológicas que possam existir. Esse *simples* ‘enunciado’ teórico implica, pois, um único movimento, a *produção* de um conhecimento e a *crítica* de uma ilusão” – grifos do autor (1979, p. 143).

²⁸¹ Althusser aponta a ineficácia de comentaristas que buscaram explicitar a inversão da dialética de Hegel proposta por Marx através de “citações célebres”, sem, contudo, abordar o conhecimento teórico da inversão (1979, p. 157). A origem da especulação em torno da dialética nos escritos de Marx se deve ao próprio autor. O texto anunciado por ele sobre dialética não chegou a ser produzido. A única menção a um método dialético se dá apenas em um capítulo de *Contribuição à crítica da economia política*. Althusser aborda a omissão de Marx como uma brecha que poderia justificar a dispersão entre teoria e prática como algo natural, pois não seria essencial a união entre ambos para o desenvolvimento da teoria: “Vejam Marx. Escreveu dez obras e esse monumento que é o *Capital* sem jamais escrever sobre ‘Dialética’. Falou que iria escrever sobre isso, mas não o fez. Jamais encontrou tempo para fazê-lo. O que quer dizer que não o encontrou porque a Teoria da sua própria prática teórica não era, então, *essencial* ao desenvolvimento da sua teoria, isto é, à fecundidade de sua própria prática” – grifo do autor (p. 151). Althusser, entretanto, rechaça a ideia da inversão; e o faz escorado nas delimitações que estariam contidas entre ciência e ideologia – o que, anos mais tarde, Rancière vai problematizar, tal como se verá mais adiante.

A simultaneidade entre conhecimento e crítica é a ponta de uma cadeia. O autor vai propor uma prática social (unidade das práticas produtivas existentes) que é composta por três níveis essenciais: a prática política, que resulta na elaboração de novas relações sociais; a prática ideológica, que transforma a consciência do homem a partir da ideologia (religiosa, jurídica, política, artística, moral, etc.); e a prática teórica. Esta última concentra a tônica da discussão que vai se efetuar em torno da dialética:

“A prática teórica faz parte da definição geral da prática. Lida com uma matéria-prima (representações, conceitos, fatos) que lhe é dada por outras práticas, sejam ‘empíricas’, ‘técnicas’, ‘ideológicas’. Em sua forma mais geral, a prática teórica não compreende somente a prática teórica científica, mas igualmente a prática teórica pré-científica, isto é, ‘ideológica’ (as formas de ‘conhecimento’ constituindo a pré-história de uma ciência e suas ‘filosofias’). A prática teórica de uma ciência distingue-se sempre claramente da prática teórica ideológica da sua pré-história: essa distinção toma a forma de uma descontinuidade ‘qualitativa’ teórica e histórica, que podemos designar, com (Gaston) Bachelard, pelo termo ‘cesura epistemológica’” (1979, p. 145).

Sobre tal cesura, a dialética executa seu trabalho de transformação teórica que irá originar uma ciência nova, que se destaca da ideologia do passado. A dialética na visão althusseriana, portanto, revela o passado como ideológico. A prática teórica (em um viés marxista da epistemologia), entretanto, está ainda a ser construída, salienta Althusser²⁸². E as dificuldades são muitas: não há um guia volumoso para orientar esta prática, tal como se dá em *O capital*; ou uma experiência revolucionária secular dos marxistas²⁸³; tal prática se vê ainda marcada pela especulação inevitável do que poderia ter sido o posicionamento da doutrina marxista sobre o tema. Para Althusser, a prática teórica ainda é externa, está diante dos marxistas “(...) por elaborar, ou mesmo por fundar, isto é, por assentar sobre bases teoricamente justas, a fim de que corresponda a um objeto *real*, e não um objeto presumido ou ideológico, e seja verdadeiramente uma prática teórica e não uma prática técnica” – grifos do autor (p. 146).

²⁸² O texto (*Sobre a dialética materialista*) é produzido no primeiro semestre de 1963.

²⁸³ E aí entra a questão sobre a legitimidade de um evento. Não seria imprescindível que não houvesse a experiência revolucionária? Pois se ela já fosse colocada em prática, já seria histórica e, portanto, no viés althusseriano, ideológica. O quadro levanta a questão sobre o reconhecimento da prática teórica. Como reconhecer aquilo sobre o qual, em primeiro lugar, não se conheceu?

4.1.1 Generalidades

Se esta prática teórica não é histórica e, logo ideológica, como explicá-la senão por estimativas e imprecisões? Para isso, a explicação de Althusser para definir a abrangência da prática teórica contempla um esquema complexo que o filósofo divide em Generalidades. Há, portanto uma Generalidade I, que responde pela matéria-prima que será transformada em Generalidade III pela Generalidade II – sendo esta última o equivalente à prática teórica, que é uma ciência:

“Quando uma ciência, já constituída, desenvolve-se, ela elabora sobre uma matéria-prima (Generalidade I) constituída seja de conceitos ainda ideológicos, seja de ‘fatos’ científicos, seja de conceitos já cientificamente elaborados, mas que pertencem a um estágio anterior da ciência (uma ex-Generalidade III). É, por conseguinte, ao transformar essa Generalidade I em Generalidade III (conhecimento) que a ciência trabalha e produz” (p. 160).

Em outras palavras, há um concreto-realidade (Generalidade I) que passa a um concreto-do-pensamento (Generalidade III) a partir da prática teórica (Generalidade II). Com este esquema, Althusser pensa estar resolvendo o “método científico correto” marxiano, que consiste na passagem do abstrato ao concreto por meio de um processo científico. Entretanto, o autor é cuidadoso em não considerar como uma simples generalidade o processo científico da prática teórica. Não se trata de um “simples desenvolvimento” ou de uma passagem, “mas a forma de mutações e reestruturações que provocam descontinuidades qualitativas reais” (p. 165). As descontinuidades que emergem entre Generalidade I e III intervêm na continuidade da produção de conhecimento. Aí reside a ruptura com Hegel. Para Althusser, Hegel nega a ação da prática teórica, da dialética, ou a julga como movimento da Ideia. Dessa forma, ele estaria denegando as transformações e descontinuidades, as atribuindo (quando tanto) a um processo ideológico, o da “interioridade simples” (p. 165). Desta divergência se esclareceria a crítica marxista a Hegel. Pois Hegel, ao conceber as três Generalidades como um continuum, nega que exista diferença entre elas. Deste aspecto, Althusser formula a questão da inversão dialética entre Marx e Hegel, problematizando-a. Enquanto ciência, a prática teórica não poderá ser uma inversão da ideologia hegeliana, porque ela não resultaria de uma problemática ideológica – ela se desenvolveria em outro domínio, funda “*em um outro*

elemento’, no campo de uma nova problemática, científica, a atividade da nova teoria” – grifos do autor (p. 169). É, portanto, estabelecida uma linha opositiva que separa de um lado a ciência e de outro a ideologia. Aí reside o argumento inicial que servirá como base à crítica formulada por Rancière em um momento muito conveniente, o pós-68. Recorda o filósofo:

“Fiquei impressionado em maio de 1968 com o fato de a insurreição, a greve geral, o movimento ter deixado em total contradição a doutrina de Althusser, a crítica da ideologia, a afirmação do primado da ciência. Althusser havia criticado fortemente seus alunos. Dizia que eram pequenos burgueses. Do ponto de vista de Althusser, a revolta de 1968 não foi nada. No entanto, a revolta causou a maior greve de trabalhadores da história francesa. Passei a interpretar a teoria de Althusser como aquela na qual a ação política dependerá sempre da ciência transmitida por pessoas com a autoridade para fazê-lo” (apud CARTA, 2014).

Ainda que *La leçon d’Althusser* só vá aparecer em 1974, aprofundando os aspectos contraditórios em torno do filósofo, Rancière publica em 1969 um longo artigo, *Sur la théorie de l’idéologie: politique d’Althusser*, no qual serão baseadas as observações abaixo.

4.1.2 As críticas de Rancière

Para Rancière, os comentários althusserianos seriam revisionistas, oportunistas, no momento em que passaram a justificar a defesa do saber acadêmico. Na base da questão está a configuração dada à ideologia por Althusser. A função geral do termo implicaria em um quadro que intensifica a dominação da classe burguesa e atribui à força que tende a subvertê-la o status de ciência²⁸⁴. Dessa forma, a ideologia se torna o Outro da ciência e esta o Outro da ideologia. Tal homologia configuraria uma tradição metafísica, que passa a desprezar os domínios que consideram o discurso verdadeiro (ciência) e o falso (opiniões, erros, etc.).

O que a distinção ciência-ideologia faz emergir, sublinha Rancière, é a distinção técnica-social. Nela recai a limitação em se opor a uma ideologia que é, especificamente, burguesa; e cuja oposição se daria unicamente pela ideologia marxista-leninista (que, em Althusser, chama-se ciência). Tal distinção técnica-

²⁸⁴ “La fonction générale de l’idéologie sera posée comme s’exerçant au profit d’une domination de classe et la fonction de subversion de cette domination sera conférée à l’Autre de l’idéologie, c’est-à-dire la Science” (RANCIÈRE, 2011, p. 225).

social vai se espelhar entre a posição elitista de Althusser ao reprovar o discurso dos alunos em 68, os colocando abaixo do saber acadêmico, estabelecido, institucionalizado. Nesta distinção, Rancière acusa Althusser de estar fortalecendo justamente a ideologia burguesa, que pretensamente estaria na base da oposição entre o que ele defende como ciência²⁸⁵. O quadro vai gerar uma “ideologia acadêmica de Althusser”: “le discours spontané de la métaphysique y reçoit la fonction de justifier les enseignants, porteurs et dispensateurs du savoir bourgeois (savoir dont fait parti le marxisme académique)²⁸⁶” (p. 243).

Logo, com a insurgência do Maio de 68 e com o posicionamento de Althusser, fica sacramentada, aos olhos de Rancière, uma inversão do marxismo acadêmico em oportunismo. Tal inversão é um suicídio teórico. Althusser, argumenta o autor, não participou materialmente da luta proletária, mas disfarçou uma política burguesa como política proletária, incorrendo no revisionismo. O desfalque entre a teoria e a prática althusseriana, tal como formula Rancière, não pode deixar de reverberar o projeto anti-Bernstein reclamado por Lenin no início do século²⁸⁷. E o revisionismo ganha uma contextualização teórica atualizada, para além da acusação godardiana que paira sobre Eisenstein²⁸⁸, fazendo o universo vertoviano emergir no pós-68 como a via dialética, adequada à revolução.

Alguns anos mais tarde, já em *La leçon d'Althusser*, Rancière expõe a obsolescência do posicionamento de Althusser ao discorrer sobre a ruptura no posicionamento dos intelectuais que surge com o Maio de 68 e com a Revolução Cultural Chinesa. Não se tratava mais de combater livros reacionários

²⁸⁵ “Cela veut dire opposer aux discours académiques bourgeois un discours académique marxiste; cela veut dire opposer à l'idéologie ‘spontanée’ et ‘petite-bourgeoise’ des étudiants, la rigueur scientifique du marxisme, incarnée dans la sagesse du Comité central. Cette lutte de la science contre l'idéologie est en fait une lutte au service de l'idéologie bourgeoise, une lutte qui en renforce deux bastions décisifs : le système du savoir et l'idéologie révisionniste” (p. 235, 36).

²⁸⁶ “O discurso espontâneo da metafísica lá recebe a função de justificar os professores, portadores e prestadores do saber burguês (saber no qual faz parte o marxismo acadêmico)”.

²⁸⁷ Em *Que fazer?*, obra muito celebrada de Lenin que vai repercutir em cheio no cinema marxista-leninista pós-68, visa-se combater o “economicismo” – nome dado pelos marxistas russos à corrente revisionista da esquerda que seguia as teses de Edouard Bernstein. Este político e teórico alemão crítico do marxismo é tido como fundador do revisionismo. Entre suas ideias está a rejeição da dialética hegeliana e a crítica ao materialismo histórico.

²⁸⁸ “Nous avons pris le nom de Dziga Vertov non pas pour appliquer son programme mais pour le prendre comme porte-drapeau par rapport à Eisenstein qui, à l'analyse, est déjà un cinéaste révisionniste alors que Vertov, au début du cinéma bolchevique, avait de tout autres théories consistant simplement à ouvrir les yeux et à montrer le monde au nom de la dictature du prolétariat” (GODARD, 1991, p. 77, 78).

em livros revolucionários, mas de abandonar o papel de intelectual, se integrar às massas.

“La ‘droite gauchiste’ comprenait les choses tout autrement: qu’avait montré la Révolution culturelle? Que la lutte des classes était partout; et puisqu’elle était partout, nul n’avait besoin de se déranger. ‘À quoi bon, nous disait alors un éminent althusserien de gauche, aller aux portes des usines discuter toujours avec les trois mêmes ouvriers?’ Pas besoin de ‘faire sortir la philosophie des salles de conférence’. La lutte des classes était dans la salle. Pas besoin de quitter son livre ou son porte-plume: la lutte de classe était dans le texte, dans sa correction. Un champ de lutte immense s’ouvrait: combattre le révisionnisme dans la théorie, défendre les sciences contre leurs exploiters, voire préserver la matérialité de l’écriture²⁸⁹” (RANCIÈRE, 2011, p. 134).

Dessa maneira, Rancière destaca uma mudança de paradigma no contexto universitário-acadêmico tomando o Maio de 68 como referência. Antes de maio, as ideologias universitárias e revisionistas se combinavam para produzir a luta da ciência (revolucionária) contra a ideologia (burguesa). No pós-Maio, a ideologia revisionista universitária poderia passar pelo esquerdismo autoritário para produzir a luta de classes na teoria (p. 135).

Em resumo, Rancière delega uma função física, prática à experiência do Maio de 68 que constrange a dimensão puramente teórica, levada à frente por Althusser. “Briser la division du travail qui enfermait l’intellectuel dans la séparation d’avec le travail manuel²⁹⁰” (p. 208) – tal quadro vai fazer com que os intelectuais se convertam em operários ou revolucionários profissionais, o que vai resultar em um curto-circuito. Há de um lado a vontade eminente de romper com a tradição burguesa da divisão do trabalho e, de outro, reprimir a indignidade da revolta pequeno-burguesa. Os intelectuais que falam em nome do proletariado estão efetivando a transformação da revolta de uma classe à revolta de outra classe (p. 209). Ao falar pelo outro, o intelectual estaria reproduzindo o aprendizado da universidade e das organizações da classe operária: “Discours qui autorize à parler pour les autres; à annuler le lieu et le sujet de sa parole. Mécanisme dont le

²⁸⁹ “A ‘direita esquerdista’ compreendia as coisas de outra forma: o que tinha mostrado a Revolução Cultural? Que a luta de classes estava em todos os lugares; e porque ela estava em todos os lugares, nada precisaria ser incomodado. ‘Para que então, nos dizia então um eminente althusseriano de esquerda, ir às portas das usinas discutir sempre com os mesmos três operários?’ Não é necessário ‘tirar a filosofia das salas de conferência’. A luta de classes estava na sala. Não é necessário abandonar seu livro ou seu porta-pena: a luta de classes estava no texto, na correção dele. Um campo de luta imenso se abria: combater o revisionismo na teoria, defender as ciências contra os exploradores, de fato preservar a materialidade da escrita”.

²⁹⁰ “Quebrar a divisão do trabalho que trancava o intelectual na separação para com o trabalho manual”.

discours althussérien nous a donné la figure la plus exemplaire: discours fondé sur la condition de nier d'où il parle, de quoi il parle, à qui il parle” (p. 210). Assim, a *prise de parole* do intelectual é vista como “parole substitutive du revisionisme”/ “palavra substituta do revisionismo”.

As considerações de Rancière evidenciam uma perspectiva crítica em relação a Althusser, tendo como argumento a experiência do Maio de 68. Se este último é acusado de revisionismo, a crítica vai ganhar consistência a partir do projeto teórico do grupo situacionista.

4.2

O que dizem os situacionistas no pré-Maio de 68

No final de 1967, Raoul Vaneigem, ao lado de Debord (*A sociedade do espetáculo*), rompe com os limites do periódico da Internacional Situacionista e parte para a publicação individual de suas teses em *A arte de viver para as novas gerações*. Este aprofundamento teórico da campanha situacionista às vésperas do Maio de 68 é um excelente documento para legitimar a sintonia entre as ideias do grupo e a desconstrução que aflora em seguida.

No que diz respeito à questão teoria-prática, Vaneigem está, grosso modo, em concordância com Rancière, mas se expressando com um despojamento incomum ao meio acadêmico (que ele rechaça, diferente do crítico de Althusser, que ainda fala para a academia). Para Vaneigem, a relação contínua entre teoria e práxis vivida resultaria no fim das dualidades e, com isso, no fim do poder do homem sobre o homem. É preciso recorrer a uma inversão de perspectiva, oposta ao mundo da “não-totalidade”, no qual os fatos seriam falsificados, de caráter metafísico. A inversão se dá no limiar entre o imprevisto espontâneo e a “cristalização momentânea da consciência”, uma exposição que contempla a prioridade sobre o ato (prática) do que sobre a teoria:

“A energia humana não é desviada para o desumano sem resistência, sem combate. Onde se situa o campo de combate? Sempre no prolongamento imediato da experiência vivida, na espontaneidade. Não que eu oponha à mediação abstrata uma espécie de espontaneidade bruta, digamos instintiva, o que seria reproduzir em um nível superior a opção imbecil entre a especulação pura e o ativismo limitado, a disjunção entre teoria e prática. A tática adequada consiste antes em desencadear o ataque no lugar exato em que estão emboscados os salteadores da experiência vivida, na fronteira em que o gesto esboçado é transformado e pervertido, no preciso momento em que o gesto espontâneo é aspirado pelo

despropósito e pelo equívoco. Nesse ponto há uma cristalização momentânea da consciência, que ilumina ao mesmo tempo as exigências da vontade de viver e o destino que a organização social tem guardado para elas: a experiência vivida e sua recuperação pela maquinaria do autoritarismo. O ponto no qual a resistência começa é o posto de observação da subjetividade. Por razões idênticas, o meu conhecimento do mundo só existe efetivamente no momento em que eu ajo para transformar o mundo” (VANEIGEM, 2016, p. 124, 125).

A espontaneidade, explica Vaneigem, é, portanto, divergente da “espontaneidade bruta”. Esta poderia estar relacionada com a crítica de Lenin, a do “culto ao espontaneísmo” operário, da improvisação e desorganização da massa, como se lê em *Que fazer?*; ou à transformação da espontaneidade imediata em espontaneidade organizada, como prevê Marcuse (1973, p. 53), baseada em necessidades vitais. Mas quais seriam efetivamente as diferenças entre espontaneidades? A diferença estaria na mediação do poder. É que para Vaneigem, há um papel exercido pelo poder que esgota um gesto em sua consumação imediata. O poder faz o papel de mediador, ele é a mediação. É ele quem racionaliza o gesto. O “espontâneo bruto” é imediatamente mediado enquanto a “poesia espontânea é a antimediação por excelência” (p. 127). E aí entra a práxis: a poesia para o autor é o “fazer” puro, original, interno. A abertura poética é, portanto, contra a autoridade; ilesa à penetração do poder em um sentido imediato; superior às formas repressivas de dessublimação, para utilizar um vocabulário marcuseano. Pode-se chamar a espontaneidade de Vaneigem como “espontaneidade criadora”, em oposição à “espontaneidade bruta”. No que diz respeito ao sujeito do qual a “espontaneidade criadora” irá emanar, o quadro é reduzido: apenas “poucos escolhidos”, aqueles que resistiram ao poder durante muito tempo e conquistaram a autoconsciência enquanto indivíduos. Esta nova e restrita espontaneidade está na base do que o autor vai chamar de teoria radical, epicentro do programa no qual discorre sobre uma arte de viver.

4.2.1 Teoria radical

É a partir de um comentário de Marx em *Crítica da filosofia do direito de Hegel*²⁹¹, que Vaneigem elabora sua teoria radical. O que ela estabelece é

²⁹¹ “A teoria se torna uma força material quando penetra nas massas. A teoria é capaz de penetrar nas massas quando faz demonstrações ad hominem e faz demonstrações ad hominem quando se

imane a às massas – penetra nelas porque emana delas. Poderia ser uma leitura então atual do ato radical marcuseano, pois Vaneigem a descreve como uma técnica²⁹², e ela se dá no instante do fazer. Mas por outro lado, ao assumir um caráter poético, a teoria radical vai se aproximar com mais ênfase da Grande Recusa, sobretudo na flexibilidade, na fluidez que Marcuse vai caracterizá-la. A dilatação da Grande Recusa, que vai da arte à reivindicação política dos Black Panthers, passando pela ressignificação de expressões e vocábulos, é um campo tão vasto quanto o genericamente enunciado por Vaneigem na teoria radical. O jazz, no contexto da arte contemporânea, vai ser um exemplo comum aos dois autores. Propício para apontar tanto a dissolução das estruturas de percepção, no caso de Marcuse²⁹³; quanto à improvisação ritualística exemplar na qual se deverá desenrolar a “espontaneidade criadora” de Vaneigem²⁹⁴. A sensualidade que emerge do improviso, uma comunicação natural, poética, individual, espontânea, vai resultar para Vaneigem em uma comunicação erótica, que agrega a coerência entre teoria e prática (2016, p. 133). Neste enfoque, a “espontaneidade criadora” é também um escudo de combate à dessublimação repressiva marcuseana, que teria deserotizado o ambiente no qual o indivíduo obteria prazer, reduzindo-o (MARCUSE, 2015, p. 96-98). Anselm Jappe aponta uma afinidade freudo-marxista²⁹⁵ entre Marcuse e os situacionistas, sobretudo, Debord. Mas esta influência, segundo Jappe, não estaria na contribuição que eles poderiam ter antecipado à diatribe de Maio de 68, o que é questionável. A Grande Recusa que

torna radical. Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz do homem é o próprio homem” (MARX apud VANEIGEM, 2016, p. 129).

²⁹² “É a técnica revolucionária a serviço da poesia” (p. 129).

²⁹³ “The emergence of contemporary art (I shall use “art” throughout as including the visual arts as well as literature and music) means more than the traditional replacement of one style by another. Non-objective, abstract painting and sculpture, stream-of-consciousness and formalist literature, twelve-tone composition, blues and jazz: these are not merely new modes of perception reorienting and intensifying the old ones; they rather dissolve the very structure of perception in order to make room- for what? The new object of art is not yet “given,” but the familiar object has become impossible, false. From illusion, imitation, harmony to reality- but the reality is not yet “given”; it is not the one which is the object of «realism.” Reality has to be discovered and projected. The senses must learn not to see things anymore in the medium of that law and order which has formed them; the bad functionalism which organizes our sensibility must be smashed” (MARCUSE, 1969, p. 38, 39).

²⁹⁴ “Para mim, a espontaneidade constitui uma experiência imediata, uma consciência da experiência vivida (...) A consciência do presente harmoniza-se à experiência vivida como uma espécie de improvisação. Esse prazer, pobre porque ainda isolado, rico porque já orientado para o prazer idêntico dos outros, carrega uma grande semelhança com o prazer do jazz (...) A consciência da experiência imediata nada mais é que esse jazz, essa balanço” (VANEIGEM, 2016, p. 245, 246).

²⁹⁵ Tentativa de combinar a análise freudiana ao marxismo que tem origem nos anos 1930 com Wilhelm Reich. *Eros e civilização* (1955), de Marcuse é um ponto alto do freudo-marxismo.

surge em *Eros e civilização*, um exemplo de obra freudo-marxista, está minimamente resumida à fórmula “viver sem angústia” (MARCUSE, 1975, p. 138). Os manifestantes alemães (entre eles Rudi Dutschke), que em 1967-68 já tinham adotado em seu repertório a temática da Grande Recusa e popularizado os três Ms, “Marx-Mao-Marcuse”, já estão partindo de outra abordagem do conceito. Trazem-no para uma aplicação no contexto imediato. A “cristalização momentânea da consciência”, que Vaneigem atribui à “espontaneidade criadora”, vai chegar a atribuir a ênfase de uma grande recusa (genérica, em caixa baixa) no ápice de uma inversão de perspectiva²⁹⁶.

A sintonia entre o alemão e o situacionista vai ainda além. O Marcuse que às vésperas de Maio está propondo fazer da sociedade uma obra de arte está sem querer endossando as teses de *A arte de viver*. Para Vaneigem, a expressão “fazer uma obra de arte” já é por si só ambígua, pois integra o fator estético, que renuncia o momento da criação pela durabilidade da carreira artística, da entrada no museu – “Não é, contudo, a vontade de fazer uma obra duradoura que o impede (o artista) de criar o momento imperecível da vida?” (p. 147). Vaneigem está interessado em protelar o período de criação para um presente contínuo, inacabado. A teoria radical trata justamente de fazer com que a ação da “espontaneidade criadora” seja dilatada sem desviar da realidade poética (a do fazer). A obra de arte se torna um projeto de vida do cotidiano, e não do museu; não na criação de fato, mas no processo.

Já a convergência entre Vaneigem e Rancière é superficial e se aprofunda no posicionamento sobre a autoridade acadêmica. No que tange à crítica a Althusser no pós-Maio, o situacionista resume em poucas linhas os argumentos levantados por Rancière dois anos mais tarde²⁹⁷. O que Vaneigem aprofunda – e no caso de Rancière, o enfoque é outro, vale lembrar – é o plano no qual se dará a

²⁹⁶ “A recusa absoluta do social pelo indivíduo é neste caso uma resposta à recusa absoluta do indivíduo pelo social. Não reside aí o momento fixo, o ponto de equilíbrio da inversão da perspectiva, o lugar exato onde o movimento não mais existe, nem a dialética, nem o tempo? Meridiano e eternidade da *grande recusa*” – grifo meu, o original é em caixa baixa (VANEIGEM, 2016, p. 225).

²⁹⁷ “Aqueles que sabem liquidar uma revolução encontram-se sempre em primeiro plano para explicá-la àqueles que a fizeram. Dispõem de argumentos tão excelentes para explicá-la quanto para terminá-la, é o mínimo que se pode dizer. *Quando escapa aos artífices de uma revolução, a teoria acaba por se erguer contra eles. Já não os penetra, mas domina-os, condiciona-os.* A teoria que não é mais ampliada pela força das armas do povo aumenta a força daqueles que desarmam o povo (...) *Quando os dirigentes se apoderam da teoria, esta se transforma em ideologia nas mãos deles*” – os grifos são meus (VANEIGEM, 2016, p. 129).

prática teórica, as condições, para além da dimensão poética, que vai reger o envolvimento *material* da luta²⁹⁸. O que em Althusser é científico e oposto à ideologia, na teoria radical é práxis, realização, técnica – uma resolução que não irá parecer tão suspeita aos olhos de Rancière, que cobra justamente o envolvimento “físico” como uma espécie de antídoto contra o distanciamento crítico-científico althusseriano.

Já o abismo entre Vaneigem e Rancière se acentua na amplitude artística que o primeiro não perde de vista e chega a impor como prioridade (pois viver seria uma arte, como prevê o título de sua obra) – sem desprezar o peso que o grupo situacionista deu, desde sempre, ao cinema. Rancière não está interessado em impor uma saída a nível artístico. A questão está sempre voltada para a integração do meio científico-universitário no campo ideológico, da conversão do marxismo-acadêmico althusseriano em revisionismo no decorrer de 68. Vaneigem está empenhado em justificar sua teoria radical no mote da “civilização da linguagem”, para a qual a linguagem do homem total só poderá se dar na totalidade.

4.2.2 Debord

A oposição entre ideologia e teoria radical por Vaneigem (2016, p. 130) é simples: “A ideologia é a mentira da linguagem; a teoria radical, a verdade da linguagem”. Quando Debord (1998, p. 14) está afirmando que o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediadas por imagens”, ele não está muito distante da oposição entre verdade e mentira da linguagem. Não que se trate de um enfoque da passividade diante de um numeroso repertório de imagens (tal como na “civilização da imagem”), mas da funcionalidade que esta imagem adquire. Debord está se apropriando de uma frase de Marx (de *O capital*), substituindo a palavra “capital” por “espetáculo”. Para Jappe (2002, p. 31), com tal *détournement*, Debord está argumentando que o acúmulo do capital se torna imagem. Ao mediar a relação social entre pessoas, esta imagem-capital-espetáculo está asseverando a “mentira da linguagem” a que

²⁹⁸ Como por exemplo neste trecho: “A teoria radical emana do indivíduo, do ser como sujeito; penetra nas massas por meio do que há de mais criativo em cada um, pela subjetividade, pela vontade de realização” (VANEIGEM, 2016, p. 129, 130).

se refere Vaneigem. Debord não critica a imagem em si, observa Jappe (p. 171), mas a forma-imagem enquanto objeto de uma forma-valor. Ora, e o que está em jogo nesse sistema senão o enfoque na linguagem, nas formas de validar ou legitimar a relação social que responde pelo processo entre a forma-imagem e a forma-valor?

A ênfase de Vaneigem sobre a arte é também um acerto de contas com uma omissão histórica. A seu favor, o autor justifica o desinteresse de Marx e Lenin pelas artes em seus tempos, desprezaram-na sem se preocupar “que a arte, ou seja o pulso da cultura e da sociedade, é a primeira a revelar o estado de decomposição dos valores” (VANEIGEM, 2016, p. 226, 227). A omissão de Lenin sobre os dadaístas seria uma falta grave, um erro histórico para o qual os situacionistas sempre evitaram. Em um parecer já posterior a *A arte de viver para as novas gerações* e ao Maio de 68, Vaneigem estabelece o plano teórico marxista-leninista na retaguarda da práxis: “O desafio que a reificação lança à criatividade de cada um já não está nos ‘que fazer?’²⁹⁹ teóricos, mas na prática do ato revolucionário” (2016, p. 351).

Já Debord, em sua teoria crítica, compartilha da mesma posição de Vaneigem no que concerne à ênfase na prática. A cooptação da força prática pelo espetáculo teria retirado sua coesão, mantendo-a em contradição consigo mesma. Já a insuficiência teórica da revolução proletária esbarraria em uma questão ideológica. Pois recairia na identificação do proletariado com a burguesia no que concerne à tomada do poder. Para evitar o retrocesso revolucionário, a saída, para Debord, é transformar a teoria da práxis em teoria prática. Esta transformação se dá no “momento revolucionário” – é, portanto, espontânea e interna, pois responde a “condições práticas da consciência” (1998, p. 59).

Para Debord, a destruição da sociedade do espetáculo só poderá resultar de uma força prática. Uma teoria crítica só teria validade se incorporada à prática. Tal fusão vai acarretar em uma nova linguagem, uma teoria prática oposta, por exemplo, ao cientificismo da prática teórica althusseriana. A distinção entre luta teórica e luta prática em uma teoria crítica estaria, então, sempre contida no movimento prático. Tal condição faz com que seja erigida uma linguagem negativa cuja ênfase recaia na comunicação:

²⁹⁹ Certamente o comentário está fazendo menção ao manifesto de Godard publicado em 1970, *Que faire?*.

“A teoria crítica deve *comunicar-se* em sua própria linguagem, a linguagem da contradição, que deve ser dialética na forma como o é no conteúdo. É crítica da totalidade e crítica histórica. Não é um ‘grau zero da escrita’, mas sua inversão. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação” – grifos do autor (1998, p. 132).

A prática que melhor compõe a linguagem da contradição vai ser o *détournement*, explorada tanto por Debord quanto por Vaneigem. Em Debord ela implica em duas circunstâncias: a do plágio – “O progresso supõe o plágio” (p. 134); e a da correção, se apropriando da frase de um autor e substituindo uma ideia equivocada (original) por outra correta (desapropriada) – tal como faz Debord com a frase de Marx, reproduzida acima. Desta forma, o *détournement* é o contrário da citação; é um fragmento perdido, redimensionado para fora de seus limites; é “a linguagem fluida da antiideologia” que está sempre contida em uma crítica do presente.

Em Vaneigem, o *détournement* ganha um ângulo lúdico, a forma mais elementar de estimular a criatividade, mas também a última arma da superação. Ela resulta em uma “ditadura do fragmentário”: “O *détournement*³⁰⁰ é o gesto revolucionário mais coerente, mais popular e mais bem adaptado à prática insurrecional. Por uma espécie de movimento natural – a paixão do jogo – ela arrasta as pessoas a uma radicalização extrema” (2016, p. 333).

A questão do *détournement* ultrapassa a hierarquia histórica e pode ser visto como uma teoria prática prestes a ser assumida até mesmo pelo saber acadêmico. “Os situacionistas haviam compreendido que também as ideias de Marx deviam ser submetidas ao *détournement*; deveriam ser modificadas e inseridas num novo contexto de maneira a reencontrar a sua validade” (JAPPE, 2002, p. 189). Ora, e o que é a autocrítica do presente alinhavada por Peter Bürger³⁰¹ já no pós-situacionismo senão um *détournement* acadêmico das ideias de Marx?

³⁰⁰ Retomei o termo como no original em francês. Na tradução em português da obra de Vaneigem (2016), optou-se por renomear *détournement* como subversão, o que não me parece adequado. Leandro (2012) decidiu pela tradução exata, “desvio” (do verbo “détourner”/ “desviar”). Tendo em vista a especificidade que é intrínseca ao termo “*détournement*”, uma prática situacionista, não acho justificável apenas traduzi-lo de forma genérica. Pois se trata de uma expressão particular e relevante à gramática situacionista, e não apenas uma simples modalidade do verbo “desviar”.

³⁰¹ Para esta abordagem da “autocrítica do presente” em Bürger, ver no capítulo anterior a pág. 125, nota 263.

Até aqui se buscou contextualizar um percurso do debate marxista na França que será influente nos entornos de 68, realçando a questão da dialética teoria/ prática. Se há um sentido a ser tirado, tomando como referência os argumentos de Rancière e dos situacionistas, ele aponta para uma tendência clara: tirar o marxismo da universidade e torná-lo operacional enquanto práxis. A *sociedade do espetáculo* e *A arte de viver para as novas gerações* vão sinalizar para a consolidação de uma desconstrução teórica do marxismo intelectual francês. Desconstrução que começa pelo não pertencimento:

“(Os situacionistas) Não mantêm relações com o mundo acadêmico, não participam em nenhuma mesa-redonda ou encontro cultural, não escrevem artigos para outras revistas ou jornais, não aparecem na rádio ou na televisão. Distinguem-se de todos os outros protagonistas de 68: não pertencem à universidade, nem enquanto estudantes como Conh-Bendit nem enquanto docentes como Althusser; não veem de um meio literário como Sartre, e tampouco do mundo multicolor dos militantes de esquerda. A sua origem, a ‘boemia’ artística, permanece muito evidente tanto nos objetivos como nos meios” (JAPPE, 2002, p. 105).

O Maio de 68 se vê, portanto, consumido por duas balizas teóricas que são estrangeiras, externas ao saber acadêmico francês. Marcuse, um alemão egresso da escola de Frankfurt radicado nos Estados Unidos, até então impopular no repertório acadêmico francês, um fiasco de vendas tornado best-seller literalmente da noite para o dia; e o grupo situacionista em sua “boemia artística”, sua ênfase ao não pertencimento e à crítica aos teóricos.

Para além da referência obrigatória a *O homem unidimensional*, Marcuse publica dois breves textos complementares em 1967 que estão em plena sintonia com a obra teórica de Debord e Vaneigem: *A arte na sociedade unidimensional* e *A sociedade como obra*. Neste último, o autor prega a convergência entre técnica e arte como saída para reverter as duas dimensões que estariam separadas no mundo unidimensional, ou, no clichê situacionista, espetacular: a dominação da técnica e a técnica como meio de dominação. Uma “superação histórica da arte” só poderia resultar da fusão entre produção material e intelectual, prática e teoria (MARCUSE, 2001, p. 52). Como se vê, Marcuse e os situacionistas têm mais afinidades do que a abordagem freudo-marxista, tal como atribui Jappe. E a

convergência de ideias vai impor-se sobre os resquícios ativos além-Maio, sobretudo no que contempla o tópico teoria-prática.

4.3

Desconstrução do cinema pela crítica pós-Maio de 68

A partir desta introdução sobre a desconstrução teórica, tendo como motivação o aspecto teoria-prática, faz-se necessário investigar as implicações que este debate irá aportar ao cinema. Ou melhor, à crítica cinematográfica. As atenções recaem sobre duas revistas que protagonizam um notório debate que inspirou inúmeras análises sobre a questão da ideologia, que não será mais uma vez aprofundada aqui³⁰². *Cahiers du cinéma* e *Cinéthique* veem no pós-Maio a necessidade de uma reavaliação crítica a partir de um repertório teórico que encontra em Althusser um sólido interlocutor. Cada parte vai inspirar uma visão que aprofunda desconstruções divergentes. A investigação a seguir visa apontar duas das principais tendências reveladas no período de forma a destacar dois discursos sobre a desconstrução do cinema: o filme materialista dialético (*Cinéthique*) e o “cinema direto” (*Cahiers*).

4.3.1

A corrente althusseriana de vanguarda

Os efeitos do Maio de 68 sobre a desconstrução cinematográfica vão ocupar a crítica com algum atraso. Como se viu, a produção de ciné-tracts já durante os eventos, a formação de grupos e de empreitadas ambiciosas vão reverberar o episódio durante o segundo semestre do ano. A partir de janeiro de 1969 se dá início um processo que, para além de intensificar a vertente dialética que passa a ser reivindicada pelos filmes marxistas do pós-Maio, reatualiza um projeto de crítica que incorpora o posicionamento político no ofício crítico. “(...) a solidão do cinéfilo tem alguma coisa de anti-social que não o prepara para o rigor do trabalho político, para modéstia do trabalho militante” (DANEY, 2007, p. 31). Com tais palavras, Serge Daney poderia justificar o acanhamento que vai

³⁰² Na América Latina há pelo menos dois textos que fornecem um belo resumo sobre a questão ideológica: o trabalho de Ismail Xavier, escrito já nos anos 1970, *O discurso cinematográfico* (2005, p. 146-164); e a coletânea recentemente publicada na Argentina, organizada por Emiliano Jelicié, *Mayo francés – la cámara opaca, el debate cine e ideología* (2016).

caracterizar a entrada da *Cahiers du cinéma* no plano político – que não vai se configurar em uma ruptura radical.

A aparição de *Cinéthique* em janeiro de 1969 vai desencadear uma reação que se estenderá pelos anos seguintes e vai primar pela reabilitação do cinema para fora do establishment. Inclusive o establishment da própria crítica (autocrítica da crítica). Em boa parte inspirada pelos textos e reflexões de Althusser, a transposição da prática teórica marxista para o ofício crítico pela geração emergente de *Cinéthique* vai retomar a questão dialética entre teoria e prática, impactando em cheio a *Cahiers*.

4.3.1.1

***Cinéthique*: atitude e consciência estética**

A capa da primeira edição de *Cinéthique* a apresenta como uma “nouvelle revue du cinéma nouveau³⁰³”. A ênfase sobre o novo deve, portanto, recair tanto sobre o cinema que emerge no ano anterior quanto sobre o trabalho crítico de revelá-lo. A fotografia estampada logo abaixo – extraída de *L’été* (1968), de Marcel Hanoun –, mostra uma mulher (Graziella Buci) que olha para o leitor. Ao seu lado, colado no muro, se vê o cartaz com as perguntas “Qui crée? Pour qui?/ “Quem cria? Para quem?”³⁰⁴. Abaixo, as chamadas para o conteúdo da revista: obras de Bergman, Rivette, Straub, Marcel Hanoun (que é um dos editores de *Cinéthique*) e Godard. A capa da segunda edição traz uma montagem visual *détournée*, bem ao gosto dos situacionistas. Do número 5 em diante, não haverá imagens na capa, apenas texto – tendência que será assumida somente três anos mais tarde pela *Cahiers du cinéma*.

O editorial-em-forma-de-manifesto do primeiro número de *Cinéthique* é assinado por Marcel Hanoun e antecipa a ênfase sobre um trabalho didático-pedagógico sobre o leitor. Visa-se uma maiêutica com o *spectateur-lecteur*: “Nous voulons apprendre à comprendre³⁰⁵”. Tal ensinamento implica em resoluções básicas: o movimento de câmera passa a ser uma tomada de posição

³⁰³ “Nova revista do cinema novo”.

³⁰⁴ A fotografia é bem expressiva no filme de Hanoun. Ela faz parte de uma série de imagens que contextualiza a protagonista, Graziella (Graziella Buci), nos muros grafitados e repletos de cartazes e intervenções durante o Maio de 68. Para além da própria exposição da fotografia, ela compõe um cenário e figura de tempos em tempos ao longo do filme.

³⁰⁵ “Nós queremos ensinar a compreender”.

moral do cineasta em direção a uma pesquisa pessoal³⁰⁶; e o cinema enquanto aparelho redutor das capacidades intelectuais do espectador precisa ser combatido.

Em relação aos realizadores, sobretudo curta-metragistas, a revista propõe uma posição conciliadora, de divulgação da obra. Tal postura, que visa justamente estreitar a distância entre diretores e críticos assume uma conotação crítica em relação ao isolamento entre setores. Não se busca reforçar uma autonomia da crítica, mas, ao contrário, trazê-la para um contexto de maior acessibilidade. O que redundava em um trabalho de mediação, de aproximar o cinema do espectador, encaminhando-o para a práxis vital³⁰⁷.

Na entrevista com Godard, ainda no primeiro número de *Cinéthique*, a questão do posicionamento da revista e do ofício crítico lança os primeiros paralelepípedos contra a *Cahiers*, um modelo a ser superado³⁰⁸. O argumento de que o papel da revista seria de falar sobre os filmes dos quais não se fala é logo relativizado por Godard, que aponta no editorial um lugar comum para todas as revistas – de forma que os periódicos de cinema seriam justamente sobre os filmes não comerciais. A resposta dos debatedores (Jean-Paul Fargier e Gérard Leblanc) é enfática: o posicionamento das demais publicações seria em torno de uma filmografia do tipo *art et essai*, um cinema cultural e não subversivo. O indício sobre tal tendência recai sobre as análises de *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* (1967) que são publicadas na *Cahiers*³⁰⁹. Aos olhos dos debatedores de *Cinéthique*, as críticas seriam contraditórias com os propósitos da obra, pois elas teriam ignorado as condições econômicas nas quais o filme teria sido produzido: “Il ne fallait pas parler du filme comme filme, mais parler de sa réalisation, de sa production, qui étaient vraiment révolutionnaires³¹⁰” (1969, p. 8). Com tais palavras, se tem a impressão de que a tarefa reside justamente em fazer a crítica desviar-se do objeto ao qual ela sempre esteve atrelada, o filme; e, com isso, reencaminhar o esforço crítico para a feitura, história teórica das práxis.

³⁰⁶ O que geraria uma unidade entre diretor e obra. É o caso dos destaques *Bresson-Mouchette*, *Bergman-La honte*, *Rivette-L'amour fou* e *Straub-La chronique de Anna-Magdalena Bach*.

³⁰⁷ “Il faut démolir les mythes et les tabous de toute cette critique bien-pensant, bien en place et ronronnante: ne parler que de films que sortent ‘commercialement’. Parler des films qui sortent ‘commercialement’, même s’il est superflu d’en parler”, (LEBLANC, 1969, p. 19).

³⁰⁸ Todas as informações a seguir sobre as opiniões de Godard e de *Cinéthique* são extraídas da entrevista *Un cineaste comme les autres* (1969, p. 8-12).

³⁰⁹ O filme ganha duas revisões. Uma de Noel Burch (nº 195, p. 63, 64); e outra de Comolli (nº 203, p. 17, 18).

³¹⁰ “Não seria preciso falar do filme como filme, mas falar de sua realização, de sua produção, que eram verdadeiramente revolucionárias”.

Para o Godard pós-Maio, em torno da criação do grupo Dziga Vertov, o ato de fazer uma nova revista já é condenável. A saída é baratear os custos fazendo circular folhas mimeografadas com trabalho teórico. O papel da *Cahiers* demonstra o estado ideológico da crítica: para Godard os críticos tornaram-se prisioneiros do espetáculo – a citação aos situacionistas que embasa o comentário do diretor implica um radicalismo que resultaria em algo como o cancelamento do ofício crítico. É chegado o momento no qual o crítico não pode mais trapacear, argumenta Godard; e já não se distingue mais as fronteiras entre produção cinematográfica (espetacular como um todo) e produção crítica³¹¹.

Neste encontro entre os críticos e o cineasta-operário, torna-se ambíguo o papel de Godard em relação à própria obra. A falta de vontade de falar ou projetar *Um filme como os outros* é outro ponto de atrito entre o diretor e a intenção de tratar sobre filmes não comerciais que é levada à frente por *Cinéthique*. Os representantes da revista vão reafirmar um trabalho didático e desmistificador a ser feito (“Pour savoir comment faire les films, il y a un travail théorique à accomplir quand même³¹²”). Para o qual, mais adiante, Godard rebate: “Ne pas arriver dans la pratique sociale avec des idées sur le cinéma, mais faire une pratique sociale et trouver les idées cinématographiques qu’elle implique³¹³”. Em sua defesa, é a prática que se faz primordial (tal como se dá nos situacionistas). A distribuição é um mecanismo burguês (a comparação com a rede Prisunic ou Ford é aí emblemática): Godard insiste sobre a prática, relativizando a função social do produto filme, já acabado³¹⁴. Esta distância de opiniões será ampliada conforme o embasamento althusseriano engrena no inventário teórico dos críticos.

Há, contudo, em um primeiro momento, uma convergência de opiniões em relação à ênfase sobre a criação. Se Godard polemiza a fundação de mais uma

³¹¹ Em outra entrevista, Godard coloca a questão nos seguintes termos: “E quando falamos de Hollywood, entendemos Hollywood como todo mundo: seja o Newsreel, ou os cubanos, ou os iugoslavos, ou o Festival de Nova Iorque, ou o Festival de Cannes, ou a Cinemateca Francesa, ou o *Cahiers du Cinéma*. Hollywood quer dizer tudo relacionado com o cinema. Assim, cada vez que a gente diz Hollywood está dizendo o imperialismo deste produto ideológico que é o cinema” (CARROL, 1970, p. 6).

³¹² “Para saber como fazer os filmes, há um trabalho teórico a se realizar não obstante”.

³¹³ “Não chegar à prática social com ideias sobre o cinema, mas fazer uma prática social e encontrar as ideias cinematográficas que ela implica”.

³¹⁴ “Disons qu’il faut que les gens voient les films. Mais surtout les faire (...) On peut dire que le but est de produire, c’est-à-dire de faire des actes de résistant. Le sabotage, ça veut dire fabriquer un film (...)” (GODARD apud FARGIER; LEBLANC, 1969, p.12).

revista, é o projeto de renegar o produto filme, tal como propõe *Cinéthique*, que viabiliza o contrato pós-Maio em termos teóricos.

“Faut-il encore parler des films? (...) Car l’objet filmique, comme tout autre produit fabriqué, est le résultat d’un travail qui disparaît comme par miracle dans un spectacle destiné précisément à distraire le spectateur du travail accompli dans un autre secteur de l’industrie” (LEBLANC, 1969, p. 20).

Nesta visão se encaixa o novo papel da crítica, um agente conciliador entre o inconsciente do cinema e a consciência do espectador. A tarefa se inicia em *Cinéthique* com a análise do filme *L’été*, rodado pelo editor Hanoun em sete dias, no final de agosto. Para Gérard Leblanc, o filme é o primeiro exemplo que reúne todas as condições para a liberação do sentido (p. 20) – um eufemismo para o que foi abordado aqui, anteriormente, como a quebra do monopólio.

4.3.1.2

***L’été* e a desordem: marco da teoria crítica**

A se justificar pelos argumentos expostos acima, é correto justificar a revolução crítica pretendida por *Cinéthique* em um primeiro momento pela abordagem ao filme de Hanoun. Na verdade, é o próprio cineasta quem rompe com o abismo entre criação e análise, exercendo ele mesmo um papel imprescindível no quadro da revista. Se alguns envolvidos vão, posteriormente, passar à realização de filmes (em 1972, mantendo o nome da revista), o que está implícito no número inicial de *Cinéthique* é apagar as fronteiras, tornar teoria e criação parcelas complementares da mesma meta. Em *Desordre et cinéma*, Hanoun descreve de forma breve o ímpeto criativo por trás de *L’été*. Sem dinheiro, película ou câmera, havia apenas a ideia, a atriz, a equipe, o lugar e a desordem. A revista ainda publica um diário da produção, escrito por um dos assistentes, e uma crítica anônima.

Portanto, a ênfase no primeiro número de *Cinéthique* recai sobre dois filmes pós-Maio que dão continuidade ao período de forma distinta. *Um filme como os outros*, que para além da entrevista com Godard ganha duas críticas (de J.P. Cassagnac e Fargier), e *L’été*. Se há todo um debate capitaneado por Godard em fazer reverberar o Maio de 68 pela voz e por imagens descaracterizadas do

evento, como se mostrou no capítulo anterior³¹⁵, Hanoun aborda o pós-Maio de forma poética.

L'été dá continuidade a um número de engrenagens que são acionadas na cinematografia desconstrutora analisada anteriormente. Retoma-se o exercício que vai incorporar a fotografia ao filme – seja como matéria prima fundamental em toda uma sequência, seja como objeto de cena. A projeção se inicia com a encenação da montagem de um painel fotográfico. As fotografias têm em comum a interação de Graziella com os muros, os cartazes e grafites de Maio.

Graziella é o ponto no qual orbitam as câmeras (fotográfica e cinematográfica). *L'été* é sobre como as reflexões sobre o Maio repercutem nela. As lembranças do evento, como a presença memorial do ex-namorado, Jean-Luc, e a correspondência com a amiga Marianne são ativadas de maneira orgânica, como um impulso cerebral, interno, não linear.

Filme de narração em off, não há som direto ou sincronia labial. A composição do áudio em *L'été* prevê uma mistura entre as falas de Graziella, Marianne e Jean-Luc. Graziella olha para a câmera/ espectador frequentemente – há aí um convite análogo ao que se vê no prólogo de *Détruisez-vous*, no olhar silencioso de Caroline de Bendern, que estreita a distância entre espectador e imagem, e suplica uma cumplicidade extra-diegética. O rapport entre planos é outra exploração dialética: a corrida solitária de Graziella ao redor da casa onde está em retiro é justaposta a takes de uma fotografia na qual se vê um policial prestes a acertar alguém com o cassete. A descontinuidade é a continuidade. Entre o repertório de citações e influências que são extraídas do período, há a leitura de uma extensa passagem de *O homem unidimensional* (“o pensamento negativo”), de Marcuse.

Em *L'été*, Hanoun está aplicando ao pós-Maio o instrumental estético já empregado com desenvoltura em *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*. E aí reside uma questão importante no que teoricamente o filme deveria representar e o que a crítica até então deveria ter valorizado. Na análise de Comolli para a *Cahiers*, às vésperas da criação de *Cinéthique*, Jung é bem-sucedido ao tornar o espectador narrador (a comparação com Robbe-Grillet, para o crítico, favorece Hanoun). Para o projeto de cinema não-síncrono que Comolli

³¹⁵ Ver págs. 97-103.

corroborar nas entrelinhas, o filme de Hanoun se adequa perfeitamente. É a *écriture-lecture*³¹⁶ (Comolli) do filme que vai implicar em um trabalho individual para cada espectador-leitor (termo usado por Hanoun em *Cinéthique*). O que, entretanto, desabona a obra na análise do crítico da *Cahiers* reside justamente na valorização, no apego, pela diegese. O jogo estético que habilita a participação ativa do espectador resultaria na perda de relevância do conteúdo (verossimilhança do julgamento encenado de Jung, por exemplo), o que faria com que o próprio Hanoun passasse a ser julgado. Dessa maneira, na visão do crítico, a liberdade em tornar o espectador coautor do filme ainda seria tê-lo submetido a uma mentalidade que faz com que ele esteja permanentemente conectado a um comportamento condicionado pelo enredo. Tal análise poderia ser vista sem reservas pelos críticos de *Cinéthique*, dispostos a virar o jogo, como uma revisão burguesa. “Faut-il encore parler des films?” (Leblanc), é justamente rechaçar a parte que nutre um comportamento histórico de submissão e passividade do espectador durante a projeção. O filme desconstrutor deve relativizar a importância do enredo. A crítica deve acompanhar esse movimento, restaurando o arcabouço teórico a partir da experiência concreta da realização da obra.

O fio de enredo que se vê em *L'été* é secundário, ele serve ao emprego das desconstruções narrativas. A sequência na qual Graziella circula entre a vizinhança em busca de seu cachorro é um bom motivo para trabalhar som e imagem de forma discrepante. Recorre-se ao uso de construções de movimento a partir de imagens paradas, incorporando o exercício elementar dos ciné-tracts inaugurais. Tal sequência, aparentemente inofensiva e histriônica, que aborda aspectos amenos de uma convivência pacata, é bruscamente interrompida pela imagem fotográfica do policial violento prestes a agredir alguém. A vida pós-Maio não terá mais a mesma consciência, como pontua a análise anônima do filme publicada em *Cinéthique*. Esta crítica de *L'été* parece também servir como uma resposta ao argumento de Comolli na *Cahiers* sobre o processo de *écriture-lecture*. “On ne reçoit plus un film – fiction fondée sur la mise en jeu de certains

³¹⁶ “Ce premier décalage entre le narrateur (spectateur fictionnel) et les spectateurs (narrateurs obligés) ne peut que renforcer le rôle actif, la participation de ceux-ci à l'écriture-lecture du film, dont la textualité même variera forcément en fonction de chaque spectateur” (COMOLLI, 1969, p. 17).

mécanismes narratifs – mais on vit, de façon infantile, un simulacre de vie³¹⁷” (1969, p. 25).

A segunda edição de *Cinéthique* faz constar uma nota de três linhas comunicando o afastamento de Hanoun da direção devido à preparação de um novo filme. A informação é embasada pelo conceito que estabelece um dos fundamentos-alicerces da nova crítica: ela não se separa do ato de filmar. Gérard Leblanc assume a direção da revista e reforça os argumentos sobre um “cinema de classe”, científico. Neste modelo, o cineasta renunciaria o cargo de “patrão do sentido”, o que, como consequência, demandaria uma atitude ativa do espectador no decorrer do filme.

“Dans ce contexte, la promotion ‘artistique’ du cinéma (l’idéologie art et essai) apparaît comme une manoeuvre de diversion. Privilégier dans le cinéma les vertus ‘esthétiques’ occulte sa réalité, maintient les travailleurs du cinéma et ceux des autres industries de part et d’autre du fossé *culturel* que la bourgeoisie voudrait infranchissable. Or de cette culture qui sépare, il faut se séparer. Scientifique dans son observation de la société, le cinéma de classe organise scientifiquement les éléments qu’il met en rapport. *Il fait oeuvre d’élucidation*³¹⁸” – grifos do autor (LEBLANC, 1969b, p. 3).

Já nas páginas da revista, a “promoção artística científica” do cinema passa pela recusa em veicular publicidade e sobre o enfoque em um cinema militante, composto por grandes diretores, mas também por desconhecidos ou iniciantes.

A radicalidade na estética da publicação vai ainda se intensificar. A terceira edição de *Cinéthique* abre mão de sumário e as matérias são diagramadas com poucas informações. É o caso da polêmica entrevista com os colaboradores de *Tel quel*, Marcelin Pleynet e Jean Thibaudeau, em *Économique, idéologique, formel...*, no qual o debate é iniciado sem nenhuma introdução. Sequer é citado o nome completo daqueles que são convidados a debater (um anonimato parcial?),

³¹⁷ “Não se recebe mais um filme – ficção fundada sobre um jogo com certos mecanismos narrativos – mas se vive, de forma infantil, um simulacro de vida”.

³¹⁸ “Neste contexto, a promoção ‘artística’ do cinema (a ideologia art et essai) aparece como uma manobra de diversão. Privilegiar no cinema as virtudes ‘estéticas’, oculta sua realidade, mantém os trabalhadores do cinema e aqueles de outras indústrias apartados da vala *cultural* que a burguesia queria insuperável. Pois, desta cultura que separa, é preciso se separar. Científica em sua observação da sociedade, o cinema de classe organiza cientificamente os elementos que ele coloca em relação. *Ele faz uma obra de elucidação*”.

ou a atividade que desempenham no dia-a-dia. Já o número quatro será composto basicamente por apenas um longo texto (escrito a três mãos³¹⁹), uma entrevista e um “pós-editorial”. Neste texto, Leblanc critica as cinematografias do leste por não teorizar a prática do cinema materialista inaugurada por Eisenstein.

“Que serait un cinéma matérialiste? Incontestablement, un cinéma qui partirait des conditions matérielles du cinématographe: des images projetées sur une surface plane; des ‘personnages’ qui n’ont ni chair ni sang – ni psychologie; des voix qui ne viennent pas de la gorge mais de la pellicule. Un cinéma qui refuserait le fantôme idéaliste de la réalité et de sa représentation sur le corps de l’écran³²⁰” (LEBLANC, 1969c, p. 32)

Na edição seguinte, *Cinéthique* dá um passo decisivo em relação à política marxista althusseriana na defesa de um filme materialista dialético.

4.3.1.3 O filme materialista dialético

Tentativa sólida de empreender uma definição teórica ao cinema revolucionário, o filme materialista dialético aparece formulado na quinta edição de *Cinéthique* pela mão de Jean-Paul Fargier. Em *La parenthèse et le détour*, o crítico está interessado em fugir das convenções que estabelecem qualquer outro cinema que não o espetacular em anti-espetáculo. Para isto, se faz necessária a análise sobre a materialidade física, audiovisual, que resulta da combinação dos artifícios da montagem (imagens e sons) e a função do experimento na prática social. Althusser é evocado para embasar os argumentos de Fargier que visam a princípio enxertar o cinema na prática política (que no materialismo dialético althusseriano significa voltar-se a uma prática que é responsável pela elaboração de novas relações sociais). Mas a conclusão é um tanto ambígua: a prática cinematográfica não seria especificamente prática política. A relação cinema/política não seria homogênea, o que, por outro lado, não inviabilizaria a existência de filmes políticos.

³¹⁹ A proposta vai aparecer radicalizada na edição nº 9-10, na qual todos os textos não tem sequer título. São enumerados de I a XI, que se divide de A a D.

³²⁰ “O que seria um cinema materialista? Incontestavelmente, um cinema que partiria das condições materiais do cinematógrafo: das imagens projetadas sobre uma superfície plana; dos ‘personagens’ não têm nem carne nem sangue – nem psicologia; das vozes não vêm da garganta, mas da película. Um cinema que recusaria o fantasma idealista da realidade e de sua representação sobre os corpos da tela”.

Como função primária, este cinema político teria como objetivo destruir a mistificação do cinema ideológico. Ou seja, suprimir um efeito tradicional que faria com que o público (de todas as classes) identificasse o que é projetado, mas não se reconhecesse nas imagens. Entretanto, a destruição seria simbólica, uma vez que a intenção final seria continuar a produzir ideologia (como o próprio autor salienta), mas ideologia proletária. Seria preciso ainda encontrar uma outra via, para além da ideológica: esta seria teórica. Para Fargier, a oposição não se dá entre ciência e ideologia, como compõe Althusser; mas entre teoria e ideologia. E não seria qualquer teoria em si um instrumento ideológico?

A relação entre política e ideologia é ainda mais problemática quando Fargier absolve um cinema ideológico quando produzido em países socialistas. Para o crítico, o realismo socialista não traria prejuízo ou diminuiria uma função estética para sua plateia nestes países por ser ela composta, *teoricamente*, por uma massa uniformemente proletária. O socialismo deve ser humanista (novamente ecoando Althusser), e o realismo socialista seria uma via consolidada para reproduzir valores. Já nos países burgueses, os filmes sociais deveriam tomar outro partido.

É a prática teórica que vai suprimir os impasses entre cinema e política. É sobre ela que se faz possível romper a função ideológica de reconhecimento pela função teórica de conhecimento. E tal função teria duas finalidades: produção de conhecimentos gerais e de conhecimentos específicos – este último estaria voltado para o próprio filme em questão e seria ideológico na medida em que deixa ler sua função ideológica, política, econômica em uma chave crítica, denunciante. Tal quadro gera uma fórmula geral: “Au cinéma la circulation des connaissances est concomitante de la production de la connaissance du cinéma³²¹” (FARGIER, 1969b, p. 20). Se a convergência não se dá entre as duas circunstâncias, recai-se na ideologia. Os exemplos do crítico partem da fatura socialista de Eisenstein e Vertov; passam por experiências militantes recentes (*Um filme como os outros, La hora de los hornos, Flins 68-69*³²²); e de híbridos que não se encaixam em

³²¹ “No cinema a circulação de conhecimentos é concomitante à produção de conhecimentos do cinema”.

³²² Este filme é assinado pelo Groupe des Cinéastes Révolutionnaires Proletariens. Sua origem remonta a uma sessão do filme *Oser lutter, oser vaincre*, do grupo Ligne Rouge, que teria trazido uma série de discordâncias entre grupos maoístas e marxistas-leninistas. Após uma exibição desta obra, a cópia teria sido roubada, contratipada e remontada, *consertando* a linha política do filme e sendo rebatizado como *Flins 68-69*. Ao ver a nova versão de seu filme, o grupo Ligne Rouge teria

nenhuma das duas vertentes: *Octobre à Madrid* (1967), de Marcel Hanoun, *Méditerranée* (1963), de Jean-Daniel Pollet e *Le joueur de quilles* (1968), de Jean-Pierre Lajournade.

Em seu parecer sobre a prática teórica, Fargier conclui com a definição do filme materialista dialético, única receita útil ao proletário para desviar da ideologia:

“Un FILM MATERIALISTE est un film qui donne pas du réel des *reflets* illusoires, qui ne donne pas de reflets du tout, mais partant de sa propre matérialité (écran plat, pente idéologique naturelle, spectateurs) et de celle du monde, les donne à voir dans un même *mouvement*. Mouvement théorique qui donne une connaissance scientifique du monde et du cinéma et par lequel le film participe à la guerre contre l’idéalisme. Mais pour parvenir à ses fins encore faut-il qu’il soit dialectique, sinon il n’est qu’une belle machine vaine qui fonctionne sans rapport transformationnel avec le réel. Un FILM DIALECTIQUE c’est donc un film qui se déroule en sachant (et en faisant savoir) par quel *procès* de transformation réglées une connaissance ou une représentation devient *matière écranique* et par quel autre *procès* cette matière filmique se transforme en connaissance et en représentation chez le spectateur. Mais, étant donné que le film n’est pas un objet magique qui agit par fluide, grâce ou vertu, ce fonctionnement dialectique pour être effectif est soumis à une condition: que de la part du ‘spectateur’ il y ait travail – déchiffrement, lecture des traces produites par le travail du film³²³” (FARGIER, 1969b, p. 21).

Tal definição se faz necessária para especificar a condição na qual um filme pode ser efetivamente político, sem cair no que o autor classifica de “inflação da palavra política” – a expressão remete a um cinema que trata de assuntos políticos na diegese, mas o faz imerso em uma linguagem espetacular, em uma representação tradicional (o que se convencionou chamar de filmes Z, tomando como exemplo a obra homônima de Costa-Gravas).

associado o trabalho a um western que extirpara todo o viés marxista-leninista do filme (LAYERLE, 2008, p. 175-180).

³²³ “Um FILME MATERIALISTA é um filme que não dá *reflexos* ilusórios ao real, que não dá reflexo algum ao real, mas, partindo de sua própria realidade (tela plana, declive ideológico natural, espectadores) e da realidade do mundo, torna-as visíveis em um mesmo *movimento*. Movimento teórico que dá um conhecimento científico do mundo e do cinema e pelo qual o filme participa na guerra contra o idealismo. Mas, para chegar a esses fins é preciso que ele seja dialético, se não ele é apenas uma bela máquina vã que funciona sem relação transformacional com o real. Um FILME DIALECTICO é então um filme que se desenrola sabendo (e fazendo saber) por qual processo regado de transformação um conhecimento ou uma representação se tornam matéria projetável e por qual outro processo essa matéria filmica se transforma em conhecimento e em representação no espectador. Mas, sendo dado que o filme não é um objeto mágico que age por fluído, graça ou virtude, este funcionamento dialético para ser efetivo é submetido a uma condição: que da parte do ‘espectador’ haja *trabalho* – decifração, leitura dos traços produzidos pelo trabalho do filme” (grifos do autor).

O que se pode observar, para concluir temporariamente, sobre esta tentativa de adaptar a prática teórica althusseriana à prática cinematográfica marxista é que ela está baseada no efeito do filme enquanto produto finalizado. É a projeção, o momento de consumo das imagens pelo espectador que está em jogo em todo o texto. O acento não recai sobre as práticas de produção no momento da filmagem. Ele reside sobre a forma como as práticas estão relacionadas no produto final e, por isso, à disposição para a fruição de uma plateia. É o conhecimento científico (bem ao gosto de Althusser) que o filme deve estar apto a fornecer. Fargier em parte está construindo uma prática teórica embasada em um viés que negligencia toda a práxis que não está relacionada à montagem. A ênfase recai sobre a recepção, a partir de um plano estético.

Hanoun, Godard, Pollet, são alguns dos exemplos que legitimam este cinema que não reverbera em si o momento de feitura. A menção a *Flins 68-69*, o experimento mais dissonante de uma fatura autoral, dirigido pelo Groupe des Cinéastes Révolutionnaires Prolétariens, tampouco se desprende do distanciamento da perspectiva da prática no momento da produção. Afinal, trata-se da remontagem de outro filme. Neste recorte, o de um cinema que visa justamente liberar o operário, não haveria algum espaço para ao menos mencionar a experiência inaugural do grupo Medvedkine de Besançon, *Classe de lutte*, finalizada e exibida meses antes da publicação de *La parenthèse et le détour*³²⁴? Ainda que ancorado quase sempre em nomes já deglutidos pela história do cinema, não haveria uma estrutura atual que pudesse acrescentar algo à teoria do cinema materialista dialético para fora do já exaustivamente teorizado? E, ainda, não haveria nenhuma dimensão da práxis a ser abordada como prioridade numa prática teórica que só fez olhar para processos teorizados (discursos já finalizados, filmes montados)? A remontagem efetuada pelos Cinéastes Révolutionnaires Prolétariens em *Flins 68-69* está primando pela correção de um discurso, se apropriando de material que eles não produziram – verifica-se aí um *détournement* situacionista, voluntário ou não. A produção de imagens em *Classe de lutte* abre

³²⁴ O filme teria sido exibido primeiramente em 13 de junho de 1969 (FOLTZ, 2001, p. 44). O texto de Fargier é publicado em setembro. Por mais que o crítico não tivesse ainda assistido ao filme, não teria ouvido falar? Ainda que seja discutível a inclusão de *Classe de lutte* na definição do filme materialista dialético, ele não teria servido como um excelente contra-exemplo? A omissão não apenas ao filme, mas ao projeto Medvedkine como um todo, no artigo de Fargier denota uma omissão incompreensível.

outra porta, que justamente enfatiza a práxis³²⁵. A partir daí, pode-se constatar que *Cinéthique* está interessada nos efeitos de montagem. Não é a produção de imagens em si que é visada nestas análises, mas a forma como elas são (des)construídas pela montagem. *Octobre à Madrid* – outro caso simbólico, tido pelo crítico como, até então, o único filme a ressignificar decisivamente uma estrutura já determinada (sobredeterminação) – vai deixar transparecer o desinteresse pelo que é espontâneo nos primeiros instantes. No plano inicial, em som direto, uma mulher aplica maquiagem sobre o rosto. Uma voz em off a pede que descreva o processo. Ela então começa a detalhar os gestos quando o interlocutor a corta advertindo: “Non, les détails techniques même ne m’intéresse pas³²⁶”. Esta postura, no momento da filmagem, não estaria replicada como teoria prática nas formulações em torno do filme materialista dialético? Isto é, a de não deixar prevalecer uma certa espontaneidade que se dá exatamente no momento em que se faz o registro? O corte dado pela voz off à mulher diante da câmera exprime a tendência natural, intrínseca à produção mesmo antes da montagem – ou seja, durante a filmagem – de não deixar que as coisas falem por si. De manipular o profílmico, de fragmentá-lo. Por outro lado, este flagrante coloca em xeque as palavras de Leblanc reproduzidas acima, na epígrafe: “Le film doit travailler des situations où les personnes filmées sont en mesure d’interpeller et de contester l’idéologie dominante au nom d’une autre idéologie et sur la base d’une autre pratique”.

Na edição seguinte da revista, Fargier retoma sua leitura althusseriana do cinema e formaliza a prática estética como a principal (dentre outras duas: econômica, e junção de práticas técnicas diversas). Nesta opção estética, prevalece o interesse pelo trabalho final do filme, generalizando o processo inteiro de produção a uma etapa. Desta forma, conclui o crítico, a produção de um filme não seria nem um processo ideológico nem teórico, mas estético. Na inversão ideológica, o filme passa a não mais refletir o real, mas a realizar o reflexo. No que concerne ao ofício do cineasta, o critério é um tanto vago, resume-se em trabalho/ não trabalho. Os que trabalham produzem o saber intrínseco ao filme. Os que não trabalham fazem o filme se anular em dispositivos ideológicos (refletindo

³²⁵ Ver comentário no primeiro capítulo desta tese (págs. 44, 45), e ainda no próximo capítulo, p. 228 e seguintes.

³²⁶ “Não, os detalhes técnicos não me interessam”.

o real). Como se dá este trabalho ou não trabalho (seja em uma perspectiva econômica, ou em um processo técnico), Fargier não avança muito. Mas gasta algumas linhas com *Octobre à Madrid*, listando as condições anti-espetáculo de sempre: pouco dinheiro, ausência da atriz pretendida, câmera não síncrona, etc.

Para todos os efeitos, o filme de Hanoun expõe de muitas formas a necessidade plena da finalização, de montar, ressignificar. O próprio processo de produção passa a ser o “personagem”. Dentre idas e vindas de um impulso criativo tornado objeto, o projeto de fazer um filme só com palavras e sem imagens vai receber o parecer desmotivador de uma entrevistada³²⁷. Já o título seria uma invenção, pois Hanoun não estivera em outubro em Madri, mas tinha apreço pela sonoridade das palavras. Em outro momento, as tomadas aleatórias dos rostos de senhoras que interagem com a câmera são contextualizadas pela voz do diretor, em off. Ele argumenta que elas não se achavam belas para serem filmadas – opinião da qual ele discordava. Com estes exemplos, faz-se clara a intenção de abortar a produção de reflexo do real. Por outro lado, ao trazer o diretor e o processo do filme como elementos do próprio filme, realiza-se o reflexo. O resultado fica atravessado entre a *mise-en-abyme* e a metalinguagem, o que é por si só problemático, pois também não avança em que sentido isso configuraria em um cientificismo do cinema. Entre as críticas publicadas na *Cahiers à prática teórica de Cinéthique*, lê-se: “Une caméra qui se filme (*Octobre à Madrid*) cela ne donne ni de la science, ni de la théorie, ni du ‘cinema matérialiste’: tout au plus est-on en droit de dire que, reflet du reflet, l’idéologie se mire en elle-même”; e sobre a metalinguagem:

“On voit bien qu’en l’occurrence, et très naïvement, *Cinéthique* confond le travail effectué et montré dans un film, et la fiction de ce travail qui est précisément, dans *Octobre à Madrid*, fiction du film. *Octobre à Madrid* est (comme *Quinze jours ailleurs*, *La Fête à Henriette* ou *Le Débutant*) un film qui raconte une histoire, l’histoire d’un film à faire³²⁸” (COMOLLI, NARBONI, 1969b, p. 9).

³²⁷ “Marcel, votre film va pas être un film facile. Je crois que vous avez une idée très très intéressante. Le problème ça va être de ne pas fatiguer le public racontant une histoire trop par parole et pas assez par image. Évidemment on peut le faire de plusieurs façons mais je pense, moi personnellement, que le cinéma c’est surtout une façon de s’exprimer à travers de l’image. La parole peut ajouter ou peut avoir faire un contrepoint avec l’image. Mais il faut pas compter sur la parole pour exprimer cette histoire. Je suis sûre que vous allez surmonter ce problème et vous allez faire un film vraiment très intéressant”.

³²⁸ “Uma câmera que se filma (*Octobre à Madrid*) não resulta nem em ciência, nem em teoria e nem em ‘cinema materialista’: no mais, estamos no direito de dizer que, reflexo do reflexo, a ideologia se mira nela mesma”; “Se vê bem que na crítica, e de forma muito ingênua, *Cinéthique* confunde o trabalho efetuado e mostrado em um filme e a ficção deste trabalho que é

Ainda sob a inspiração de Althusser e de um de seus discípulos, Alain Badiou, que escreve sobre a autonomia do processo estético, Fargier reinterpreta a estrutura formadora da prática teórica como os degraus do processo estético cinematográfico. As Generalidades são nomeadas aqui Generalidades Estéticas. Logo, um processo estético (e) seria a mistura de um elemento ideológico (i) com Generalidade Estética (E), tal como se vê nesta fórmula: (E) (i) → (e) (FARGIER, 1970, p. 50). A Generalidade Estética (equivalente a Generalidade II althusseriana) sobre o processo estético gera o filme. Ela age, logo, tanto sobre o processo ideológico quanto sobre o próprio processo estético. A forma de racionalizar historicamente a Generalidade Estética vai fazer o crítico estipular sua forma de abordagem como contrária à continuidade espaço-temporal (incorre-se aí, novamente a um referencial de montagem). A continuidade passa a se relacionar na textura das imagens, ou seja:

“Le raccord ne vise plus à assembler des prises de vues optiques sur la nature de façon à enchaîner les éléments d’une histoire, d’un état d’âme’. Mais il vise à produire un sens par juxtaposition réglée de points (de vue). Au lieu de déplacer le cadre transparent devant un objet réel (le monde), il le retourne et additionne les points d’où l’on voit de telle sorte que le sens provienne de leurs articulations. Il n’essaie pas de se pencher par la fenêtre pour mieux voir; il opère sur ‘chaque première vision erronée’ l’action transformatrice du montage (culturel et pas seulement technique) pour atteindre l’espace de la seconde vue, des ‘choses vues sans vision’³²⁹” (FARGIER, 1970, p. 52).

Esta ênfase ganha fôlego no enfoque a *Méditerranée*, que será defendido como um divisor de águas. Sua defesa perante críticas externas resulta em outro manifesto de montagem.

precisamente, em *Octobre à Paris*, ficção do filme. *Octobre à Madrid* é (como *Quinze jours ailleurs*, *La Fête à Henriette* ou *Le Débutant*) um filme que conta uma história, história de um filme a fazer”.

³²⁹ “A continuidade não visa mais a montar as tomadas ópticas sobre a natureza de forma a encadear os elementos de uma história, de um estado da ‘alma’. Mas ela visa produzir um sentido por justaposição regrada de pontos (de vista). No lugar de deslocar o quadro transparente frente a um objeto real (o mundo), ele o retorna e adiciona pontos de vista dos quais se vê de tal forma que os sentidos provêm de suas articulações. Ele não tenta se inclinar pela janela para melhor ver; ele opera sobre ‘cada primeira visão equivocada’ a ação transformadora da montagem (cultural e não apenas técnica) para alcançar o espaço da segunda vista, das ‘coisas vistas sem visão’”.

4.3.1.4

Consenso crítico: *Méditerranée*, de Jean-Daniel Pollet

O média-metragem de Pollet ocupa um lugar relevante no cinema desconstrutor que é visado pelos críticos franceses no final dos anos 1960. Tanto *Cahiers du cinéma* quanto *Cinéthique* reservam a *Méditerranée* uma participação efetiva na produção moderna. A primeira atribui ao filme uma categoria de dupla ação na inserção ideológica (em nível de significados e significantes) – o que acarretaria em uma ação diretamente política, sobre um tema político, e outra referente à desconstrução crítica do sistema de representação. No caso de *Méditerranée*, argumentam os críticos da *Cahiers*, o significado não é explicitamente político, mas acabaria por sê-lo, devido ao trabalho formal crítico (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 13). Já nas páginas de *Cinéthique*, Godard lamenta o fato de o filme não abordar a luta de classes. Tal posicionamento vai ser em seguida relativizado pelo crítico Gérard Leblanc e pelo parecer de Marcelin Pleyne³³⁰ (*Tel quel*).

Algumas edições mais tarde, Jean-Paul Fargier publica um longo artigo sobre a obra, “premier film qui ne s’expose pas mas expose son spectateur³³¹” (1970b, p. 9). A análise é também um notável esforço de absolver o filme do parecer desfavorável que Noel Burch havia lhe conferido em *Práxis do cinema*. A comparação entre a montagem de *Méditerranée* e a música dodecafônica feita pelo teórico seria uma forma de racionalização para o que ele apontou como falta de “ligações organizadas”. Para Burch (1992, p. 95-96), há no filme de Pollet uma ligação horizontalizada, baseada na duração, em oposição à ligação vertical, própria ao cinema, baseada na articulação espaço-tempo. Fargier rebate a questão da verticalidade embasando seu argumento na citação ao grupo de *Tel quel*, outra amostra da filiação intelectual entre as revistas:

“Or, suggérons-le dès maintenant, dans MÉDITERRANÉE les signifiants (gardons encore quelque temps cette dénomination) ne renvoient pas à un dehors, à une réalité extérieure, à une présence originelle : à un Signifié transcendantal ; ils se renvoient les uns aux autres indéfiniment. Et cela suffit pour que le film échappe à la linéarité : la linéarité c'est le récit et le ré-cit est toujours articulé à

³³⁰ “*Méditerranée* est en fait un film beaucoup plus politique que par exemple *La chinoise*, dans la mesure où c'est un film qui agit sur le spectateur d'une façon absolument décisive, qui fait que le spectateur doit sortir en se posant des questions sur: qu'est-ce que c'est que le cinéma?” (PLEYNET, 1969, p. 14).

³³¹ “Filme que não se expõe, mas expõe seu espectador”.

une structure transcendantale qu'il a pour fonction de redoubler au présent, de représenter. Ici, rien de tel : il n'y a radicalement plus d'histoire'. Le film accède ainsi à une autre verticalité (une verticalité autre³³²) que l'on peut dire matérialiste puisqu'alors le terme fonctionne dans un discours matérialiste – 'cette verticalité sans lien, tirée dans toutes les directions, glissante (Philippe Sollers)'. 'Cette verticalité, défiant la ligne qui la parle, n'a ni origine ni fin : n'allant pas 'vers', ne venant pas 'de', mais se livrant à la 'multitude simple', elle est la pluralité opérante (Julia Kristeva)'. Une telle verticalité est proprement impensable dans le système critique mis en scène par le texte de Burch. Impensable et inadmissible parce que non-visible et non-vue³³³' (1970b, p. 10-11).

Para o crítico de *Cinéthique*, *Méditerranée* opera um movimento de religar a representação a seu representado. Dessa forma, não seria visado transformar as imagens de uma pirâmide, do mar, de uma tourada, entre os demais planos do filme, em algo. Mas sim a relação entre elas e o espectador: o que representam em si, ou a partir da justaposição entre elas. A novidade estaria justamente no movimento de leitura – “devenir-lecture du ‘vouloir-dire’” (p. 12). Tal mecanismo seria responsável por uma “escrita do inconsciente” (p. 16), complexa, infundável e pessoal.

Se há uma tendência em *Cinéthique* a se voltar sempre para um determinado repertório de eleitos (Godard, Hanoun, Straub), que compõe um restrito círculo de referências obrigatórias, *Méditerranée* é a obra que norteia historicamente tal visão. Há o ímpeto em se emparelhar no presente à obra do grupo Dziga Vertov³³⁴, a uma vanguarda que se coloca à frente das organizações

³³² “Opposée à la linéarité, c’est une verticalité donc qui serait l’image de ce travail engendrant qui s’ouvre à travers et en dehors du récit”/ Julia Kristeva in *L’engendrement de la formule, Tel quel* n° 38 (Nota Fargier).

³³³ “Ora, vamos sugerir a partir de agora que em MÉDITERRANÉE os significantes (guardemos esta denominação) não remetem a um exterior, a uma realidade exterior, a uma presença original: a um Significado transcendental; eles se remetem entre si indefinidamente. E isso basta para que o filme escape da linearidade: a linearidade é a narrativa e ela é sempre articulada a uma estrutura transcendental que tem por função re-dublar no presente, de re-apresentar. Aqui, nada disso: não há radicalmente mais ‘história’. O filme atinge assim uma outra verticalidade (uma verticalidade outra) que pode-se dizer materialista, pois o termo funciona em um discurso materialista – ‘esta verticalidade sem ligação, que atira para todas as direções, escorregadia’. ‘Esta verticalidade, desafiando a linha que fala, não tem origem nem fim: não ‘indo’ nem ‘vindo’, mas se entregando à ‘multidão simples’, ela é a pluralidade operante’. Uma tal verticalidade é propriamente impensável no sistema crítico colocado pelo texto de Burch. Impensável e inadmissível porque não-visível e não-visto”.

³³⁴ “Que les films du groupe Dziga Vertov puissent jouerun rôle productif dans notre travail n’est pas le fait du hasard. Et pourtant *Cinéthique* est une revue qui prétend intervenir dans le champ du

políticas marxistas-leninistas³³⁵, sem, contudo, dissimular uma referência primordial que escapa à militância contemporânea (Pollet).

Se é possível se falar em uma síntese que responda pelo impulso vanguardista teórico que é erigido pelos autores da revista no período 1969-1970, a prática teórica, pode-se falar sobre as definições do filme materialista dialético. O que esta modalidade deixa muito aparente é a ênfase sobre a recepção: “que da parte do ‘espectador’ haja trabalho – decifração, leitura...”. Os dois exemplos mais trabalhados aqui, *Octobre à Paris* e *Méditerranée*, investem justamente na montagem. No que concerne à produção revelada durante ou após o Maio de 68, fora o trabalho de diretores estabelecidos (Godard, Hanoun) a revisão crítica aborda apenas um experimento, a remontagem feita pelos Cinéastes Révolutionnaires Prolétariens – que tampouco é unânime entre os críticos³³⁶. A tirar pelo filme *Quand on aime la vie on va au cinéma* (1975), único produzido pelo grupo *Cinéthique* ao qual esta pesquisa teve acesso, a práxis vai ser fiel à prática teórica. O experimento vai resultar em um filme de montagem, feito a partir de fotografias e tomadas já existentes, similar ao filme de Debord pós-situacionismo, *A sociedade do espetáculo*.

4.3.2

A corrente althusseriana moderna

Os redatores da *Cahiers du cinéma* não foram indiferentes ao Maio de 68³³⁷. Chegam a participar dos États Généraux du cinéma ainda sob o impacto recente do *affaire Langlois*³³⁸, do qual se envolveram ativamente. O editorial da

cinéma, c'est-à-dire au niveau de la pratique cinématographique de ses lecteurs – lecteurs qui se recrutent essentiellement dans les rangs de la petite-bourgeoisie ‘intellectuelle’” (LEBLANC, 1970, p. 73).

³³⁵ “Les films des membres du groupe Dziga Vertov manifestent un travail politique de beaucoup supérieur à celui des organisations dont ils se réclament” (LEBLANC, 1970, p. 72).

³³⁶ Ainda que Jean-Paul Fargier ponha o filme em destaque, Gérard Leblanc o classifica como naïf (1970, p. 80).

³³⁷ As informações factuais sobre a *Cahiers* neste trecho são extraídas da obra de Antoine de Baecque dedicada à publicação, *Histoire d'une revue – Tome II* (1991, p. 185-263). Sobre a ausência dos críticos da *Cahiers* às ruas no Maio de 68 e ao fato de nada terem filmado, Comolli cita Maurice Blanchot: “Nous n'écrivons donc jamais sur ce qui eut lieu, n'eut pas lieu en Mai: non par respect, ni même par souci de ne pas restreindre l'événement en le circonscrivant. Nous admettons que ce refus est l'un des points où l'écriture et la décision de rupture se rejoignent: l'une et l'autre toujours imminentes et toujours imprévisibles” (BLANCHOT, 2008, p. 156 apud COMOLLI, 2009, p. 80).

³³⁸ Neste episódio, ocorrido no primeiro semestre de 1968, a classe cinematográfica se mobiliza em defesa de Henri Langlois, que fora afastado da Cinémathèque Française pelo governo, exigindo seu retorno à instituição.

edição de outubro de 1968 já aponta mudanças, contudo, ainda pouco expressivas para o que se dará a partir do ano seguinte.

1969 é especialmente importante em termos factuais devido à ruptura da revista com seu financiador, Daniel Filipacchi. Esta ruptura está diretamente ligada à modernização do periódico. Enquanto Filipacchi insiste em cobrar um modelo voltado à cinefilia e ao cinema de maior apelo, os redatores persistem em um aprofundamento teórico, que irá gerar textos de leitura mais densa sobre filmes menos acessíveis. O embate custa o cancelamento da revista, que é interrompida em novembro de 1969 e retomada apenas em março de 1970. Nesta nova etapa, a compra do periódico pelos próprios redatores é custeada em diversas partes, chegando a contar com o apoio financeiro de cineastas e produtores. A nova fase da publicação, independente e livre de cobranças comerciais, dá uma guinada ao marxismo, entretanto, de forma conservadora – uma ruptura amenizada. No primeiro editorial da nova fase prevalece dois itens apontados no próprio texto como contraditórios. Por um lado continuar o trabalho de informação e reflexão crítica. Por outro, elaborar uma teoria crítica, já iniciada em 1969. “Theorie qui, en tant que telle, est fondée sur la science marxiste du matérialisme historique, et les principes du matérialisme dialectique, et est amenée à faire appel aux travaux déjà constitués dans d’autres disciplines³³⁹”.

No primeiro semestre de 1969, o projeto *Cinéthique* certamente faz aumentar a necessidade de reinvenção editorial para os membros da publicação. O fato de Godard não mais frequentar a *Cahiers*, mas dar entrevista à *concorrente* – que passa a dar atenção efusiva ao grupo Dziga Vertov, um modelo, para o corpo da revista inspirador, a ser seguido – é um dado que não pode ser relativizado. *Cahiers* só vai reatar com o antigo colaborador e dar atenção a seu grupo às vésperas da dissolução da parceria com Gorin, em 1972.

A opção teórica marxista-leninista encampada progressivamente pela *Cahiers* desde 1969 vai ter um impacto sobre seus seguidores. A edição nº 229 (maio-junho de 1971) vai trazer o desabafo de um leitor insatisfeito com a guinada da revista, argumentando que ela parecia preconizar um cinema sem filmes (DE BAECQUE, 1991, p. 225). Em novembro de 1972 as capas passam a

³³⁹ “Teoria que, como tal, é fundada sobre a ciência marxista do materialismo histórico e dos princípios do materialismo dialético, levada a dialogar com os trabalhos já constituídos em outras disciplinas”.

não mais reproduzir fotografias, apenas texto. Em fevereiro de 1973 chega-se ao ápice da impopularidade com os números mais baixos da história da publicação: 3.403 exemplares vendidos, apenas 387 em Paris e a maioria no exterior.

4.3.2.1 As teorizações da *Cahiers*

Em outubro de 1969, seja como resposta à provocação em torno das opiniões em *Cinéthique*, seja por uma cobrança interna, de atualização, ou de uma parcela dos próprios leitores, Comolli e Jean Narboni tentam teorizar o trabalho crítico da revista³⁴⁰. O balanço, contudo, já elimina qualquer tentativa de leitura que atribua ao gesto um sentido revolucionário. Por outro lado, os críticos asseveram um papel multidisciplinar não muito distante do que propõem seus *concurrentes*, como organizar sessões, debates, “fabricações de filmes” e “seances de travail théoriques³⁴¹” (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 15). A ênfase no trabalho de teorizar não é, portanto, nada fortuita.

A tarefa da *Cahiers* seria rigorosamente a mesma de *Cinéthique*: ajudar na transformação do cinema (que é uma ideologia, como a arte em geral, pregam as duas partes). Desta forma, todo filme é político, pois todos são fabricados pelo mesmo processo ideológico – e aí se reafirma a restrição ao novo Godard³⁴² enquanto revolucionário, pois ainda estaria a utilizar negativo Kodak, depender de laboratórios, etc. A câmera e a película teriam a finalidade de reproduzir a realidade e, nesse sentido, seriam instrumentos reprodutores de ideologia. A transparência clássico-narrativa seria a forma mais reacionária de produzir material não teorizado; e torna-se a buscar em Althusser um ponto de apoio para explicar, por exemplo, o que é ideologia. Portanto, a simplificação no texto que estabelece cinema e ideologia como homólogos³⁴³ aponta para uma expressão que

³⁴⁰ Há neste texto-editorial (*Cinéma/idéologie/critique*), para além da chave conceitual, uma série de indiretas que visam afrontar o financiador insatisfeito, Filipacchi. Na segunda parte do texto, publicada no número seguinte (217), Comolli e Narboni atacam diretamente *Cinéthique*, dedicando críticas duras aos adversários.

³⁴¹ “Sessões de trabalhos teóricos”.

³⁴² “L’attitude recente de Godard disant ne plus vouloir travailler dans le ‘système’ ne lui évite pas de devoir travailler dans un autre système qui n’est jamais que le reflet du premier: l’argent n’est plus pris sur les Champs-Élysées, mais à Londres, Rome ou New York, le film n’est plus exploité par le monopoles de la distribution, mais il est tourné avec de la pellicule du monopole Kodak, etc.” (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 12).

³⁴³ Em uma longa reflexão sobre o período, já nos anos 2000, Comolli inverte a mão e delimita o cinema como o anti-espetáculo: “Si ce que nous appelons ‘cinéma’ doit persister, c’est en étant

posiciona formas de representação (ideológicas) consolidadas, promovendo uma ruptura.

Os críticos apontam sete categorias de filmes. Há o filme *naturalmente* ideológico, que por sua vez vai dos títulos comerciais aos modernos, *art et essai*. Há o filme que opera uma ação dupla sobre a ideologia (significado e significante): pela forma de encenar a representação e pelo objeto do filme, econômico-político/ formal. A terceira categoria corresponde ao modelo evidenciado por *Méditerranée* citado acima: o duplo efeito ocorre igualmente, mas sobre o filme que não aborda um tema explicitamente político. Para os críticos da *Cahiers*, as duas últimas categorias constituem o essencial do cinema e o foco do trabalho na revista. O quarto modelo é composto pelo filme de temática política que utiliza a representação clássico-narrativa (os filmes Z). O quinto corresponde ao filão que foi promovido pela geração dos jovens-turcos, o dos filmes de autor feitos no interior do sistema, mas trazendo em si algumas rupturas (Ford, Rossellini) – agora impopulares entre a nova safra de críticos³⁴⁴. Finalmente, os dois últimos tipos giram em torno do “cinema direto”, conceito explorado por Comolli em dois artigos que será abordado adiante nesta tese. O primeiro modelo é testemunha de um fato real em tempo real, mas nada acrescenta a subverter a representação ideológica, não produz conhecimento – para os críticos, um bom número dos “filmes de Maio” está imerso nesta perspectiva. A segunda dissidência do “cinema direto” também opera sobre uma dupla função. Faz funcionar um “material fílmico” sobre a ocorrência, rompendo com o estado passivo da mera observação. Um exemplo caro para esta modalidade que é abordado na filmografia desta tese é *La reprise du travail aux usines*

l’anti-spectacle capables de nous désaliéner de l’aliénation spectaculaire majeure (...) Dans un monde positivement gouverné par le spectacle, rempli d’images à ras bord, bourré de visible, noyé des lumières, le cinéma (ce que j’appelle ainsi) prend en charge l’ancienne part de l’ombre, celle du hors-champ, du non-visible, de l’image lacunaire, imparfaite, fragile et, en un mot, ‘pas toute’” (COMOLLI, 2009, p. 117).

³⁴⁴ “Ces films-la, inconsistants, ne nous importent pas” (1969, p. 14). Importante observar um paradoxo em relação à defesa deste cinema. Pouco depois começam a ser reavaliados pela revista alguns clássicos do cinema dito ideológico. No caso de John Ford, *A mocidade de Lincoln* (1939) é revisado pela revista no nº 223 (ago-set. 1970). Para este impasse, salienta Jean-Patrick Lebel: “Todavia, o que me parece sempre faltar a esta ‘releitura’ do cinema de Hollywood, é a explicação das razões por que, apesar das novas reservas resultantes da análise do seu papel e do seu funcionamento ideológico, estes filmes permanecem, no entanto, mais dignos de interesse para os cinéfilos marxistas do que qualquer produto ideológico do cinema corrente de Hollywood” (1975, p. 28).

Wonder. O “material filmico” neste curta-metragem é bem representado pela captação da ocorrência em plano-sequência, reduzindo a manipulação.

A partir deste quadro, os críticos da *Cahiers* se dizem favoráveis à procura de uma teoria crítica do cinema baseada na vanguarda russa dos anos 1920 (sobretudo Eisenstein), e tendo em vista o método do materialismo dialético. A mudança é, contudo, gradual, sem almejar a irrupção do caráter revolucionário ou a conversão brusca. No que concerne à tentativa de uma teorização crítica, é preciso se deter com maior ênfase sobre o conceito de “cinema direto”, certamente o que mais se sobressaiu inicialmente em meio aos debates³⁴⁵. Ele é trabalhado por Comolli de forma a evidenciar a dupla ação, a se libertar da tendência documental passiva de apenas registrar um evento. Será preciso estender a esta teorização a dimensão da prática.

4.3.2.2

O “cinema direto” e a persistência da prática

Paralelamente ao lançamento de *Cinéthique*, Comolli dá início à publicação da série de dois artigos na *Cahiers* sobre o “cinema direto” (*Le detour par le direct*³⁴⁶), ainda sob a gestão Filipacchi. A preocupação inicial do crítico é estabelecer as origens deste cinema com a reportagem (que equivaleria ao grau zero do cinema direto). O filme de Warhol rodado no Empire State, *Empire* (1964) é então simbólico, pois teria apagado as fronteiras entre documentário e ficção, resultando em um experimento não formal e não significativo³⁴⁷. Para o crítico, a questão passa a se tornar a da imbricação entre o real e a ficção; o real passa a se tornar ficção e vice versa (*La reprise du travail aux usines Wonder* é associado a uma peça brechtiana). Ou seja, o efeito do real seria tão convincente, tão autêntico, que passaria a soar como ficção, colocando em xeque o próprio “efeito do real”. Os comentários de Rivette sobre a condensação no curta-metragem do IDHEC são reiterados pelo crítico – o papel de Rivette e de seu

³⁴⁵ Não é, contudo, o único. Data do mesmo período estudos igualmente importantes em torno do conceito de sutura (Jean-Pierre Oudart), da montagem (Jacques Aumont), e da ideologia (Comolli).

³⁴⁶ Uma terceira parte do texto chega a ser anunciada, mas não vem a ser publicada.

³⁴⁷ Este exemplo é especialmente curioso. Comolli o menciona sem depois se voltar a ele, abrindo mão de debatê-lo, mesmo tendo lhe endereçado um significativo destaque enquanto híbrido (documentário-ficção), não formal. Posteriormente, o crítico reconhece um distanciamento da produção experimental de Nova York: “ (...) l’admirer, oui; comprendre son combat; mais de loin, du dehors” (2009, p. 80).

filme, *Amor louco* (1969), são fundamentais na reinvestida ao “cinema direto”. O que se verá implicado nesta condição é um olhar cuidadoso entre documento e ficção; as relações, contrastes, superposições e a forma como repercutem entre si. O “cinema direto” seria, em síntese, uma forma de perpetuar em tecido filmico um momento no qual ficção e documentário estariam imbricados na mesma expressão – espontânea e provocada. Trata-se, sobretudo, de um cinema da valorização da prática e do momento de sua execução.

Em uma regressão histórica, a vanguarda soviética e o protesto contra o cinema falante é um sólido ponto de apoio para uma “pesquisa fundamental”: “théorique et pratique: mariage exemplaire – depuis lors suspendu” (1969, p. 50, 51). Para Comolli, Vertov e Eisenstein inovam pela experimentação conjunta em fazer simultaneamente “cinema direto” (Kino Pravda) e “cinema de montagem”. Na então atual “revolução do direto” e no renascimento da montagem – justificado no cinema moderno por Godard, Resnais, Straub – a correlação deixa de ser obrigatória. Mas o que é a revolução do direto? Em termos materiais: é o 16mm, a facilidade de manipular câmeras menores e mais leves, silenciosas e capazes de viabilizar um registro em som direto; a sensibilidade cada vez mais apurada do negativo, apto a captar um registro com pouca luz e, portanto gerar menos despesas e limitações de exposição. Em termos metodológicos: trabalhar com atores desconhecidos ou não profissionais, equipes pequenas, cenários naturais, sem manipulação, mescla de reportagem e ficção. Em termos *ideológicos*: integração do cinema à vida no sentido de não produzir representação, mas produção recíproca (não apenas produzir o evento, mas ser também produzido por ele). Ou seja, produzir transformação e não transposição. É neste contexto que, assinala o crítico, se realizaria finalmente na prática o cine-olho vertoviano, 30 anos após sua teorização. Mas esta aplicação prática é atualizada (ou dublada, nas palavras de Comolli) por uma orelha, por uma utilização síncrona que torna o som visual, um complemento dos lábios e da vida³⁴⁸.

Ao nível da técnica, isto é, em um sentido prático, o “cinema direto” para Comolli abre uma terceira via. Nem indústria, nem estética de representação. É

³⁴⁸ “Car pour la première fois la parole devient inséparable des lèvres et de la vie; elle n'est plus le laborieux produit d'une reconstitution, d'une refabrication approximative (et forcément théâtrale, puisque écrite et recrée), mais elle est, au même titre que ce qui est visible, le premier degré du filmable” (COMOLLI, 1969, p. 51).

um novo horizonte que se descola completamente da prática não-direta, capaz de mudar a função e a natureza do objeto filmado. Verifica-se mais uma vez a ênfase na técnica³⁴⁹. Este dado vai ampliar a significação de “cinema direto” para além da questão do sincronismo sonoro, mas para um estado de instabilidade. E aí se recorre a uma condição específica que diz respeito ao momento de fabricação do filme, momento que irá se impor sobre a obra finalizada (tal como ocorre em *Wonder*). O trabalho de Miklós Jancsó, de captar o plano no momento da filmagem, é caro para Comolli e lhe permite distender o conceito para além do gênero documental-militante. Em sua improvisação, de criar o momento do registro no momento em que o mesmo se dá, o diretor dá origem à “ação filmada”, um atributo do “cinema direto” – em dissonância ao simples filmar a ação ou produzir uma ação para ser filmada. Mas Jancsó, contrapõe o autor, não utiliza as técnicas específicas do “cinema direto”, trata-se de um cineasta de ficção. E ainda, Jancsó não filma em som direto, o que para o crítico não importa, uma vez que a direção dos atores é síncrona à filmagem. Outros destaques vão recair sobre o Cassavetes de *Faces* (1968) ou o Bertolucci de *Partners* (1968). A inspiração, contudo, vai ganhar corpo com dois diretores, a serem abordados à frente: Rivette e Garrel.

Economicamente, diante de tal quadro, acentua-se a qualidade repressiva do cinema industrial, comercial, de controle ideológico. Desta forma, o “cinema direto” é empurrado à margem do cinema. A circunstância seria responsável por forçar um posicionamento político desta leva, mesmo que o conteúdo não fosse necessariamente político. Desta circunstância marginal, se aprofunda um ponto problemático apresentado por Comolli que é a função do filme em um viés ideológico. O autor classifica em três domínios a dependência ideológica: da economia, da convenção e do espetáculo – que contempla desde a fase de fabricação do filme à sua utilização. O “cinema direto”, por sua vez, escaparia a esta dependência por resultar ele mesmo em um manipulador ideológico, produtor de sentido político. Por outro lado, a imagem cinematográfica seria apenas uma imagem; mas quando projetada, seria convertida em espetáculo e o cinema em si (qualquer cinema) seria apenas representação! Tal “fatalidade da representação” poderia ser atenuada (mas nunca suprimida) se o filme fosse derivado do “cinema

³⁴⁹ “Toute la spécificité du cinéma direct réside dans ses techniques (moyens, méthodes, outils): Il se définit lui-même comme technique (COMMOLI 1969b, p. 41)”.

direto”, isto é, se o momento de fabricação permanecesse impresso na cópia final. (COMOLLI, 1969b, p. 43). Com a série de reflexões que embasa uma releitura do “cinema direto”, Comolli propõe uma alteração na concepção deste conceito: que esta modalidade não mais represente um modelo, mas uma prática cinematográfica (1969b, p. 45).

4.3.2.3

Rivette e Garrel: exploração da práxis do plano-sequência

Amor louco é uma experiência radical. Com pouco mais de quatro horas, Rivette filma o processo de criação de um espetáculo teatral³⁵⁰. É razoável reconhecer que a ênfase deste projeto esteja na captação dos ensaios, em fazer um registro sobre o criar e não sobre o que é criado. *Amor louco* é, portanto, sobre o durante. No que diz respeito à captura de imagens, a inovação reside na continuidade descontínua entre as bitolas 16 e 35mm. Há, nos ensaios, em cena, a equipe que trabalha na peça e outra unidade que registra em 16mm e som síncrono a movimentação do grupo. Na montagem, a sequência em 35mm, composta por planos gerais, é alternada com tomadas fechadas em 16mm que dão prosseguimento ao *raccord*. A descontinuidade na continuidade se dá na textura do som e da imagem. A imagem em 16mm é mais granulada e o som, mais áspero. A fruição do espectador trafega em um fluxo pendular: entre observar a cena de longe (na qual está incluída a ação de filmar a ocorrência pela equipe de reportagem, em 16mm) e se ver introjetado no interior dela. Há montagem, mas ela opera dentro do mesmo núcleo ação-tempo, regulando extratos da mesma temporalidade.

Para pensar no que poderia agregar *Amor louco* ao “cinema direto” defendido por Comolli, é preciso se deter na montagem. Ela abre outro parêntese que expande o termo dos domínios de um conceito estreito, o de um “cinema

³⁵⁰ Para a *Cahiers*, Rivette afirma: “C'est toujours très passionnant et très efficace de filmer quelqu'un qui travaille, qui fabrique quelque chose” (AUMONT et al, 1968, p. 7). Com base neste comentário, se poderia averiguar uma ênfase sobre a prática que irá manter correspondência com o Godard de *Um filme como os outros*, experiência mais ou menos simultânea. A diferença entre os dois é acentuada pela finalidade do que é fabricado. Godard está voltado para um cinema político, de classe, para o operário. Rivette está ainda a se reportar sobre uma fabricação artística, uma adaptação de uma peça de Racine.

direto” que seria documental, síncrono e em plano-sequência³⁵¹. *Amor louco* investe é na sequência do plano, que administra distâncias e submete o espectador a um vai-e-vem, dentro e fora³⁵². Neste fluxo, o que o filme de Rivette expõe entre takes é justamente a materialidade do suporte. É arremeter à fruição do espectador as peculiaridades das bitolas (em imagem e som). Na discrepância de texturas, se dá uma descontinuidade que opera sobre a continuidade. E o que se faz realçar neste experimento é, sobretudo, a manutenção, através da montagem, do instante do registro. Isto implica no prazer de filmar, à frente das demais etapas de um processo de produção. Declara Rivette a *Cahiers*:

“Ce qui m’a surtout intéressé dans ce film, c’est de m’être amusé à le tourner. Le film lui-même n’est qu’un résidu, où j’espère qu’il reste quelque chose. Ce qui était passionnant, c’était de susciter une réalité qui se mettait à exister d’elle-même, indépendamment du fait qu’on la filme ou non, et ensuite, de se comporter vis-à-vis d’elle comme d’un événement sur lequel on fait un reportage, dont on ne garde que certains aspects, sous certains angles, suivant le hasard ou les idées qu’on a. Parce que, par définition, l’événement déborde toujours complètement, et de tous côtés, le récit ou le rapport qu’on peut en faire³⁵³” (AUMONT et al, 1968, p. 8).

As filmagens de *Amor louco* foram espontâneas, com diálogos escritos no último momento, contando com a participação criativa dos atores no desenrolar do plano. Rivette não conhecia alguns cenários, os vendo pela primeira vez apenas no dia da filmagem. Os takes também não eram repetidos e o diretor não pensava tanto na

³⁵¹ É importante enfatizar que no período a *Cahiers* não é contra a montagem. Pelo contrário. É da mesma época a série de artigos sobre a montagem escrita por Aumont e o debate transcrito entre Narboni, Sylvie Pierre e Rivette. Na segunda parte de *Le détour par le direct* Comolli endossa a montagem, discordando da posição de Louis Marcorelles sobre o contato puro com o real: “C’est en revanche au montage – véritable ‘tournage’ du film, moment réel de sa fabrication (et c’est pourquoi que je ne crois pas au fameux ‘contact’ avec la ‘réalité’ dont Marcorelles fait la pierre de touche du direct) – que s’opère non seulement le choix, la mise en ordre, la comparaison des images, mais surtout la production de sens” (1969b, p. 45).

³⁵² Em entrevista para a *Positif*, quando do lançamento de *Amor louco*, observa Rivette: “É o tipo de filme que demanda a colaboração do espectador, que não faz sentido sem ela (...) O filme é como uma máquina, é uma espécie de engenhoca que nós construímos tentando fazê-la coerente, esperando que aquilo ‘funcione’, como um veículo. Desejamos que as pessoas embarquem e se envolvam: se ele é bem construído, elas devem se envolver... Mesmo que seja uma máquina extremamente pesada: ela se assemelha, talvez, mais a um submarino. Eu tenho mais a sensação do mergulho que a da ascensão, com apenas uma emersão no meio: toma-se um suspiro de ar e em seguida, mergulhamos novamente. Mergulhamos até não mais voltar, penso eu” (COHN, 2016).

³⁵³ “O que me interessou, sobretudo, no filme foi me divertir ao filmá-lo. O filme mesmo é apenas um resíduo, onde espero que sobre alguma coisa. O que era apaixonante era de suscitar uma realidade que vinha dela mesma, independentemente do fato que nós a filmávamos ou não, e, em seguida, de vê-la como um acontecimento sobre o qual fazíamos uma reportagem, da qual guardamos apenas certos aspectos, sob certos ângulos, seguindo o acaso ou as ideias que temos. Porque, por definição, o acontecimento escapa sempre completamente, e de todos os lados, da narrativa ou da relação que podemos fazer”.

montagem, apenas no filmar³⁵⁴. Em resposta a tal procedimento, Sylvie Pierre (1968, p. 22) vai se referir a *Amor louco* na *Cahiers* como “un film où pour une fois le metter en scène a tenté de n’être pas dieu³⁵⁵”. Em outra via, chega-se a um parecer similar ao de *Cinéthique*, o de fazer com que o cineasta deixe de ser o “patrão do sentido”, como o coloca Leblanc, citado acima.

Até aqui, o “cinema direto” rompeu com o documentário e dispensou o som síncrono (Jancsó); assumiu a montagem e a mescla 16-35mm no interior de uma mesma sequência (Rivette); mas manteve intocado o rigor sobre o instante do registro. Todas essas experiências que buscaram ampliar a metodologia e romper com um conceito rígido mantiveram como essência a ênfase sobre a prática no momento da produção de imagens. O apreço dos redatores da *Cahiers* pelo trabalho de Philippe Garrel e, sobretudo, por sua filmografia no período Zanzibar, vão consolidar a tendência.

No mesmo número (204) no qual se leem depoimentos de Rivette e Jean-Daniel Pollet – eleitos pela revista para vencer a censura comercial da qual foram vitimados –, Garrel é revelado como uma espécie de menino prodígio. A ênfase recai sobre os dois longas-metragens em 35mm que o diretor realiza entre maio e junho de 1968 patrocinado por Sylvina Boissonnas: *Le révélateur* e *La concentration*. O primeiro é filmado durante uma semana na Alemanha e montado também em uma semana. Já o último, infelizmente tirado de circulação pelo próprio diretor e permanecendo fora do alcance por muitos anos³⁵⁶, fascina o corpo de entrevistadores (Comolli, Narboni e Rivette).

La concentration é filmado em 72 horas ininterruptas, em cores, cenário único (montado pelo próprio Garrel) e com apenas dois atores, Zouzou e Jean-Pierre Léaud. O filme é estruturado em longos planos-sequências. Quando da entrevista, observa-se que os críticos tinham assistido ao copião da obra, que

³⁵⁴ As informações deste parágrafo são extraídas das entrevistas de Rivette a *Cahiers* (nº 204) e *Positif* (nº 104).

³⁵⁵ “Um filme no qual por uma vez o realizador tentou não ser deus”.

³⁵⁶ Em correspondência com a assistente de Garrel, Claudine Kaufmann, recebi a seguinte justificativa: "Philippe n'autorise pas de projection publique de *La Concentration*, sauf exceptionnellement. Il estime que le film est mauvais et ne mérite pas d'être montré. Comme vous le constatez, il est très sévère avec lui-même". Correspondência com o autor em 21.02.2017.

ainda não tinha sido finalizada³⁵⁷. Tal condição só faz aumentar o interesse pelo processo. Há um entusiasmo de ambas as partes em discorrer sobre o momento da filmagem, que de tempos em tempos volta a ser engrenada entre um assunto e outro. Garrel se posiciona da seguinte forma:

“Quand on a terminé, et qu'on pose ça, le film, sur la table de montage, le reprendre plus tard pour venir le placer devant l'écran, accomplir toutes les opérations qui viennent après le tournage, c'est relativement désagréable à faire. Le moment fort, c'est le moment où on tourne, c'est tout. Le reste n'est pas très intéressant. Je ne fais pas de préparation du tout avant le tournage, parce que je trouve que ce n'est pas intéressant. Il n'y a d'intéressant que le moment où l'on se met dans un certain état, où l'on doit faire un film, où l'on plonge avec un certain nombre de gens qu'on a choisis³⁵⁸” (COMOLLI, NARBONI, RIVETTE, 1968, p. 48).

Haveria ainda um componente materialista no filme inacessível de Garrel. Tal como Rivette opera a discrepância audiovisual entre bitolas em *Amor louco*, tornando aparente a especificidade do tecido fílmico, em *La concentration* filma-se o trilho e o carrinho do travelling como componente do cenário/ elemento dramático. Desta forma, conclui Garrel, “signifie que ce n'est plus la camera seulement, mais *le cinema* lui-meme qui est intolerable” – grifo no original. Pela parte dos entrevistadores, o trilho vai simbolizar uma mesa de necrotério (a morte do cinema, ou sua destruição).

Já em *Le révélateur* há um jogo de exploração do cenário que se dá pela *revelação* da profundidade de campo. Exploração que articula altos-contrastes, velocidade variável da câmera e um movimento de travelling resultante do posicionamento da câmera sobre um veículo – retomando aí a técnica que resulta no plano final de *Actua I*, produção imediatamente anterior a *Le révélateur*.

³⁵⁷ O que gera a impressão em um dos entrevistadores de que a ordem do copião (de filmagem) poderia ser mantida por si só. O diretor responde que pretende colocar o final no meio (COMOLLI, NARBONI, RIVETTE, 1968, p. 49).

³⁵⁸ “Quando nós terminamos e colocamos o filme sobre a mesa de montagem, o retomar mais tarde para vir a colocá-lo frente à tela, finalizar todas as operações que vêm após a filmagem, é relativamente desagradável de fazer. O momento forte é o momento no qual filmamos, ele é tudo. O resto não é muito interessante. Eu não faço preparação nenhuma antes da filmagem, porque acho que não é interessante. É apenas interessante o momento no qual nós nos colocamos em um certo estado, no qual devemos fazer um filme, no qual mergulhamos com um certo número de pessoas que escolhemos”.



Figura 8 – *Le révélateur* (1968).

Os planos-sequências registram as interações entre um casal e uma criança. Embora estejam juntos, são apartados por uma distância que é alimentada pelo desencontro. O menino está fora do alcance dos adultos, etéreo, contempla as intempéries do casal com a tranquilidade de uma alma desencarnada. Nada disso corresponde, contudo, à demanda política que está irrompendo na produção de imagens em movimento na França. Com *Le révélateur* e aparentemente *La concentration*, se verifica a recusa de Garrel em filmar as manifestações.

“Filmer les barricades, c'est complètement aberrant, parce que c'est n'avoir aucun rapport avec quoi que ce soit: c'est à la fois être absent de la barricade, ailleurs que le type qui est sur la barricade à envoyer des pavés, donc être en sécurité par rapport au danger, et rapporter l'événement au present en disant 'Voilà, il s'est passé ça pendant que je vivais'. Ce qui est l'abolition de la pensée³⁵⁹” (COMOLLI, NARBONI, RIVETTE, 1968, p. 54).

³⁵⁹ “Filmar as barricadas é completamente aberrante, porque é não ter nenhuma relação com o que quer que seja: é, por sua vez, estar ausente da barricada, distante do tipo que está na barricada a arremessar paralelepípedos; logo, estar em segurança em relação ao perigo, e relatar a ocorrência ao presente dizendo ‘Eis aí, se passou isso enquanto eu estava lá’. O que é a abolição do pensamento”.



Figura 9 – *Le révélateur* (1968).

Ao se voltar para o travelling ao fim de *Actua 1*, observa-se a recusa em filmar a manifestação em um viés espetacular, que seria justamente registrar as barricadas, os gestos agressivos e o perigo no entorno. Ao reassumir este travelling, mas utilizando-o para justificar o inalcançável³⁶⁰ em *Le révélateur*, Garrel está, através de uma práxis específica, renegociando em seus termos uma desconstrução. Esta é pautada pelo distanciamento sistemático de uma expressão político-militante então em voga no cinema tido como desconstrutor.

Em um dos artigos no qual pretende repensar os filmes de Maio, já neste século, Comolli (2012, p. 447) aponta a panorâmica e o plano-sequência como as formas maiores de expressão deste cinema. Em seu texto, o crítico está se referindo aos que optaram por registrar as barricadas e manifestações (obras do

³⁶⁰ Baseio este comentário especificamente no que é encenado em *Le révélateur*. No travelling descrito acima, a partir do movimento, a criança fica inalcançável para o casal, que passa a correr atrás dela sem, contudo, alcançá-la, como se vê na figura 9.

ARC, *La reprise du travail aux usines Wonder*, *Oser lutter, oser vaincre* e outros). O domínio é, logo, sobre a filmografia que não é visada aqui.

Para a filmografia desconstrutora prospectada nesta tese, aquela que justamente evitou a ênfase sobre filmar as barricadas, poderia se acrescentar o uso do travelling como técnica expressiva. Ainda que a utilização deste recurso seja pouco comum, alguns exemplos permitem explorá-lo enquanto discurso desconstrutor. Discorrer sobre uma dialética do travelling, vê-lo enquanto uma prática que resulta de uma teoria e vice versa, é também voltar-se para um objeto que irá invariavelmente refletir os polos antagônicos da crítica – *Cahiers*, Garrel/Zanzibar; *Cinéthique*, grupo Dziga Vertov. Desta maneira, como sequência a este raciocínio, é preciso retornar a *Cinéthique* de forma a embasar a desconstrução teórica sobre a prática do travelling, tomando como objeto o processo do grupo Dziga Vertov.

4.4 O travelling enquanto prática significativa

Para além do exemplo de Garrel, o jogo de travellings que compõe os dez minutos iniciais de *British sounds* (1969), do grupo Dziga Vertov, é outro trecho memorável³⁶¹. Nele, se poderia discorrer sobre a evolução de um discurso. Retoma-se a fotografia inaugural de *Um filme como os outros*, no qual está sintetizado mais do que um modelo, mas uma vontade de rearrumar a linguagem cinematográfica a partir da imagem do homem no trabalho³⁶². Agora se vê e se ouve o trabalho do operário em uma fábrica de automóveis, em tempo real, contínuo, a partir de planos filmados em travelling (o maior deles com cerca de sete minutos). O travelling godardiano pós-68, como o de Garrel, se esquia das manifestações, das barricadas e dos conflitos com a polícia. Tais imagens das ruas só poderão ser (re)vistas como desapropriações, ressignificações, *détournements*,

³⁶¹ Neste média-metragem, Godard filmou em parceria com Jean-Henri Roger (Gorin ainda não estava integrado ao grupo). Em um pequeno texto sobre o filme para *Cinéthique* (nº 5), Godard assina “pour le groupe Dziga Vertov: Jean-Luc Godard”. David Faroult argumenta que a supressão da assinatura de Godard em nome do crédito grupal talvez ainda não tivesse sido definida naquele momento. O autor aponta o texto assinado por Gérard Leblanc na mesma edição de *Cinéthique* (Godard: *valeur d’usage ou valeur d’échange*) como uma possível influência para a tomada de posição sobre a questão da autoria (2002, p. 96).

³⁶² Para esta consideração de Godard, ver o depoimento reproduzido na nota de rodapé 195, p. 100.

como se dá em *Actua 1, Um filme como os outros*, ou no reemprego de fotografias pelos ciné-tracts.

O travelling dentro da fábrica evidencia em um plano longo, lento e barulhento, uma série de questões que escapam das imagens capturadas nas manifestações de rua. Enquanto estas são geralmente ligeiras, impressionantes e primam por motivar uma série de reações pré-determinadas (como horror à violência policial, fascínio com o número de manifestantes, ou estupefação com gestos de guerrilha), as outras são o oposto. Nesta oposição, os travellings de Godard e de Garrel ganham muito sentido. O aparato poderia ser visto, por si só, como cinematograficamente ideológico na medida em que é inapropriado para a logística que possibilita o take produzido nas ruas. Como observa Comolli, a panorâmica e o plano-sequência *seguram* a práxis *in loco*. O travelling e as operações nele implicadas – montagem e desmontagem de trilhos, manipulação do carrinho – são inapropriados neste contexto. Inviabilizariam a espontaneidade que notabiliza tais registros. Ainda que Garrel não tivesse efetivamente contado com um travelling sobre trilhos, o movimento da câmera no plano final de *Actua 1* é o mesmo. E o desinteresse pelo flagrante de registros que possam gerar interesse é igualmente verdadeiro. O travelling (improvisado) de Garrel e o de Godard desconstroem a gramática espetacular que é absorvida de prontidão pela produção que visa se embrenhar no interior das barricadas. Retomam em suas longas durações e nas ações espontâneas e monótonas que se põem a registrar (o trabalho policial desinteressante ao fundo, em *Actua 1*; e as funções dos operários na linha de montagem, no caso de Godard) um registro que denega o tempo espetacular. É conveniente retomar aqui a ideia de tempo dialético, proposto por Althusser em torno de Brecht³⁶³. Em *British sounds*, há uma proximidade da câmera que entulha a visão do espectador, não lhe dá muita perspectiva de campo a não ser por pequenas frestas que tampouco escoam o olhar. O ruído incessante no som intensifica o desconforto visual e a duração do plano legitima sua vigência. O espectador é acossado pela rotina da linha de montagem e esta se torna insuportável em apenas dez minutos.

É possível que na execução destas tomadas Godard estivesse integrado a Rivette no que este tinha como uma prioridade em *Amor louco* – “C'est toujours

³⁶³ Como citado no primeiro capítulo desta tese, nota de rodapé 89, p. 58.

très passionnant et très efficace de filmer quelqu'un qui travaille, qui fabrique quelque chose³⁶⁴” (AUMONT et al, 1968, p. 7). Mas esta identificação se perde em eficácia na medida em que Godard está à frente de um discurso político que em Rivette não é uma prioridade. Em seus elogios a *Wonder*, o filme mais revolucionário visto por ele, Rivette está no final das contas recorrendo ao papel do realizador, do autor, e nas decisões tomadas por ele no momento da filmagem. *Wonder* é o exemplo chave que Comolli vai fazer penetrar sua abordagem do “cinema direto”. Ele permite entender o mínimo sobre o que está em jogo na prorrogação deste conceito (imbricar ficção e realidade). Enquanto as duas vozes da *Cahiers* estão fazendo emergir um contrato que transfigure o real, ou seja, teorizando sobre a produção do excepcional, irreproduzível, Godard e Garrel (*Actua 1*) estão propondo o oposto. Estão voltando suas câmeras para o ordinário, para aquilo que vai contrariar as exigências espetaculares erigidas em torno de um cinema militante pós-Maio. Godard vai se voltar para o operário, o que se adequará muito bem ao que Gérard Leblanc chama de “cinema de classe” na primeira fase de *Cinéthique*. E Garrel vai romper ainda mais expressivamente com a *imagerie* de Maio, se distanciando da temática político-social, como se vê em *Le révélateur*, e, presume-se, em *La concentration*, mas contando com a simpatia e o reconhecimento da *Cahiers*. Em *Le lit de la vierge* (1969), outra produção Zanzibar, Garrel dará prosseguimento a este distanciamento. Mas é em *La cicatrice intérieure* (1972) que o travelling vai obter um significado mais expressivo. Neste filme, Garrel vai propor uma anulação do tempo a partir da profundidade de campo contínua, sem alteração, por meio de um travelling constante ininterrupto, no qual o início e o fim do plano seriam idênticos. Garrel vai chamar esta experiência circular sobre trilhos no deserto de “o grau zero do plano-sequência”³⁶⁵.

³⁶⁴ “É sempre muito apaixonante e eficaz filmar alguém que trabalha, que fabrica qualquer coisa”.

³⁶⁵ “La question du plan-séquence avait beaucoup occupé la Nouvelle vague. Ce qui caractérise un plan-séquence, c’est la continuité de la prise de vue et la profondeur de champ. Or, dans un désert il n’y a rien, ce qui ôte beaucoup d’intérêt à la profondeur de champ, d’autre part la fin du plan étant identique à son commencement, la durée elle-même était annulée. Ce traveling est donc un plan-séquence à l’état pur, une sorte de degré zéro du plan-séquence” (GARREL, 1992, p. 61 apud SHAFITO, 2007, p. 27).

4.4.1 Desconstrução godardiana entre política e estética

Ora, se o travelling é um recurso improvável para a produção de imagens militantes pós-Maio, ele é também um recurso cinematográfico de grande envergadura na história do cinema. Para a geração dos jovens turcos ele é especialmente simbólico e também motivador de uma polêmica emblemática. Luc Moullet diz (em torno do cinema de Samuel Fuller): “La morale est affaire de travellings” (1959, p. 14). Godard *détourne* alguns meses mais tarde a expressão (em uma mesa sobre *Hiroshima mon amour*): “Les travellings sont affaire de morale³⁶⁶” (DOMARCHI et al, 1959, p. 5). No caso do primeiro, o travelling tinha uma ascendência sobre a política (Fuller está acima da política) e o filme não poderia ser rotulado, por exemplo, como anti-comunista. O sentido poético do movimento da câmera está dissociado da composição dramática da cena, é gratuito e inverte a mão, passa a condicionar a dramaturgia. A ética é, portanto, estética, e não política. Já na investida godardiana, moral e estética são equivalentes. Mas passam a sê-las em um contexto no qual arte e política se vêm imbricadas em um viés historicista. *Hiroshima mon amour* leva os críticos da *Cahiers* a se questionarem sobre um estilo de cinema moderno pós-guerra, que passa pela literatura (a obra homônima de Marguerite Duras) sem, contudo, perder de vista as fraturas da história recente. Quando Rivette torna a colocar o holofote sobre a questão, trazendo novamente Moullet e Godard, o está fazendo sobre outro filme que está se voltando para as ruínas da história, o holocausto, em *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo.

Menos de uma década mais tarde, o travelling volta a protagonizar um impasse envolvendo Godard. Há no imediato pós-Maio *One plus one* (1968), ou *Sympathy for the devil*, filmado pelo diretor em torno dos Rolling Stones, e *British sounds*, no ano seguinte. O primeiro é estruturado basicamente em torno de longos travellings: no estúdio, com a banda, e na rua, abordando outros temas. Poderia ser visto como um filme que apresenta, a partir do travelling, um período de transição na filmografia do diretor. Há os travellings em estúdio no qual se registra o processo de composição da canção *Sympathy for the devil* à revelia da banda. Planos longos e um tanto monótonos (na perspectiva espetacular), no qual

³⁶⁶ “A moral é uma questão de travelling”/ “O travelling é uma questão moral”.

os Stones estão trabalhando independente da filmagem; isto é, sem interagir diretamente com a câmera ou alterar algo durante a execução da tomada. Câmera e banda mantêm certa distância. Não há closes ou continuidade entre planos, apenas blocos de imagens. Há, por outro lado, os extensos planos-sequências, como as entrevistas encenadas com Anne Wiazemsky e com os militantes negros. Esta estrutura segue o padrão de encenação proposto em *Week-end*. Em ambos os casos, a câmera está a registrar o produto de ensaios com atores, obedecendo a marcações de cena. O relato dos militantes negros chega a durar aproximadamente 10 minutos, o que exige muita precisão por chegar quase à totalidade de uma bobina de 1000 pés.

No documentário, making-of de *One plus one, Voices* (1968), dirigido por Richard Mordaunt, o câmera de Godard é indagado sobre o que é o filme. Ele responde: “Well, it’s about two parallel themes: one is destruction and the other creation³⁶⁷”. É pouco provável que com tal comentário ele estivesse se endereçando especificamente ao uso do travelling³⁶⁸. Em termos estilísticos se poderia atribuir a “destruição” à fatura produzida no estúdio. A estes travellings *desinteressantes*, que se atêm a preservar uma distância e não intervir diretamente sobre os andamentos dos trabalhos da banda. Quanto à “criação”, a referência poderia remeter justamente ao processo já estabelecido, de *mis-en-scène*, plano-sequência, etc. (criação do autor). Mas este projeto acaba soando como problematizado pelo próprio Godard no último plano-sequência do filme. Nele, filma-se o trilha do travelling (simultaneamente ao que Garrel parece ter efetuado em *La concentration*), e se encerra com a imagem congelada de uma grua suspensa com uma câmera e o corpo desfalecido de uma militante alvejada.

Já em *British sounds*, primeira obra do grupo Dziga Vertov, Godard abre os trabalhos com os travellings sobre a linha de montagem na fábrica de automóveis. Não há o distanciamento da câmera, o que enfatiza a questão da identificação. A proximidade entre câmera e linha de montagem ganha o respaldo da nova identidade reivindicada pelo diretor. As imediações entre Godard (ex-

³⁶⁷ “Bem, é sobre dois temas paralelos: um é a destruição e o outro, a criação”.

³⁶⁸ O que faria com que “criação” estivesse restrita à captação do processo de composição dos Stones. E destruição à empreitada belicosa multidisciplinar proclamada pelos Black Panthers; ou à narrativa fragmentada entre encenação e documentário. A coincidência curiosa reside no fato de que este comentário tenha sido dito justamente pelo cameraman, não creditado no documentário de Mordaunt.

cinasta, agora trabalhador do cinema) e os operários deve se dar também na mistura de seus ofícios, na eliminação ou redução do espaço entre eles.

O travelling em *British sounds* traz em si, contudo, a indelével marca autoral da ruptura crítica godardiana, o que fatalmente irá distingui-lo da práxis de um técnico ou de um operário. Como contraexemplo, cabe o visionamento das sequências filmadas na fábrica da Peugeot por Bruno Muel – cinegrafista que passa a intensificar o trabalho de direção no quadro do grupo Medvedkine de Sochaux, do qual é um dos fundadores. Em *Avec le sang des autres* (1974), as sequências são intercaladas por tomadas da linha de produção nas quais a câmera acompanha com muita proximidade o trabalho dos operários. Os planos elencam personagens, lhes dedicam certo protagonismo que, entretanto, mantém preservado o anonimato. Cada bloco, portanto, acompanha o trabalho de um determinado núcleo. Chega-se a enquadrar o rosto do operário de forma a fazê-lo preencher quase toda a extensão do plano, o que parece improvável na investida godardiana. Há um trabalho físico em Muel, de fazer a câmera acompanhar o gesto ativo, de captar as minúcias do trabalho manual. Há mesmo um travelling que dura pouco mais de 15 segundos, mas nada acrescenta em termos formais. Ou seja, é utilizado apenas enquanto um recurso técnico, não está desconstruindo nada em relação a sua utilização. Ao contrário do travelling godardiano na fábrica de automóveis, não se pode dizer que a técnica cinematográfica utilizada por Muel tenha desconstruído o cinema em termos práticos. Social, sem dúvida. Pois, ao dedicar um tempo precioso a captar a fisionomia daqueles que trabalham por vezes atrás de máscaras protetoras, invisíveis atrás dos produtos que fabricam, Muel está invertendo a ênfase, como se dá em *Wonder*. Mas em termos formais, esta inversão não ocorre, tal como em Godard.

Há ainda nestes planos em travelling de *British sounds* a montagem sonora, que intercala trechos da leitura do *Manifesto comunista*, de Marx, e uma retrospectiva das lutas operárias inglesas recapituladas pela voz de uma criança. No plano visual, quatro cortes intercalam cartelas escritas aos planos na fábrica. Segundo o co-autor, Jean-Henri Roger, durante o momento da filmagem teria havido apenas um corte, o que leva Jaudon (2013, p. 82) há propor um jogo de palavras em sua dissertação: ao filmar a linha de montagem, Godard recusa a montagem – o que, no final das contas, não parece ser o caso. A ênfase sobre o som confirma a *image-texte* forte de *British sounds*, que abre os trabalhos com o

punho que irrompe sobre a bandeira inglesa com os dizeres “British image sounds”, estando “image” rasurado. A montagem no áudio durante o travelling acompanha este movimento brusco, de fazer a voz irromper sobre o som ambiente, tal como o punho rasga a bandeira. Enquanto na imagem, a renovação progressiva do visual é amenizada pelo movimento do travelling, que consubstancia a sucessão de ocorrências como parte de um mesmo todo. O travelling, por outro lado, torna-se crítico, destruidor, na análise de Jaudon. Pois recupera um olhar de totalidade sobre o processo de produção que é perdido com o taylorismo. O travelling é então político, tido como oposição à ideia de montagem, o que ultrapassa o simples trocadilho com a técnica cinematográfica e restaura um sentido comunitário.

Apesar desta longa abordagem sobre trilhos que esmiúça o cotidiano barulhento na linha de produção em *British sounds*, o grupo Dziga Vertov vai abolir o uso do travelling em sua filmografia quase toda. *Pravda*, *Vento do leste*, *Luttes en Italie* e *Vladimir et Rosa* vão acentuar a montagem e recorrer a planos de produção mais simples (câmeras paradas ou panorâmicas sobre o tripé). O travelling vai ser deixado de lado até a produção de *Tudo vai bem* (1972), no qual o crédito grupo Dziga Vertov é substituído pela cartela “Un film réalisé par Jean-Luc Godard/ Jean-Pierre Gorin”.

O que diz a dupla sobre o travelling neste filme? Gorin: “Les travellings correspondent à une analyse scientifique de ce que peut être un travelling, à un moment donné, dans un context social tout à fait précis qui est celui de ce film”; Godard: “Il y a une utilisation social de la forme. Une utilisation social du travelling comme moyen spécifique du cinéma, qui correspond à un moment d’analyse, de synthèse, de rupture³⁶⁹” (1991, p. 130). O emprego do travelling enquanto análise científica é uma chave para penetrar no filme materialista dialético sem recorrer aos cortes efetuados na montagem (ao menos em um sentido visual). A utilização social do travelling, tal como descreve Godard não dialoga com o que foi apontado como uma desconstrução social (como no filme de Muel ou em *Wonder*). Para aprofundar a questão do travelling em *Tudo vai*

³⁶⁹ “Os travellings correspondem a uma análise científica do que pode ser um travelling, em um momento dado, no contexto social absolutamente preciso que é o deste filme”; “Há uma utilização social da forma. Uma utilização social do travelling como meio específico do cinema, que corresponde e um momento de análise, de síntese, de ruptura”.

bem, é preciso abrir um parêntese para contextualizá-lo no que Julia Kristeva define como prática significante (em *Cinéthique*).

4.4.2

A prática significante e a influência freudo-marxista

A edição nº 9-10 de *Cinéthique* pode ser encarada como uma revisão do repertório marxista que vinha sido erigido até então pelo corpo da revista. Há o extenso texto escrito coletivamente que irá resultar em uma severa autocrítica e em uma resposta às críticas de Jean-Patrick Lebel na *Nouvelle critique*. Para os redatores, a partir de tal edição, a publicação passa a inaugurar uma nova (terceira) fase, revelando um processo contraditório, que vai apostar todas as fichas não mais em uma prática política, mas em uma Teoria³⁷⁰. Ou ainda, em um desvio que irá deixar de burilar o antagonismo entre política e economia (nas primeiras edições) e passar à dicotomia ideologia/ciência (que já começa a ser esboçada nas aproximações a Althusser).

A ligação entre *Cinéthique* e *Tel quel* é sintomática. A publicação de Leblanc e Fargier tem estima pelo surgimento de uma nova postura na crítica literária (Barthes, Nouveau roman, *Tel quel*) que opõe ciência e literatura. A ênfase em romper com o domínio do cultural e trabalhar sobre o científico é uma meta que legitima a ocorrência de textos do grupo de *Tel quel* em *Cinéthique*. Para além da entrevista de Pleynet e Thibaudeau, que repercute fortemente sobre os críticos, vai haver contribuições de Philippe Sollers, Pleynet e Julia Kristeva. Esta última aparece justamente na edição nº 9-10. Nela, discorre sobre o conceito de *pratique signifiante* /prática significante, embasando seus argumentos em *Méditerranée* e Eisenstein. Ainda que separados por décadas, estes experimentos, segundo a autora, contribuíram para convergir dois eixos fundamentais: a prática do cinema e sua teoria.

A prática, diz Kristeva, é a dinâmica de uma contradição heterogênea na qual se originam as leis de produção da significação. Em Marx, a verdade em toda

³⁷⁰ Em Althusser, a Teoria (em maiúsculo) se distingue de *teoria* e “teoria”. A última, “teoria”, equivale ao sistema teórico de uma ciência real, os conceitos fundamentais; *teoria* resulta em toda prática teórica científica; e Teoria é a “teoria geral, isto é, a Teoria da prática em geral (elaborada, ela própria, a partir da Teoria das práticas teóricas existentes das ciências), que transformam em ‘conhecimentos’ (verdades científicas), o produto ideológico das práticas ‘empíricas’ (a atividade concreta dos homens) existentes. Teoria é a dialética materialista que não constitui mais do que um só todo como o materialismo dialético”.

sua subjetividade só se dá a partir da prática. As ciências e teorias da significação teriam demonstrado que a prática é significativa, produzida na linguagem, e que implicaria o sujeito envolvido no ato prático, e não apenas o ato em si. A prática no marxismo é, logo, tornada prática significativa. O embasamento freudiano se dá de forma a destacar a dialética heterogênea da de Hegel. Pois Freud se distingue da ideologia hegeliana ao considerar que a heterogeneidade entre matéria (corpo) e sentido poderia implicar na subversão através do inconsciente. Em Hegel, o ato é fruto do entendimento daquilo que lá já está, ele não prevê uma potencial subversão.

Ao se escorar em Freud e buscando formalizar o argumento da prática significativa no inconsciente, Kristeva está acionando a mesma alavanca que Althusser (1980, p. 75) em sua (re)caracterização³⁷¹ da ideologia – “*a ideologia é eterna como o inconsciente*”, grifos do autor. De forma a argumentar contra a definição de ideologia dada por Marx em *A ideologia alemã*, que escapa do viés marxista ao atribuí-la o estatuto do “puro sonho, vazio e vão”, Althusser vê nela (a ideologia) um sentido trans-histórico, onipresente. Dessa forma, a eternidade do inconsciente freudiano é cooptada para explicar a eternidade ideológica althusseriana; e a teoria do inconsciente de Freud embasa a teoria da ideologia de Althusser.

Em sintonia com o trabalho de Althusser sobre os aparelhos ideológicos do Estado (AIE), *Cinéthique* já havia publicado em abril de 1970 a análise de Jean-Louis Baudry, *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*. Partindo de uma citação de Freud, que faz menção ao aparelho óptico-fotográfico em seu estudo sobre a interpretação dos sonhos, Baudry (1970, p. 8) está interessado em situar o cinema ideológico como entrave ao inconsciente. Para desbloqueá-lo, seria preciso colocar em evidência o processo de trabalho em suas múltiplas determinações. Não muito distante vai se posicionar Kristeva.

Considerar as artes como práticas significantes é, para a autora, a única forma que as permite serem encaradas como formações sócio-históricas. Nesta

³⁷¹ Em *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado* Althusser está reinterpretando a questão ideológica que apresenta em *Sobre a dialética materialista*. Tal reinterpretação vai ser incorporada ao repertório de *Cinéthique*, como indica Leblanc (2012, p. 6): “Le concept d’A.I.E. déplace la problématique althusserienne antérieure de l’idéologie. L’idéologie ne représente pas le lien des individus à leurs conditions réelles d’existence mais le rapport nécessairement imaginaire à ces conditions réelles, c’est-à-dire aux rapports de production et aux rapports de classe qui en dérivent. L’idéologie fonctionne doublement, et de façon contradictoire, à la fois à la méconnaissance et à la reconnaissance. Sa structure est celle d’un processus de déformation”.

concepção, a especificidade do funcionamento do sentido e do indivíduo contido na experiência é apartada das dimensões ideológicas e estetizantes. A arte enquanto prática significativa é o lugar da contradição histórica, da participação da história social.

“Si le mythe, la poésie ou le cinéma sont des pratiques signifiantes, les étudier comme telles veut dire qu’il faudrait préciser dans chaque cas concret le rapport spécifique du sujet au sens dans le procès de la pratique comme lutte des contraires: la transformation, la destruction-construction spécifiques que subissent le ‘sujet’, le ‘sens’ et l’‘objet’ dans le procès de la pratique³⁷²”. (KRISTEVA, 1971, p. 74).

Ainda que Kristeva não vise explicitamente Godard e sua auto-ruptura frente ao grupo Dziga Vertov, é impossível não se deter nele como ilustração para justificar no presente do pensamento da autora o papel ambíguo atribuído ao sujeito artista. Ao funcionar como uma das parcelas que compõem a heterogeneidade da prática significativa, o artista se veria em uma situação extraordinária quando da ocasião da práxis. Fora da prática, enquanto artista, portador de tal identidade, ele resultaria em uma entidade ideológica. No momento da prática significativa, ele estaria renunciando à sua especificidade ideológica e se integrando à científica. As palavras de Godard descrevem bem a contradição que representa o movimento pendular do artista entre ideologia e ciência: “Les films du groupe Dziga Vertov ont été possibles uniquement grace à mon nom. La télévision était toujours honorée d’avoir Jean-Luc Godard pour la première fois³⁷³”. *British sounds*, feito para a London Weekend Television, *Luttes en Italie*, para a Rai e *Vladimir et Rosa*, para o canal alemão Télé-Pool, nunca foram exibidos por seus contratantes.

4.4.3

O travelling em *Tudo vai bem*

Retomando a questão, como colocado acima, a dupla Godard-Gorin está disposta a fazer uma análise científica do travelling a partir do próprio travelling.

³⁷² “Se o mito, a poesia ou o cinema são práticas significantes, estudá-las como tal quer dizer que seria necessário precisar em cada caso concreto a relação específica do sujeito ao sentido no processo da prática como luta de contrários: a transformação, a destruição-construção específicas que sofrem o ‘sujeito’, o ‘sentido’ e o ‘objeto’ no processo da prática”.

³⁷³ “Os filmes do grupo Dziga Vertov foram possíveis graças a meu nome. A televisão estava sempre honrada de ter Jean-Luc Godard pela primeira vez”.

Trata-se de pensá-lo formalmente, de torná-lo uma ruptura enquanto meio de expressão cinematográfico. Desta forma, pode-se assinalar em tal tentativa a aplicação de uma prática significativa do travelling em *Tudo vai bem*.

Primeiramente, é preciso destacar a singularidade desta obra na filmografia do Godard pós-68. *Tudo vai bem* é o único filme do período feito com grandes recursos. É estrelado por duas celebridades, Jane Fonda e Yves Montand, e é distribuído comercialmente. A bitola 35mm é também outro aspecto que o diferencia do restante da produção, rodada em 16mm.

O que a experiência do grupo Dziga Vertov faz ver é que a ênfase de uma prática teórica marxista-leninista no cinema reside sobre a montagem³⁷⁴. Tal posicionamento remete as duas práticas que convergem o plano de longa duração sobre travelling – e que estão nas duas extremidades da produção do grupo – a uma excepcionalidade. No prólogo de *British sounds* e em *Tudo vai bem* as condições de produção e as finalidades são bem diferentes. Enquanto o primeiro é produzido como um telefilme, o segundo é uma produção cinematográfica. O *tele-travelling* topográfico radicaliza a experiência realizada meses antes com os Stones (que Godard também cogitou em filmar em 16mm, mas acabou impedido pelos produtores). O que o retorno ao travelling em *Tudo vai bem* poderia acrescentar a esta fatura passa pelo aspecto econômico. Este aspecto implica também em outras questões estéticas.

No dossiê dedicado ao grupo Dziga Vertov pela *Cahiers du cinéma*, em parte impulsionado pelo lançamento de *Tudo vai bem*, a questão do som emerge como uma ruptura entre a fatura atual e a anterior. Tal ruptura, segundo a revista, poderia explicar também a decepção dos marxistas-leninistas em relação a *Tudo vai bem*. Ela consiste na forma como o som funciona em *Pravda*, *Vento do leste* ou *Luttes en Italie*: o filme fala pelo espectador, pronunciando não apenas o que ele geralmente não diz, mas o que dificilmente diria. “Occuper sa place mais l’occuper différemment: indiquer ce qu’elle devrait être : celle d’où on tient un discours juste sur juste des images³⁷⁵” – grifos no original (1972, p. 8). No caso de *Tudo vai bem*, é o som que dá o ponta pé inicial *materialista* sobre os créditos. Trata-se de uma compilação de chamadas identificadoras de cenas no momento da

³⁷⁴ “La notion politique principale, c’est le montage. C’est là que le cinéma est plus directement politique et actuel que d’autres arts” (GODARD, 1991, p. 133).

³⁷⁵ “Ocupar seu lugar, mas diferentemente: indicar o que ele deveria ser: aquele onde se toma um discurso justo sobre apenas às imagens”.

filmagem (claquete). Para a *tradição teórica* do filme materialista dialético, *Tudo vai bem* se inicia produzindo o reflexo de sua própria realidade, tornando aparente uma parte de sua estrutura técnica que é descartada na produção ideológica. A coisa se torna mais lúdica quando se inicia a sequência seguinte, no qual se apresenta visualmente a questão econômica que possibilita a produção de um filme. Os cheques que são assinados em sequência possuem o nome da produtora, do filme, do banco, os valores e as respectivas ocupações. O gesto se torna explicitamente lúdico conforme os gastos e custos assumem porcentagens e não valores (“imprevús 10%”, “vedette internationale 23%”). Desta forma, não é mais o reflexo autêntico do filme, a visualização dos alicerces omitidos na produção de uma obra cinematográfica ideológica. Mas um reflexo forjado, encenado, a dramatização de outra fatura imperceptível de um longa-metragem convencional. As sequências que seguem (apresentação dos personagens, circunstâncias) enfatizam a fatura paródica, comédia-metalinguagem. Nesta dramatização materialista de tom anedótico (inaugurado pelo grupo em *Vladimir et Rosa*), se justifica a estratégia de *Tudo vai bem*, a de recorrer à encenação.

A identificação entre o presente do filme, 1972, e o Maio de 68 – duas datas a serem sistematicamente rememoradas ao longo da projeção – circunscrevem a experiência em um período específico. O sentido paródico, metalinguístico, passa pela persona de Godard, como se vê no depoimento-entrevista de Montand, cineasta egresso da Nouvelle vague que se vê modificado em 68, mas já progressista no pré-Maio. A demarcação entre datas é, portanto, o campo no qual se desenrola a metalinguagem que pontua não apenas a diegese (greve, sequestro do diretor da empresa no interior das dependências da fábrica, choques com a polícia), mas as motivações pessoais de Godard-Gorin. Nesta mesma direção, a que imbrica autobiografia (falseada) e diegese, materialismo e paródia, pode ser incluído o travelling que se dá em três especificidades ao longo do filme.

4.4.3.1 O travelling brechtiano

Há o travelling que perpassa pelo cenário de dois andares que compõe o interior do escritório da fábrica tomada pelos operários grevistas. Este travelling,

que varia entre distâncias, percorre os diferentes cômodos, os interligando no mesmo espaço-tempo, sem cortes. Na versão mais recuada, que é também a primeira a surgir e é reproduzido apenas mais uma vez, o travelling exhibe os dois andares da fábrica.

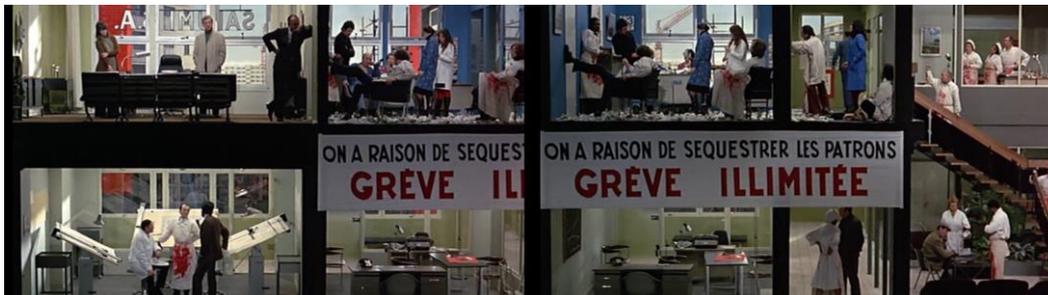


Figura 10 – *Tudo vai bem* (1972).

Nesta execução, como se vê, o travelling tem mais do que um poder meramente descritivo. No que diz respeito ao cenário que se busca enquadrar em um sentido, diga-se, pleno, o travelling acaba por denunciar a própria existência deste enquanto cenário. Configura-se aí o que Baudry (1972, p. 76), em seu ensaio sobre o realismo cinematográfico na *Cahiers*, vai apontar como realismo do tipo brechtiano. Um realismo que denunciaria o aspecto cenográfico da cena, rompendo com a ilusão de realidade. Desta forma, o travelling enquanto prática significativa é responsável por acionar um mecanismo brechtiano que desconstrói o reflexo ilusionista, realista, remetendo sua *mise-en-scène* à própria realidade do filme. No qual o cenário não equivale ao mundo real, mas à realidade do processo fílmico – algo presente desde o início do filme, como visto acima, no emprego das audioclaquetes.

Neste plano-sequência em travelling recuado, a dupla Godard-Gorin está inserindo ainda uma desconstrução que vai de encontro aos experimentadores do cinema clássico-narrativo. Aqueles que exploraram a decupagem no interior do plano, sistematizando núcleos de ação separados no espaço-tempo. Que se tomem como exemplo as prodigiosas experiências de Alfred Hitchcock em *Festim diabólico*, já de certa forma desmistificadas por Bazin em *Montagem proibida*; ou o virtuosismo de Welles no plano-sequência inicial de *A marca da maldade*; ou ainda, as peripécias de Jerry Lewis em *O terror das mulheres* (1961) – que serviu como inspiração a Godard-Gorin para a construção do cenário *cortado* de *Tudo*

vai bem (BRODY, 2008, p. 361). Em relação à dinâmica evidenciada no travelling distante em *Tudo vai bem*, verifica-se uma ruptura com o sentido de decomposição, que se dá, por exemplo, em *Janela indiscreta* ou em *O terror das mulheres*. A câmera decupa uma sequência de encenações em uma ordem única, de forma a estabelecer um movimento contínuo e fechado em si, que condiciona a percepção do espectador à construção da sequência a partir da cronologia dada. Ao filmar o todo, ida e volta, *Tudo vai bem* coloca para o espectador uma visão global da situação que permite com que ele construa sua própria ordem de fruição, o sentido de seu olhar. A continuidade do raciocínio se vê impulsionada pelo travelling, que estabelece a duração da construção e constitui um todo orgânico na mesma tomada. Trata-se, portanto, de uma democratização do sentido, que estimula em certa medida a quebra da passividade no espectador.

Há neste mecanismo, de instituir uma (limitada) autonomia ao olhar na leitura do plano, um choque com a forma como se dá o recuo cenográfico em *O terror das mulheres*, do qual provém a inspiração cênica de *Tudo vai bem*. Há uma preparação no filme de Jerry Lewis que suaviza a contemplação do todo nas duas vezes em que ele é visado. O recuo se dá gradualmente, sem cortes, construindo o sentido do olhar do espectador, amenizando as distâncias. Seja pelo afastamento paulatino da câmera sobre a grua; seja por um jogo de iluminação, que vai da penumbra de uma parcela do cenário em meio ao breu geral, à iluminação total de sua extensão. Há, portanto, em Lewis uma construção que visa amenizar as distâncias, dirigindo o olhar do espectador.

No caso do travelling recuado em *Tudo vai bem*, a passagem é menos amena, vai de um plano médio ou fechado ao geral em apenas um corte seco. Na primeira passagem há mesmo uma continuidade no gesto físico do diretor mantido como refém em sua sala. Mas ela pouco acrescenta para o esforço seguinte, que resultará na varredura da situação por meio do travelling. Este travelling não nega a função descritiva que o cinema clássico-narrativo sempre lhe conferiu. A desconstrução se daria no recuo, que descentraliza o espectador da narrativa. O travelling o permite então ver a inteireza da cena fora da cena (algo como o vai-e-vem entre bitolas que ocorre no *Rivette de Amor louco*).

O que o conjunto de travellings recuados e produzidos em cenário busca aprofundar em *Tudo vai bem*, um filme no qual a influência brechtiana é especialmente significativa, é a forma épica. Ou seja, a crítica da forma dramática

por princípios narrativos e pela *mise-en-scène*. Neste contexto, o travelling é resgatado enquanto ferramenta na operação de descentralização, democratizando o sentido do olhar do espectador sobre a cena. Rompe com a utilização clássico-narrativa, que reforça a centralização do espectador dentro do espetáculo.

4.4.3.2

O travelling godardiano e o travelling materialista dialético

Entre todos os travellings empregados em *Tudo vai bem*, o mais famoso e visado em análises é certamente o plano-sequência filmado no Carrefour. Esta tomada é, contudo, a que menos reside o interesse em prospectar sobre a desconstrução pós-Maio. Em termos temáticos, retoma-se a ênfase sobre o consumo que atinge o sentido anedótico do canibalismo na conclusão de *Week-end*. A ação agora se dá no interior da tradicional cadeia de supermercados. A câmera, posicionada atrás das caixas-registradoras, está no limite do consumo, onde se dá a conclusão do processo da troca mercadoria-capital. Em termos formais, este travelling de aproximadamente 10 minutos está na sintonia do processo do Godard progressista, aquele do plano à beira da estrada em *Week-end* ou que filma os militantes negros em *One plus one*. Trata-se de um take que desafia os extremos da duração de um chassi, trabalhando a *mise-en-scène* na profundidade de campo, e elencando um número de situações a partir de um ponto (aqui nota-se o vaguear de Jane Fonda ao fundo). É um travelling coreografado.

Para o que concerne uma investida pessoal, autobiográfica, que está engrenada ao repertório de *Tudo vai bem*, a concepção deste travelling não parece fazer mais do que remeter ao próprio Godard. A seu estilo já positivado pela crítica e o reconhecimento de suas capacidades artísticas que desafiam os limites estéticos. Neste caso, o diálogo se dá diretamente com a grandiosidade por trás da produção do travelling de *Week-end* – tido como o mais longo da história do cinema, 300 metros, preparado durante três dias (BAECQUE, 2010, p. 387), mas exibido com cortes (problema agora sanado).

Ainda que *Tudo vai bem* tenha sido um fracasso de público e crítica quando de seu lançamento, não vai ser surpreendente que esta tomada tipicamente godardiana vá se destacar, remetendo o filme à sua própria mão. O que não se dá

no travelling de *British sounds*, pouco visto e debatido, e da estratégia por trás da criação do grupo Dziga Vertov, que prima justamente pela supressão do autor.

Já no último travelling de *Tudo vai bem*, também o último plano antes das cartelas finais, parece se condensar uma conclusão que sintetiza formalmente a desconstrução pós-Maio que responde ao balanço 68-72 proposto por *Tudo vai bem*. O áudio na cena anterior fala em começar a pensar sobre si historicamente. O plano seguinte, no qual a câmera está sobre um trem simulando um travelling, filma-se o *nada*, o trajeto que nada acrescenta à diegese ou ao tema do filme: uma *imagem insignificante*. O áudio (homem-mulher) responde que cada um deve ser o próprio historiador, visando um maior cuidado com a forma de viver.

Não parece ser possível ver/ler este plano – que fala também sobre uma nova forma de governar-se, mas em um sentido histórico – senão como um paralelo ao travelling final de *Actua 1*. O mecanismo é basicamente o mesmo e os planos tem duração similar. Não se pode relativizar o impacto que o curta-metragem causou em Godard. Impressão que o fez se referir ao filmete décadas mais tarde como o melhor sobre o Maio de 68. O plano final de *Tudo vai bem*, se a comparação procede, teria dissimulado um sentido histórico ao reencenar este travelling sobre um trem, entoando uma nova forma de vida. É Godard, o historiador, quem faz seu balanço sobre o pós-Maio e, portanto, não poderia deixar de lado o que talvez tenha sido, para ele, o ápice da desconstrução do cinema. Nesta *imagem insignificante* de parte do trajeto de um trem, o travelling é prática significativa. Ele instaura a contradição entre a forma de mostrar/dizer (o travelling) o nada dizer (a imagem tida como *insignificante*).

Na aventura letrista, 20 anos antes de *Tudo vai bem*, buscou-se fazer emergir o movimento sem referência visual (Wolman, em *L'anti-concept*); ou o filme sem imagens (Debord, em *Hurlements en faveur de Sade*). No pós-Maio, a desconstrução por meio do travelling resulta em plasmar o significativo sem significação (tendo em vista o balanço 68-72/ *Actua 1 - Tudo vai bem*). O que culmina em um processo materialista dialético, que exige que cada um agregue a sua significação, a sua participação pessoal. E que esta participação se dê a partir dos reflexos do próprio filme: aí está a função de um travelling descentralizador.

Com este travelling derradeiro, a dupla Godard-Gorin fecha o balanço Mai 1968 – Mai 1972, como indica o início de *Tudo vai bem*. Como em *Actua 1*, a banda sonora está falando com o espectador (“*Moi, toi*”, “*nous*”). Neste diálogo,

está se fazendo emergir extratos de uma canção, os gritos de uma multidão contra a polícia ou a crítica às organizações sindicais, como a CGT – o filme materialista dialético, como prevê *Cinéthique*, se dá em função da montagem. Dada a inversão cinematográfica fundamental do pós-68 – a desconstrução que colocou o som à frente da imagem –, a montagem é, portanto, sonora, como já teria se dado no prólogo de *British sounds*.

O travelling, proposto aqui como ponto de reflexão sobre a desconstrução do cinema pós-Maio, à luz da influência teórica aportada pela crítica, traz em si uma valiosa contribuição. Nas abordagens tão díspares entre Garrel e Godard, e um presumível encontro (*Actua 1 – Tudo vai bem*), pode-se vislumbrar uma desconstrução conflitante a nível prático-teórico, que irá corresponder a duas visões.

De forma a inserir uma teorização sobre a prática, duas desconstruções propostas em *Cahiers* e *Cinéthique* no decorrer de 1969 pavimentam um plano teórico de combate em torno da função burguesa de ideologia. Enquanto a primeira está discorrendo sobre a ênfase no momento do registro, que irá superar em importância a influência da manipulação sem, contudo, desprezar a montagem, a outra concentra suas energias sobre a recepção de algo ressignificado. Em resumo, o “cinema direto” traz em si um resquício da verdade do momento, que irá dissolver as diferenças entre realidade e ficção, produzindo um reflexo próprio da obra cinematográfica em uma tradição baziniana; o filme materialista dialético parte da mesma premissa, a da realização do reflexo, mas deposita na ressignificação do material a saída para construir o discurso. Torna-se aqui muito conveniente a ênfase de Vertov sobre a montagem antes, durante e depois da filmagem. Na radicalidade deste discurso, atribui-se a Eisenstein o papel de revisionista³⁷⁶ – o que nunca foi exatamente assumido tanto em *Cahiers* quanto em *Cinéthique*. E Bazin é interdito pelos críticos do último veículo.

Os exemplos nos quais os grupos de críticos constroem seus alicerces revelam restrições que fazem aumentar as distâncias. No cinema militante que se

³⁷⁶ Para Cannon (1993, p. 77), o comentário teria a finalidade de enfatizar o documentário sobre a ficção.

embrenhou nas ruas, *Cahiers* vê relevância no plano-sequência de *Wonder*; *Cinéthique* destaca *Flins 68-69*, que é um filme de montagem. Há espaço nas páginas da *Cahiers* para valorizar os processos experimentais que não abordam um discurso diretamente político. O elogio a Cassavetes é um investimento inviável em *Cinéthique*. Na mesma borda se pode posicionar o interesse pela obra do grupo Zanzibar. A partir de outubro de 1968, no quadro de indicações da *Cahiers* se vê *Acéphale*, de Patrick Deval e os filmes de Garrel; meses mais tarde é incluído *Un film*, de Sylvina Boissonnas e *Le lit de la vierge* (Garrel). *Acéphale* chega a ser resenhado. Por outro lado, Godard e o grupo Dziga Vertov são preteridos pelo escopo crítico da publicação. Em *Cinéthique* o entusiasmo sobre a linha do Zanzibar não procede. Pois estes filmes (*Acéphale* ou Garrel) estariam sublimando uma posição nobre da burguesia elegendo as drogas ou o erotismo como saídas/ rupturas ideológicas, apresentado uma imagem falsa da liberdade³⁷⁷. Ao festejar tal obra, se estaria igualmente mancomunado a uma perspectiva burguesa, a do festejo do gênio individual: “On voit tout l’intérêt que présentent, pour la bourgeoisie, des génies gonfables comme Carmelo Bene ou Philippe Garrel; réduire le cinéma à n’être que le moyen d’exprimer un ‘moi’ malade³⁷⁸” (LEBLANC, 1969d, p. 6). Como se vê, a desconstrução crítica é variada e admite repertórios específicos que legitimam visões particulares sobre uma prática teórica marxista-leninista no cinema.

4.5 Teoria, prática, técnica e revisionismo

O duo teoria-prática consome memoráveis debates em torno da legitimidade do pensamento marxista francês no período 1930-1960³⁷⁹. Já no primeiro semestre de 1970 aparece o manifesto de Godard, *Que faire?*, que elenca os tópicos fundamentais de um cinema marxista-leninista. Fazer filmes políticos politicamente, as linhas iniciais e muito reproduzidas deste texto, não fazem mais

³⁷⁷ “(...) la drogue n’agit pas seulement sur la sexualité des personnages: le film est lui même une drogue qui masque au spectateur l’aliénation du cinéma en régime capitaliste sous la représentation d’une liberté illusoire. Car l’image qu’un film peut donner de la liberté (ou de la absence de liberté) est forcément liée à ses conditions de production-distribution (...)” (LEBLANC, 1969d, p. 2).

³⁷⁸ “Vê-se todo o interesse que apresentam, para a burguesia, os gênios inflados como Carmelo Bene ou Philippe Garrel; reduzir o cinema a apenas um meio de exprimir um ‘eu’ doente”.

³⁷⁹ Para este percurso, se poderia incluir a polêmica entre Merleau-Ponty e Sartre animada nos anos 1950.

do que retomar o argumento central de Lenin em *Que fazer?*: sem teoria não há movimento revolucionário.

No ano seguinte ao manifesto, falar-escrever é a unidade teoria-prática que ocupa a iconografia de Lenin no prólogo de *Vladimir et Rosa*³⁸⁰. Na mesma sequência, o falar-escrever é arremetido ao ver-ouvir. São as imagens de uma câmera e de um nagra que adequam os termos ao meio cinema. É por meio destes aparelhos que irá se prospectar um “lien juste” entre prática e teoria que é imperfeito, dialético. A desconstrução do cinema deve, portanto, ser pensada na simultaneidade entre teoria-prática, imagem-som. Simultaneidade incongruente, que se dá também nas tentativas de absorver criticamente tal desconstrução.

Para além da simultaneidade fílmica, o esforço neste capítulo primou por cotejar uma simultaneidade entre a desconstrução nos filmes e a apreensão desta por outro meio: o da desconstrução crítica. Logo, são duas expressões que cumprem papéis distintos. Ainda que se tenha buscado suprimir distâncias e fazer convergir dialeticamente teoria e prática, desconstrução fílmica e desconstrução crítica potencializam o mesmo expediente: desconstruir o cinema.

4.5.1 Um revisionismo crítico?

Não é obviamente tão simples a questão teoria-prática tal como formulada no prólogo de *Vladimir et Rosa*. Amparado pelo farto debate sobre a desconstrução ideológica do cinema suscitado pela crítica, mostrou-se que o assunto não se esgota tão facilmente. E que na construção de um embasamento teórico se verifica uma dependência irrestrita destes críticos, pela via althusseriana, ao marxismo acadêmico.

³⁸⁰ O texto informa, sobre fotografias de Lenin e imagens de uma câmera e de um nagra: “C’est une sequence d’introduction qu’indique pratiquement et theoriquement, pratiquement et theoriquement, ce qui va être le film. Pour trouver le lien juste entre cette theorie et cette pratique on part de deux images de Lenine, entre parenthèse, Vladimir. Une image en train d’écrire et une image en train de parler. Sur chaqu’une de ses deux images est ajouté le mot théorie plus le mot pratique. Le mot théorie plus le mot pratique. Il y a aussi deux autres images, celle d’une caméra et celle d’une magnetophone. On entend aussi une voix, celle de Karl Rosa qui command cet ensemble ou cette suite d’images. Entre paranthèse Lenine, les mots théorie et pratique, la caméra, le nagra, fermez la parenthèse”. A imbricação entre teoria e prática se dá também sobre as imagens de Lenin. Na que ele fala se lê escrito ao lado “teoria” (e “prática”, acima, rasurado). Na outra, na qual ele escreve, se lê “prática” e a rasura sobre “teoria”.

Em seu famoso ensaio sobre os aparelhos ideológicos do estado, publicado em 1970, Althusser estabelece uma mudança no capitalismo maduro. Ele diz que esta mudança, promovida pela burguesia, tratou de converter a influência da dominação. O papel da religião, então dominante, é substituído pelo Aparelho ideológico escolar (ALTHUSSER, 1980. p, 60-68). Os pilares igreja-família são substituídos por escola-família. Neste aparelho escolar, a transmissão das relações de produção capitalista se dá através da aprendizagem de saberes práticos (p. 66). É, portanto, dominante na ideologia o caráter pedagógico, escolar. Como contrapartida, é igualmente ideológico o esforço de ver a escola como um local neutro, livre da penetração ideológica e dotada de virtudes libertadoras (p. 67). Althusser abre um parêntese para os professores conscientes, tidos por ele como heróis, que se voltam contra o sistema. Neste parêntese é razoável supor que se enxergam os críticos de *Cinéthique*. Assumiram uma linha pedagógica desde o primeiro número e não se furtaram a combater um papel revisionista desempenhado pela crítica de cinema, diga-se, tradicional.

É claro que a função escolar tal como trazida por Althusser, a que se ocupa do indivíduo desde a infância, e a de *Cinéthique* não serão idênticas. Questionamento ainda maior cabe em identificar quem seria efetivamente o público almejado por *Cinéthique* a “apprendre à comprendre” no interior da pequena burguesa intelectual³⁸¹. Os estudantes? Os realizadores? A própria crítica cinematográfica? Intelectuais de todas as origens? Se houve uma repercussão relevante que atesta a importância da publicação de Leblanc, Fargier e outros no período 1969-71, ela se dá no meio crítico-acadêmico. As perguntas “Quem cria? Pra quem?”, na capa da primeira edição, como se vê, servem bem à revista.

Ao encampar com consistência a influência althusseriana, manobra feita com mais recato pela *Cahiers*, *Cinéthique* está invariavelmente assumindo uma posição que tornaria pouco provável a partilha com o mundo operário. O encontro entre o marxismo acadêmico e o “cinema de classe” não poderá ser gratuito. Por mais que Althusser estivesse disposto a fazer declarações (às vésperas do Maio de 68) de que a prática teórica não seria válida sem a “prática da luta de classe operária”, pouco se vê sobre a eficácia deste diálogo no plano operário. Pois o

³⁸¹ “*Cinéthique* est une revue qui prétend intervenir dans le champ du cinéma, c’est-à-dire au niveau de la pratique cinématographique de ses lecteurs – lecteurs qui se recrutent essentiellement dans les rangs de la petite-bourgeoisie ‘intellectuelle’” (LEBLANC, 1970, p. 73).

teórico, ainda que integrado às massas, continuaria sendo um estranho dentro dela, um visitante que se integraria a ela por finalidades acadêmicas³⁸². A distância não seria no final das contas apartada, e o intelectual não renunciaria sua identidade para se dissolver nas massas. Poderia se arriscar um paralelo para este impasse nas páginas de *Cinéthique*, e ele tampouco favoreceria a classe que é almejada teoricamente. Os operários que se aventuraram à produção cinematográfica nos grupos Medvedkine, por exemplo, foram repelidos do repertório dos críticos. Em um artigo sobre o grupo Dziga Vertov, Leblanc faz uma breve menção reprovadora ao encontro entre Marker e os operários³⁸³. Para o crítico, é preciso um trabalho para fazer a prática significativa surgir na cinematografia operária – o que leva a se reconhecer que: 1) sozinhos os operários não conseguiriam; 2) é preciso a mão escolar dos especialistas marxistas que vêm de fora; 3) o filme que trataria concreta e corretamente da luta de classe não emergiria da própria classe operária:

“Quant à la pratique cinématographique de la classe ouvrière – pour autant qu’elle existe – elle oscille entre quelques grandes vadrouilles et la télévision. Et cela n’est pas fondamentalement grave. Cela n’entrave pas directement la transformation des rapports sociaux. Mais si l’on veut modifier cette pratique (de même que le marxisme ne sait pas spontanément chez les masses, une pratique signifiante fondée sur des bases marxistes ne naît pas non plus spontanément), c’est d’elle qu’il faut partir³⁸⁴” (LEBLANC, 1970, p. 79).

A distinção para Leblanc é clara: um cinema a serviço da classe operária não será um cinema operário se não produzir uma análise política marxista-leninista. Nesta visão, não interessa ao crítico o processo, apenas o produto acabado (LEBLANC, 1969d, p. 6). Revisão da posição inicial de *Cinéthique*: o esforço em se voltar para

³⁸² “Para que alguém realmente entenda o que ‘lê’ e estuda nessas obras teóricas, políticas e históricas deve-se vivenciar diretamente as duas *realidades* que de fato as determinam: a realidade da prática teórica (ciência, filosofia) em sua vida concreta e, também nesta, a realidade da *prática da luta de classe revolucionária*, em contato próximo às massas. Pois é a teoria que nos permite compreender as leis da história: não são os intelectuais nem os teóricos, mas as *massas* que fazem a história. É essencial aprender com a teoria – mas ao mesmo tempo é crucial aprender com as massas” (ALTHUSSER, 2007).

³⁸³ “(...) des ouvriers ‘politisés’ pourront très bien tomber dans le piège tendu par l’idéologie bourgeoise dès qu’il se agira pour eux de faire du cinéma politique: voir à ce sujet la collaboration ‘Groupe Medvedkine’ – Chris Marker (...)” (LEBLANC, 1970, p. 90).

³⁸⁴ “Quanto à prática cinematográfica da classe operária – desde que ela exista – ela oscila entre algumas grandes esfregadas e a televisão. E isto não é fundamentalmente grave. Ela não impede diretamente a transformação das relações sociais. Mas se quisermos modificar esta prática (da mesma forma que o marxismo não sai espontaneamente das massas, uma prática significativa fundada sobre as bases do marxismo não nasceu tampouco espontaneamente), é dela que é preciso partir”.

o processo recai sobre uma circunstância específica, que é a do processo já finalizado. A atenção ao movimento de câmera enquanto tomada de posição moral, tal como se lê no editorial-manifesto escrito por Hanoun, foi de certa forma colocada de lado nas gestões seguintes de *Cinéthique*. *Classe de lutte* ou *Week-end à Sochaux*³⁸⁵, dos grupos Medvedkine, jamais teriam chance no editorial da revista, pois não transpõem formalmente uma análise política marxista-leninista³⁸⁶. Já o grupo Dziga Vertov realiza a tarefa fundamental, que é a ligação dos cineastas pequeno-burgueses (Godard, Gorin) pela prática às lutas do proletariado (LEBLANC, 1970, p. 77). Que irá gerar um produto igualmente distante³⁸⁷, fazendo reverberar as perguntas “Quem cria? Pra quem?”.

Na base do filme materialista dialético, como se mostrou, a ênfase recai sobre o cinema de autor, cuja matriz, defendida com afinco por Fargier, é *Méditerranée*, um “à voir absolument” da *Cahiers*. Uma defesa do ciné-tract, o experimento que congrega teoria e prática no programa do Maio de 68 suprimindo a categoria ideológica do autor e democratizando o cinema, tampouco foi visado na prática teórica alinhavada em *Cinéthique*. A classe operária é a matéria prima fundamental para o projeto almejado por esta crítica. Mas se buscou um contato real com este mundo operário para o qual tanto se investiu teoricamente? As críticas de Rancière a Althusser teriam vigor na atuação de *Cinéthique*. Pois, novamente, a “ação política dependerá sempre da ciência transmitida por pessoas com a autoridade para fazê-lo”.

Se há um afastamento intelectual em *Cinéthique* do mundo do cinema, ele se dá na aproximação com *Tel quel*, outra conexão teórica, que vai buscar descentralizar o métier se alinhando à crítica literária. Nas aproximações para fora do cinema, para o qual aderem à filosofia althusseriana e ao marxismo acadêmico, nota-se outro distanciamento, o da vanguarda situacionista. E aí cabe uma contextualização que se estende também a *Cahiers*.

De forma geral, espetáculo e ideologia são duas construções que habilitam profundos paralelos. A ênfase sobre a montagem em *Cinéthique* não deixa de

³⁸⁵ Assunto a ser abordado no próximo capítulo.

³⁸⁶ Para a crítica de Leblanc, acrescento ainda um comentário enviado por ele em um dos e-mails que trocamos: “Nous n'avons jamais considéré que le groupe Medvedkine se situait dans la mouvance révolutionnaire mais dans la tradition anarcho-sindicaliste” – correspondência com o autor em 11.03.2017.

³⁸⁷ “*Vent d'est* ne part pas du peuple (et tout volonté de retourner à lui avec ce film ne peut qu'être illusoire), il part de la situation concrète d'un cinéaste qui a d'abord analysé la domination de la bourgeoisie en termes de cinéma” (LEBLANC, 1970, p. 78).

estar patrocinando uma prática similar ao *détournement* situacionista. Gérard Leblanc propõe a seguinte distinção (em dois textos já neste século): “Il ne s’agit plus de détourner le spectacle à la manière des situationnistes, pour lesquels tout est devenu spectacle, mais de détourner le spectateur du spectacle³⁸⁸” (2007, p. 350). Com esta explicação, fica novamente implicada a questão da hierarquia do saber: afinal, quem vai desviar o espectador do espetáculo? A teoria radical de Vaneigem é realmente o oposto da postura de *Cinéthique*, pois ela prevê a imanência às massas. Vem do povo e se volta para ele. A intenção de tornar o processo artístico ininterrupto e cotidiano em Vaneigem é o oposto ao culto pequeno-burguês à obra acabada, montada – e aí se faz notar mais uma vez a distância de Godard dos críticos de *Cinéthique*. Godard está preocupado apenas em produzir e não em distribuir, como diz para a revista. Pois, para ele, teoria é arte e prática é vida³⁸⁹.

Já Comolli, por sua parte, vai dedicar um livro (também neste século), *Cinéma contre spectacle*, de forma a, em parte, assumir uma omissão no pós-Maio para com os situacionistas. Sobretudo Debord, de quem ele admite nunca ter concordado inteiramente. A ruptura amena da *Cahiers*, que não chegou a negar o cinema que seduz também por uma fração ideológica diversificada (*art et essai*), não teria como compactuar com o radicalismo de Debord. Comolli, individualmente, tampouco poderia tê-lo feito, restituindo ao situacionista um papel oculto, a ser combatido, na formulação de sua ambiciosa série de seis ensaios, *Technique et idéologie*, jamais finalizada, como *Le détour par le direct*.

De toda forma, tanto *Cinéthique* quanto *Cahiers* encontram diálogo na *Arte de viver* de Vaneigem. *Cinéthique* assumiu como ninguém a “ditadura do fragmentário” em seu projeto de valorização da montagem. É o montar antes mesmo de mostrar que absorve o efeito por trás de uma prática teórica escolar³⁹⁰.

³⁸⁸ “Não se trata mais de desviar o espetáculo à maneira dos situacionistas, para os quais tudo se tornou espetáculo, mas de desviar o espectador do espetáculo”.

³⁸⁹ É o que Godard diz para Alain Jouffroy (jan. 1969): “Eu quero afirmar que as imagens e os sons são a teoria ligada à prática. Quando se inventou a televisão, conciliou-se a teoria e a prática. A teoria é a arte, a prática é a vida. Ora, o que se cria é um elo entre a arte e a vida (...) De um modo geral chamo prática à vida vivida e chamo teoria à arte” (apud LEBEL, 1975, p. 64, 65).

³⁹⁰ Não pretendo aprofundar uma análise comparativa entre *Quand on aime la vie on va au cinéma* e a adaptação fílmica de Debord (*La société du spectacle*). Grant (2016, p. 160) afirma que o filme de *Cinéthique* “is it more theoretically much more Althusserian than situationist”. Mas, contudo, não explica como ele seria mais althusseriano, apenas se detém em coincidências entre as duas produções a partir de um depoimento de Fargier. A ausência do aprofundamento deste comentário em um viés estético resulta em uma lamentável lacuna na revisão de Grant sobre *Cinéthique*.

Já o projeto de estender uma sobrevida ao instante, tal como se dá no “cinema direto”, não deixa de estar conversando com a teoria radical, cuja eficácia está em protelar o (presente) do processo a partir de uma “espontaneidade criadora”.

Na contestação de Althusser feita por Rancière, abordada no início deste capítulo, se observa um sentido questionador. Ele implica na problematização de uma hierarquia do saber, o que irá ser retomado também pelos situacionistas, como se mostrou. As rugas entre *Cahiers* e *Cinéthique* se alinham a este panorama e, em certa medida, o expande ao campo cinematográfico. A batalha pela legitimação de um verdadeiro ofício crítico marxista-leninista, materialista dialético, revolucionário, acabou por repercutir as polêmicas de legitimação do marxismo acadêmico. Se houve no Maio de 68 uma descentralização, apropriação abusiva de conteúdos que aniquilou o conservadorismo autoral, promiscuidade que reverberou em filmes, a desconstrução do cinema pela via da crítica parecerá conservadora. Pois se apoia fundamentalmente no marxismo acadêmico, e em um autor que vai ser apontado como conservador em sua atuação frente ao engajamento estudantil. A questão entre teoria e prática levada à frente pela própria crítica em relação ao ofício crítico vai gerar descompassos nítidos tanto em *Cinéthique* quanto na *Cahiers*. No final, teoria e prática (crítica) vão convergir para um mesmo fim, que é positivar uma nova modalidade de expressão, amenizando divergências e restaurando a paz entre concorrentes em nome da ciência materialista dialética cinematográfica³⁹¹.

A comparação entre o “cinema direto” e o filme materialista dialético proposta nestas páginas é estabelecida para fazer ver de forma pontual a opção por dois caminhos. Duas visões de cinema que legitimam divergências e estão na base de dois projetos de cinema desconstrutor que são concorrentes. A ênfase sobre o momento da prática está ainda saudando Bazin, o reatualizando ao espírito marxista. O rompimento moderado da *Cahiers*, chamada aqui de “corrente althusseriana moderna”, implica também na renovação da fidelidade para com seus próprios valores. Velhos conceitos são atualizados em nova roupagem

³⁹¹ Indico como ponto final deste recorte sobre o episódio *Cahiers X Cinéthique* o texto coletivo *Cinéma/littérature/politique* assinado por *Cahiers*, *Cinéthique* e *Tel quel*, publicado na *Cinéthique* 9-10. Uma espécie de trégua está nas entrelinhas deste artigo que se volta contra *Positif*, responsável por “une campagne obscurantiste menée de divers bords contre tout travail théorique révolutionnaire”: “La co-signature des trois revues mises en cause ne vise nullement à annuler les contradictions – passées et à venir – qui existent entre elles. Elle marque fermement la ligne de démarcation sans laquelle l’idéologie bourgeoise règnerait sans lutte dans les champs spécifiques du ‘cinéma’ et de la ‘littérature’” (COMOLLI et al., 1971, p. 80).

teórica, a montagem já não deve ser tão proibida³⁹². O distanciamento de Bazin, por sua vez, é um sólido ponto de partida para *Cinéthique*. O filme materialista dialético está negando a transparência baziniana, pois é a defesa do fragmento, que implica na desrealização do material, que é, em última análise, visada. Mesmo a absolvição de *Méditerranée* por Jean-Paul Fargier é baseada na montagem. Não há o interesse pelo momento da prática, mas a ênfase em fragmentá-lo, desrealizá-lo, por isso, negá-lo pelo que ele essencialmente é.

Diferente da *Cahiers*, *Cinéthique* não tem história. Sua posição emergente de *outsider* da crítica faz com que seus alicerces estejam fora do cinema (Althusser e *Tel quel*). Em tal movimento crítico, que assume uma incapacidade revolucionária prático-teórica de se ater apenas ao cinema e sua historiografia crítica, se poderia justificar a inclusão de *Cinéthique* em uma “corrente althusseriana de vanguarda”. Pode-se discorrer aí sobre uma transcendência teórica, comum à transcendência da imagem abordada no capítulo anterior. *Cinéthique* é igualmente vanguardista por ambicionar uma crítica sem limites, para fora das delimitações do campo crítico tradicional.

Mas, de uma forma ou de outra, as duas desconstruções assumidas pela crítica serão contestadas já durante os andamentos dos trabalhos. Jean-Patrick Lebel propõe a desconstrução cinematográfica manobrada por estes críticos em duas vertentes. Uma desconstrução que está mergulhada na questão das formas de representação (*Cahiers*), que poderia ser tida como mais amena, pois ainda estaria no interior do cinema e suas práticas e técnicas já legitimadas. E outra, mais intensa, ou ambiciosa (*Cinéthique*), preocupada em questionar a natureza do cinema. A obra na qual a desconstrução crítica está baseada tampouco é absolvida. Os argumentos defendidos por Lebel derrubam a relevância de introduzir no filme a materialidade da construção cinematográfica através de equipamentos: a maquinária em Garrel estaria, no fundo, concretizando um “universo obsessivamente pessoal” (1975, p. 48). Tal justificativa poderia embasar o rótulo de marxismo romântico dado a Garrel por Marabello (2003, p. 51). Já o distanciamento brechtiano, para Lebel, não se aplicaria ao cinema desconstrutor, tendo de ser substituído por uma “estética da responsabilidade

³⁹² Nesta chave, Lebel (1975, p. 29, 30) argumenta: “É precisamente esta vontade de ir procurar o fundamento do ‘ser’ do cinema no próprio cinema, que conduz necessariamente a esta concepção essencialista e mecanicista, e que corre o risco de nos conduzir às miragens e aos artifícios do idealismo, no mesmo instante em que acreditamos estar a combatê-lo no seu próprio terreno”.

criadora” (1975, p. 52). A própria ideia de desconstrução já é algo a ser relativizada: “esta estética da ‘desconstrução’ não passa de uma estética da destruição, visto que o pseudocinema materialista que exprime só se realiza quando concretamente a nega” (p. 56). Para a crítica que visa derrubar a desconstrução, capitaneada por Lebel, tem-se a impressão, por vezes, de que ela poderia estar se dirigindo à ofensiva situacionista contra o espetáculo³⁹³. O parecer sobre Godard é, contudo, menos radical: confuso, contraditório, seus filmes consistem em um “formidável espelho ideológico do seu tempo, tanto ao nível dos temas como da sua estrutura formal, assim como a problemática que estabelecem e na qual se instalam” (p. 67, 68). Para Lebel, o pós-68 equivale ainda à pré-história da linguagem das imagens e dos sons. O cinema e o audiovisual seriam uma “linguagem balbuciante”. Neste sentido, o cinema poderia ser apenas ideológico; e uma teoria materialista, incompleta (p. 142). Desta visão pode-se dimensionar a distância que o separa dos desconstrutores e de um projeto que visa legitimar um cinema de superação, científico. Nesta polêmica, Lebel vai ser tido como idealista. Sua defesa de *Z*, cuja “intenção ideológica” era positiva (p. 267), e posterior ataque a *A confissão* (um filme, por sua vez, anti-comunista) vai estabelecer uma confusa justificativa, que irá desvalorizar o primeiro a posteriori devido ao parentesco estético com o segundo. Neste quadro, justifica Lebel, a irresponsabilidade estética acarreta uma irresponsabilidade ideológica (p. 281). Nesta “ginástica”, como atribui Xavier (2005, p. 156), Lebel vai acabar retomando os mesmos argumentos que ele critica na desconstrução.

O período dominante da desconstrução cinematográfica inspirada pelas ideias de Althusser vai de 1969 a 1974. Segundo Leblanc (2012, p. 1), a leva althusseriana perderá força com a chegada da obra de filósofos idealistas, sobretudo Deleuze. Seria inviável para esta pesquisa cobrir a integralidade deste episódio em todas as suas nuances, críticas e autocríticas. A opção por este recorte

³⁹³ Destaco este trecho: “Daí a ineficácia desta estética da desconstrução absoluta do cinema. De fato, ela participa (ao mesmo tempo que concorre para a manter) de uma concepção monolítica da ideologia dominante. Concepção correntemente retomada, para a qual a ideologia dominante é uma espécie de rolo compressor que tudo destrói no seu caminho, um Átila depois da passagem do qual nenhuma erva ideológica poderá já crescer. Nesta ótica a ideologia dominante é pensada como qualquer coisa extremamente compacta (e sufocante) e ao mesmo tempo como algo de gasoso, sempre em expansão, invadindo todo o espaço que a rodeia, sem dar lugar ao mais pequeno interstício; como qualquer coisa de deletério que ‘impregna’ (como diziam Comolli e Narboni) tudo em que toca é como qualquer coisa de maciço que esmaga tudo” (LEBEL, 1975, p. 61).

se justifica de forma a se fechar no imediato pós-Maio, convergindo com o grupo Dziga Vertov e com as experiências de Garrel no período Zanzibar.

4.5.2

A divergência técnica-prática como desconstrução ideológica

Restam ainda os filmes e grupos que movimentaram as divergências entre práticas teóricas no meio crítico. E ainda, como se dá neles a questão teoria-prática. Na prospecção erigida neste trabalho, o travelling é um agente que intersecciona duas desconstruções. Uma desconstrução gerada em torno de uma concepção artística, tal como se vê na obra de Garrel, no grupo Zanzibar. Outra desconstrução produzida em um contexto militante, o exemplo Godard-grupo Dziga Vertov. Esta divergência poderá encontrar algum respaldo na divisão proposta por Lebel, entre uma prática materialista do cinema e uma prática do cinema materialista³⁹⁴. De uma maneira ou de outra, trata-se de um projeto de fazer o travelling ser mais do que ele é. Ou ainda, fazê-lo deixar de ser o que é. E o que é o travelling?

O travelling é, sobretudo, cinematográfico. É um movimento de câmera elementar, como a panorâmica (AUMONT; MARIE, 2003, p. 201). É uma técnica cuja prática tem um mecanismo funcional: seja para construir um espaço cênico, ou para acompanhar uma determinada ação do enredo – sua utilização está geralmente a serviço de um recurso narrativo. É ainda nesta condição que ele é reinserido por Moullet no final dos anos 1950. O travelling também é travelling antes mesmo de ser travelling. Como aponta Aumont e Marie (2003), a necessidade de deslocar a câmera é um expediente tão antigo quanto o próprio cinema. Ele vem antes da invenção dos aparatos que positivaram tecnicamente a fatura (por meio dos trilhos, carrinhos, guias, dispositivos da câmera). O travelling era originalmente produzido a partir do deslocamento de outras invenções (carros, navios, trens).

O travelling é, portanto, positivado ideologicamente em dois sentidos. Um sentido técnico, da invenção de um dispositivo industrial que viabiliza sua prática;

³⁹⁴ No primeiro caso, não estaria implicada uma leitura materialista do cinema no filme. Daí se destaca a diferença entre uma expressão pessoal (Garrel) e outra marxista-leninista (Godard-Gorin, grupo Dziga Vertov). O travelling em *Le révélateur* não terá o mesmo sentido/função que o travelling em *British sounds*.

e um sentido funcional-teórico, que limita sua prática a condicionamentos narrativos. De tal maneira fica unificado o “como usar” e o “para que usar”. Uma prática teórica científica, tal como se buscou formular sob as ideias de Althusser, vai justamente atacar a unidade entre técnica e prática. A prática teórica científica vai resultar em uma descontinuidade histórica. No caso do travelling, isso quer dizer: interromper seu procedimento (ideológico) através do uso.

Diferente de Comolli ou Fargier, para Marcuse ciência pura e ciência aplicada não são iguais. Assim como a ciência, a técnica é neutra. A diferença se dá no uso social que é feito a partir do aparelho (2015, p. 161) – em conexão a esta ideia está Jean-Patrick Lebel e suas críticas endereçadas a *Cahiers* e *Cinéthique*. Se a câmera não pode ser ideológica por ela mesma (LEBEL, 1975, p. 36), o travelling tampouco o será. É, portanto, primordial que uma utilização materialista dialética do travelling irá, para usar um vocabulário marcuseano, se apropriar de uma lógica contrária à racionalidade da dominação. Trata-se da fundação de uma nova tecnologia. Na sociedade unidimensional, “a tecnologia também provê a grande racionalização da não-liberdade do homem e demonstra a impossibilidade ‘técnica’ de ele ser autônomo, de determinar sua própria vida” (MARCUSE, 2015, p. 164). Na empreitada fílmica, a restituição da liberdade a partir do travelling impacta em cheio o espectador. Pois o coloca frente a uma técnica que não mais está submissa à sua funcionalidade ideológica, alterando o sentido. É outra tecnologia, contrária à característica tecnológica fundamental para Marcuse, a da reificação. Há, portanto, duas instâncias sobre a ruptura a partir da técnica: a da prática em si (com a máquina no momento de uso) e a da posterior recepção desta prática.

São da mesma época de *O homem unidimensional* os comentários de Marcuse sobre Weber, no qual o autor discorre sobre razão teórica, prática e técnica. Neste processo, a racionalização técnico-instrumental o faz discordar da visão de Weber, que vê a máquina como “espírito coagulado”, determinação histórica que não permitiria que ela fosse neutra. O próprio conceito de razão técnica é visto com reservas por Marcuse:

“Não somente sua aplicação, mas já a técnica ela mesma é dominação (sobre a natureza e sobre os homens), dominação metódica, científica, calculada e calculista. Determinados fins não são impostos apenas ‘posteriormente’ e exteriormente à técnica – mas eles participam da própria construção do aparelho

técnico; a técnica é sempre um *projeto* sócio-histórico; nela encontra-se projetado o que uma sociedade e os interesses nela dominantes pretendem fazer com o homem e com as coisas. Uma tal ‘finalidade’ da dominação é ‘material’, e nesta medida pertence à própria forma da razão técnica” – grifo do autor (1998, p. 132).

Seria necessária uma transformação estrutural da razão técnica, convertendo-a em “técnica da libertação”. Esta transformação reverteria uma configuração histórica da razão, que fez a transição entre razão teórica e prática, as unificando em um mesmo instrumento político de dominação (técnica e política são, portanto, facetas complementares de uma mesma estratégia de dominação). Em seu famoso texto sobre a cultura afirmativa, já nos anos 1930, Marcuse (1997, p. 105) estabelece a razão técnica como elaboração da matéria, um processo histórico marxiano que aponta a oposição entre o processo de produção e os produtores imediatos. A “técnica da libertação” seria, contudo, abrangente, o outro lado de um projeto sócio-histórico. Nela estariam contidas diferentes etapas do mesmo processo, desde a técnica no momento de produção até a finalidade de consumo. Na produção cinematográfica, e, sobretudo, na utilização do travelling, isso significa libertação para aquele que o propõe, no uso, e para aquele que o consome, a partir do filme pronto. Para esta perspectiva libertadora, se faz notar o duplo desarranjo: prático e técnico.

Na longa reflexão dedicada a Marcuse, tomando como ponto de partida a questão da racionalidade em Weber, Habermas aborda a questão apontando para o termo “cientificação da técnica”, uma tendência evolutiva do capitalismo tardio. Este processo, em voga desde o final do século XIX, consiste em sistematizar ciência, técnica e revalorização do capital em uma mesma corrente. A consciência tecnocrática resultante desta sistematização terá como consequência a despolitização das massas. Na base deste processo está a eliminação da diferença entre técnica e práxis, que irá se manifestar de forma a restringir o potencial do indivíduo por meio da linguagem:

“A nova ideologia viola assim um interesse que é inerente a uma das duas condições fundamentais da nossa existência cultural: a linguagem ou, mais exatamente, a forma da socialização e individualização determinada pela comunicação mediante a linguagem comum. Este interesse estende-se tanto a manutenção de uma intersubjectividade da compreensão como ao estabelecimento de uma comunicação liberta da dominação. A consciência tecnocrática faz desaparecer este interesse prático por detrás do interesse pela ampliação do nosso poder de disposição técnica” (HABERMAS, 1968, p. 82).

Divergências acerca das interpretações sobre a obra de Weber à parte, Habermas e Marcuse estão em sintonia quanto à supressão da liberdade que a unificação entre prática e técnica prenuncia. A “técnica da libertação” de Marcuse é uma engrenagem contra a “cientificação da técnica”. Ela só pode se dar na divergência entre prática e técnica, desrazão técnica.

Nas páginas de *Cinéthique*, Julia Kristeva dimensiona descompasso similar nos termos de uma prática significativa, atribuindo ao inconsciente a fonte de ruptura entre prática e técnica. O ato prático, tomando o editorial de *Cinéthique* como meta, vai dar-se, sobretudo, fora da produção da imagem. Ele terá validade na recepção, na sala de cinema, entre filme e público. A subversão pelo inconsciente poderá ser atribuída ao trabalho feito pelo/no espectador. Se há um ponto no qual as teorias de *Cinéthique* e *Cahiers* se complementam, ele se dá na extensão do trabalho. *Cahiers* está enfatizando o papel do produtor de imagens no ato de criação (o prazer de filmar tão bem defendido por Rivette e Garrel, por exemplo). *Cinéthique* está, por outro lado, demonstrando que nada disso interessa se não se subverte uma audiência pelo inconsciente. Quando Marcuse diz que “determinados fins não são impostos apenas ‘posteriormente’ e exteriormente à técnica – mas eles participam da própria construção do aparelho técnico”, ele está se referindo à importância do durante e do após, que equivale à soma dos projetos de *Cahiers* e *Cinéthique*. Em outras palavras, uma “técnica da libertação” teria que apoiar um projeto no qual prática e técnica seriam incongruentes não apenas no momento de execução, mas na finalidade social que será atribuída posteriormente ao pretendido. Em Habermas, a operação consiste na “manutenção de uma intersubjectividade da compreensão como ao estabelecimento de uma comunicação liberta da dominação”.

Se em Marcuse e Habermas a discrepância técnica-prática deve ser contínua, a prática teórica de Althusser possa talvez gerar algumas confusões em um primeiro momento ao se restringir ao produto filme. Pois, ao formular os estágios de um “método científico correto”, as Generalidades, a prática teórica teria início-meio-fim, ela se daria no meio do processo, em um momento de transformação. Já aquilo que é transformado (Generalidade III) resultaria em um conceito tão fechado e definido quanto o processo (concreto) anterior (Generalidade I). Aí poderia se notar uma forma de burlar uma terminação definitiva na ênfase de *Cinéthique* ao arremeter a finalidade do trabalho crítico ao

espectador (a partir de filmes supostamente abertos). Um problema se impõe a partir deste prolongamento: se poderia pensar que a prática teórica seria operada no indivíduo, a partir do filme pronto e das lições escolares formuladas na revista. Tal processo inverteria a mão e as Generalidades I e III seria o próprio espectador, a ser subvertido pelo instrumento-filme (atuante na Generalidade II). A definição dada por Fargier a *Méditerranée* habilita a inversão (“premier film qui ne s’expose pas mas expose son spectateur”). Ora, mas como ignorar o processo de feitura do filme? Sobretudo a etapa que efetuará a transformação de “événements filmés” a “événements filmiques”, como sugere Comolli? Ao pensar na inversão proposta acima, seria preciso recorrer a uma ante-Generalidade I, ante-Generalidade II e III. Mas a formulação não é proposta dessa forma em *Cinéthique*, ela ainda está voltada para o objeto filme.

Como coloca Jean-Paul Fargier, as Generalidades são (todas) estéticas. E o trabalho estético, de acordo com sua formulação, pode gerar alguma confusão. Suponha que, na cadeia de produção de uma obra cinematográfica, a Generalidade I represente o material bruto, produzido nas filmagens; a Generalidade II contemple o trabalho sobre esse material (montagem, edição de som, mixagem, marcação de luz); e a Generalidade III, o produto final, a transformação do material bruto, sobretudo, pelo processo de edição. Esta é uma explicação que poderia embasar, por exemplo, o processo de *Octobre à Madrid*, ou se adequar a proposta de Comolli, do filmado ao fílmico. O que Fargier propõe como Generalidade Estética não é tão diferente, mas generaliza a produção como um todo (das filmagens à pós-produção) na Generalidade II. Dessa forma, um processo estético (Generalidade II) se sobreporia sobre outro processo estético (Generalidade I) gerando por sua vez um objeto estético (o filme pronto, Generalidade III). Neste esquema, torna-se cômodo emparelhá-lo ao modelo proposto por Althusser como “estrutura com dominante”, no qual um processo se dá a partir de uma combinação de práticas articuladas. E na qual uma prática seria dominante – a se tomar pelo lema vertoviano do montar antes de filmar, é a montagem a prática dominante em *Cinéthique*. Mas do que é feita a Generalidade I? Leblanc arrisca uma explicação um tanto vaga sem esclarecer os limites estéticos que demarcariam a distância entre Generalidades I e II:

“C’est la pratique esthétique qui domine le processus de production de film. Sa matière première (généralités I) est esthétique et non idéologique. C’est un

ensemble de formes esthétiques historiquement produites et non les idées, représentations ou fantasmes d'un sujet. Le concret imaginaire esthétique que l'on peut trouver dans un film se différencie du concret imaginaire idéologique de la vie ordinaire. Le processus de production de film, par les moyens de production qui lui sont propres, reconduit ou transforme les formes esthétiques historiquement produites qui constituent sa matière première (généralités II). Le produit qui en résultera (généralités III) reconduira par exemple le raccord spatio-temporel ou mettra en oeuvre d'autres types de raccords. En tout état de cause, le film est le reflet de son processus de production et non le reflet d'un processus réel. Le concret cinématographique se différencie du concret réel. Le dehors du film n'est pas le monde mais une interprétation du monde³⁹⁵ (2012, p. 4).

A seu favor, a revista poderia justificar o desinteresse pelo detalhamento sobre a produção nos termos das Generalidades ao se lançar sobre o trabalho no espectador. Mas isso tampouco seria suficiente para suprimir outras lacunas, como a própria definição problemática em torno do conceito de ideologia, que de certa forma compromete a prática teórica que é pretendida pelo grupo. No mesmo impasse poderia ser alocado o conceito (fundamental) de “prática estética” que é defendida sem, contudo, se aprofundar sobre suas especificidades (por exemplo, a diferença, na prática, entre a “prática estética” nas Generalidades I e II).

Nem tudo poderá ser respondido nos textos fundamentais de Althusser que inspiraram *Cinéthique: Sobre a dialética materialista e Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. As críticas de Lebel (1975, p. 86), quem melhor desmistificou esta desconstrução, puderam expor algumas das fragilidades do projeto teórico do meio crítico que, nas palavras dele, acabaram convertendo-se em espelho teórico do cinema. Este espelho está obviamente refletindo a Nouvelle Vague. Seja em um sentido de renovação (Garrel, na *Cahiers*); seja em um sentido de ruptura (Godard, em *Cinéthique*). Tal desconstrução, satélite da produção, não teria elaborado uma verdadeira teoria do cinema, conclui Lebel. Para este comentário, esta tese acrescenta uma justificativa. Uma “verdadeira teoria do cinema” não foi à frente porque a desconstrução pregada pela crítica

³⁹⁵ “É a prática estética que domina o processo de produção do filme. Sua matéria primeira (Generalidade I) é estética e não ideológica. É uma mistura de formas estéticas historicamente produzidas e não as ideias, representações ou fantasmas de um tema. O concreto imaginário estético que se pode encontrar em um filme se diferencia do concreto imaginário ideológico da vida comum. O processo de produção do filme, pelos meios de produção que lhe são próprios, reconduz ou transforma as formas estéticas historicamente produzidas que constituem sua matéria primeira (Generalidade II). O produto que resultará (Generalidade III) reconduzirá, por exemplo, a relação espaço-temporal ou colocará em ação outros tipos de relação. Em todo estado de causa, o filme é o reflexo de seu processo de produção e não o reflexo de um processo real. O concreto cinematográfico se diferencia do concreto real. O fora do filme não é o mundo, mas uma interpretação do mundo.”

fragmentou duas nuances de uma dialética teoria-prática que em Marcuse são unificados. No encontro com Godard, na primeira entrevista publicada em *Cinéthique*, a questão é de primeira ordem. De um lado se tem o diretor, que está enfatizando a práxis no momento da produção, mostrando desinteresse pela obra finalizada; e de outro, os críticos, interessados em discutir sobre o filme pronto.

A opção de discorrer sobre o travelling neste capítulo, uma reflexão que não foi formulada desta forma nem em *Cinéthique* nem na *Cahiers*, busca justamente explorar um sentido que corresponda a toda a extensão de uma “técnica da libertação”. Não apenas apontar a divergência entre técnica (sendo técnica um constructo pertencente a uma teoria) e práxis assumida pelos diretores em produção; mas também nos efeitos que esta divergência impactará sobre uma plateia. O sentido originado pela discrepância técnica-prática vai obrigar o espectador a se adaptar a um outro “para que”, situado fora da “cientificação da técnica”. Desta forma, volta-se a outro aspecto da civilização da linguagem.

Político-estético/ público-particular

“C’est la pellicule qui dévoile la nature. La pellicule dévoile la réalité³⁹⁶”.

Lettre à mon ami Pol Cébe

Neste capítulo será abordada a questão individual-grupo, ou pessoal-social. Ou seja, os encontros e desencontros entre o particular e o privado, ou entre o político e o estético, em torno de parcelas das obras dos grupos Medvedkine, Zanzibar e Dziga Vertov. Trata-se, logo, de discorrer sobre uma desconstrução interna. Ela estaria encarregada da desconstrução sobre si e seria empregada já em um momento divergente da afirmação política que emerge inspirada pela efervescência do Maio de 68.

Sobre a arte neste novo momento, já no início dos anos 1970, Marcuse (1973, p. 106) comenta: “o ‘engajamento’ político converte-se num problema de ‘técnica’ artística e, em vez de se traduzir arte (poesia) para a realidade, a realidade é traduzida para uma nova forma estética”. Nesta nova forma estética, “o conteúdo político torna-se metapolítico, governado pela necessidade interna da arte” (p. 103). Tal parecer vai repercutir na análise de Morin sobre os dez anos do Maio de 68, na mistura de marxismo e metamarxismo que autor vai apontar como influentes ao longo da década seguinte (aspectos de uma dialética progressiva-regressiva)³⁹⁷. A desconstrução do cinema passa a ser analisada a partir da transcendência entre político-metapolítico/ marxismo-metamarxismo.

Esta autodesconstrução, portanto, propõe uma virada que é estética e representa outro posicionamento. É um desdobramento que se choca com a desconstrução política que está no âmago da produção militante que caracteriza o que poderia ser chamado de cinema de 68 – aquele ainda no âmago da *prise de parole*, da quebra do monopólio do sentido visando uma articulação política. No que concerne à obra dos grupos visados por esta tese, o termo autodesconstrução

³⁹⁶ “É a película que revela a natureza. A película revela a realidade”.

³⁹⁷ “Mai 68 a seulement ouvert une dialectique progressive-régressive dans la culture et la politique révolutionnaires. Comme je l’ai dit, cette dialectique progressive-régressive est le prolongement dans la décennie 70 de l’ambivalence de Mai 68, de son mélange de marxisme et métamarxisme, de son cocktail de potentialités mythologiques, élucidantes, libertaires, disciplinaires” (MORIN; LEFORT; CASTORIADIS, 2008, p. 224).

contempla especificidades divergentes. Isto é, propostas que irão manifestar passagens distintas do político ao metapolítico, do público ao privado.

No caso do grupo Zanzibar, a análise recai sobre a obra do cineasta Serge Bard. Na mudança que irá deslocar a ênfase sobre um cinema engajado, de mensagens políticas explícitas (*Détruisez-vous, Actua 1*) para outro que se encaminhará para um debate artístico (*Ici et maintenant* e *Fun and games for everyone*). Neste, se verá incorporada a obra do pintor Olivier Mosset, o minimalismo e um flerte involuntário com o que se convencionou chamar de cinema estrutural no continente norte-americano por volta do mesmo período.

A questão entre o político e o estético nos grupos Medvedkine passa pela identidade proletária. Ou melhor, pelo que se formulou como uma arte proletária ao longo do tempo. Neste sentido, trata-se de reconsiderar a questão entre “experiência de classe” e “mundivisão proletária”, o que já estaria presente, décadas mais cedo, em um debate sobre literatura proletária, manejado por Lukács, Brecht, Benjamin, entre outros.

Já no caso de Godard, do grupo Dziga Vertov e de um cinema de influência marxista-leninista, para o qual são exímios representantes, a abordagem é outra. Trata-se de retomar a questão da autodesconstrução a partir do projeto de *Jusqu'à la victoire/ Ici et ailleurs*. Isto é, entre o cinema militante e o vídeo; entre a efervescência dos anos pós-Maio do grupo Dziga Vertov e a ressaca individual do cineasta Jean-Luc Godard.

5.1

Zanzibar, Serge Bard: *mise-en-scène/ mise-en-salle*

Não é comum ver a inserção do Zanzibar nos estudos sobre o cinema de 68. Em sua pioneira pesquisa, Sally Shafto atribui ao grupo o rótulo de dândis do Maio de 68. À exceção de Philippe Garrel, pouco efetivamente se falou sobre esta filmografia. Seja em âmbito militante, seja no sentido experimental. Filmes como *Acéphale* ou *Deux fois* eram eventualmente exibidos, mas pouco compreendidos fora do contexto no qual foram produzidos – o de um grupo que ambicionou efetivamente exportar uma face moderna do cinema francês pós-Maio³⁹⁸.

³⁹⁸ Para este comentário me baseio na brochura *New french films*, produzida em fevereiro de 1970. O catálogo apresenta 13 filmes do grupo Zanzibar com trechos dos diálogos traduzidos para o inglês, fotografias e fichas técnicas.

Diferente dos outros dois grupos abordados nesta tese, o Zanzibar não chegou a adotar um método grupal de produção. Mesmo o manifesto assinado a quatro mãos por alguns de seus integrantes³⁹⁹ é dividido em partes distintas, referentes a cada autor. Os filmes não são assinados, mas são autorais, respondem pela visão de um diretor. Este aspecto já seria o suficiente para justificar sua exclusão do editorial marxista-leninista, tal como se dá no grupo Dziga Vertov. Pensar o trabalho do Zanzibar pela questão da autodesconstrução é, portanto, se limitar a investigar uma ruptura que é íntima, do indivíduo com ele mesmo. Esta ruptura já aparece esboçada no filme de Pierre Clémenti analisado anteriormente nesta tese⁴⁰⁰. *La révolution n'est qu'un début* orbita em torno da constelação Zanzibar. O curta-metragem embaralha o privado e o público, o pessoal e o político, e ao final abre mão da autoria, exhibe o diretor às cegas, como que a tatear um sentido para fora da história da arte.

5.1.1 Serge Bard

A filmografia do Zanzibar é assinada por diversos cineastas. Como escolher um e por que escolhê-lo? Primeiro, a maior parte dos diretores produziu apenas um filme no período, o que torna mais difícil discorrer sobre uma ruptura pessoal a partir de apenas uma obra. Dos três que filmaram mais de uma vez, Patrick Deval, Serge Bard e Philippe Garrel, apenas um permite o visionamento da filmografia completa. Deval possui um filme perdido, *Acéphale bis* (1968); e Garrel tirou de circulação *La concentration* (1968). Desta forma, a opção mais viável recai sobre Serge Bard, pois os quatro filmes rodados por ele estão disponíveis: *Détruisez-vous*, *Actua 1*, *Fun and games for everyone* e *Ici et maintenant*⁴⁰¹ – os três longas foram lançados em DVD entre 2008 e 2016.

Mas, para além da acessibilidade da obra, o nome de Bard traz em si outras questões, que remetem à própria existência do Zanzibar. Seu primeiro filme, *Détruisez-vous*, é produzido pelo irmão de Sylvina, Jacques Boissonnas. Ela teria

³⁹⁹ Trata-se de *Quatre manifestes pour un cinéma violent*, assinado por Daniel Pommereulle, Serge Bard, Patrick Deval e Philippe Garrel, publicado originalmente na revista *Opus*, em junho de 1968, reproduzido em Shafto (2007, p. 67-69).

⁴⁰⁰ Ver págs. 84-88.

⁴⁰¹ A integralidade dos longas-metragens de Serge Bard só passou a estar disponível em formato doméstico (DVD) a partir do final de 2015. Até a presente data, *Actua 1* não foi distribuído em versão digitalizada.

se interessado pelo processo e, a partir daí, toma a decisão de patrocinar filmes em 35mm, se associando ao pintor Olivier Mosset, que, por sua vez, é melhor amigo do cineasta emergente e aparece em todos os seus longas-metragens. O nome do grupo teria sido proposto por Bard a partir de uma relação homonímica com o próprio nome, Ser-ge-Bard/ Zan-zi-bar (SHAFTO, 2007, p. 22). Bard e Sylvina Boissonnas tinham uma relação de profunda intimidade à época⁴⁰², o que também deve ser levado em consideração. Jackie Raynal o considera o “enfant terrible” do grupo⁴⁰³. Curiosamente, apesar de ser um nome fundamental na história do Zanzibar, Bard foi completamente ignorado pela crítica em sua época – sobretudo a *Cahiers du cinéma*, que cultua Garrel e chega a se interessar por outros filmes do grupo. Ao longo do tempo, pesquisas sobre cinema experimental como as de Noguez (1987 e 2010) e Bassan (2014), no máximo o mencionam (quando tanto).

Um último aspecto ainda sobre Bard, que o habilita a ser inserido em uma reflexão sobre a autodesconstrução, diz respeito à sua transição religiosa. O Serge Bard cineasta existiu apenas no período em que estes filmes foram realizados. Em 1969 Bard parte para as filmagens na África, em Zanzibar, do que teria sido seu quarto filme (*Normal*). Mas no meio do processo, abandona a produção e se converte ao Islam, deixando o filme inacabado. Troca de nome, passa a se chamar Abdullah Siradj, e se muda para o Oriente Médio, onde mora até hoje. A questão da transformação é, portanto, forte em Bard. Mas antes da conversão religiosa, que não é o foco deste trabalho, verifica-se uma autodesconstrução fílmica, que vai do político ao radicalmente estético.

5.1.2 **Mise-en-salle**

O parágrafo escrito por Bard nos *Quatre manifestes pour un cinéma violent* impõe a violência como a restituição do espaço que aparta o espectador da tela. Para isto, “*la mise en scène doit être mise en salle*”⁴⁰⁴ – grifo do autor. Nesta estratégia, cada filme deverá ser um ponto de interrogação destinado ao espectador, a desbloquear suas ideias e estimular o autoconhecimento para fora do

⁴⁰² Entrevista com o autor em 06.02.2016.

⁴⁰³ Informação tirada do texto *Serge, Sylvina e Olivier*, escrito por Jackie Raynal e incluído no encarte do DVD de *Fun and games for everyone* (Re:voir, 2011).

⁴⁰⁴ “O posto em cena deve ser posto em sala”.

já estabelecido. Entretanto, esta estratégia guarda uma diferença do processo brechtiano, que está na gênese do filme materialista dialético apresentado por *Cinéthique*, ou da obra do Godard pós-68. Bard está em sintonia com as ideias de Alain Jouffroy, que, por sua vez, é inspirado por Artaud.

Jouffroy é um personagem importante para pensar a desconstrução da arte nos entornos de 68. Sua obra *L'abolition de l'art*, escrita em setembro de 1967 é uma influência direta no trabalho de Bard e do grupo Zanzibar. Jouffroy é montador de *Actua I* e atua em *Détruisez-vous*. Sua abolição da arte passa pela defesa dos pintores da figuração narrativa (o livro reproduz ilustrações de Pommereulle). Apoiava abertamente a integração das artes no combate ao desenvolvimento imperialista e denuncia a tecnicidade da arte⁴⁰⁵. Mas o faz considerando o espaço entre espectador e obra:

“C’est au moment où, devant une oeuvre, nous oublions qu’elle relève de l’art’, au moment où la méthode d’exécution suscite, dans le spectateur, un méthode de méditation – une série d’actes organisés par la pensée – que nous sommes confrontés vraiment avec nous-mêmes, avec le feu. C’est ce basculement que j’appelle l’abolition de l’art, et c’est à partir de cette abolition que le mot ‘avant-garde’ pourrait acquérir un sens qui ne serait plus dérisoire, parce qu’il ne ‘garderait’ plus la société du danger de la pensée⁴⁰⁶” (JOUFFROY, 2011, p. 24, 25).

São os atos (do espectador) organizados pelo pensamento que irão preencher o espaço entre espectador e obra. Eles são a finalidade da abolição da arte apontada por Jouffroy, que está abertamente retomando a proposta formulada por Artaud em seu teatro da crueldade, propondo uma reação no espaço. Nesta utilização do espaço reside a diferença do teatro épico brechtiano. Enquanto Brecht estaria propondo o distanciamento, Artaud o estaria subtraindo (RANCIÈRE, 2008, p. 10, 11). O refinamento do olhar na proposta Brechtiana vai ainda resultar na passividade do público durante a ocorrência do evento (peça, filme). Com Artaud, a postura do espectador está relacionada com a performance. A *mise-en-salle*

⁴⁰⁵ “La technique de l’art se confond maintenant avec l’art d’une technique” (JOUFFROY, 2011, p. 20).

⁴⁰⁶ “É no momento onde, diante de uma obra, esquecemos que ela vem da ‘arte’, no momento onde o método de execução suscita, no espectador, um método de meditação – uma série de atos organizados pelo pensamento – que somos confrontados verdadeiramente com nós mesmos, com o fogo. É esta mudança que chamo abolição da arte, e é a partir desta abolição que a palavra vanguarda poderia adquirir um sentido que não seria mais derrisório, porque não ‘guardaria’ mais a sociedade do perigo do pensamento”.

proposta por Serge Bard está alinhada a este conceito. A autodestruição que dá nome a seu primeiro filme inicia esta perspectiva.

5.1.2.1

Détruisez-vous – le fusil silencieux

Détruisez-vous é rodado em abril de 1968. Esta informação consta já nas cartelas iniciais. A anterioridade aos eventos do Maio de 68 é uma informação importante, que agrega um sentido profético a este filme. Mas, como informa Alain Jouffroy, algumas filmagens ocorreram também no pós-Maio⁴⁰⁷, o que não tira de *Détruisez-vous* a condição de estar entranhado em seu tempo. É sobre o antes e também sobre o depois, ou seja, traz em si processos que não começaram em Maio de 68 e nem acabarão nele⁴⁰⁸.

O título é inspirado em um grafite feito em *um dos muros do Maio de 68*, no qual se lê “Aidez nous, détruisez-vous”/ “Nos ajude, destrua-se”. Este grafite poderia ser uma tradução do primeiro plano do filme, no qual Caroline (Caroline de Bendern) olha para a câmera/ espectador e nada diz. O que ela poderia dizer, através do olhar? Destrua-se, você, que recebe essas imagens.



Figura 11 – *Détruisez-vous* (1968).

⁴⁰⁷ A informação consta no texto escrito por Jouffroy que é reproduzido no encarte do DVD de *Détruisez-vous, Autre histoire de fou racontée par un idiot*.

⁴⁰⁸ Pegue esse comentário emprestado de Philippe Azoury: “Mai 68 a commencé bien avant Mai, et ce film, en apporte la preuve” (2008, p. 9).

Este olhar silencioso (seria o fuzil silencioso ao qual o subtítulo faz menção?) é uma maneira imediata de violentar o espectador. De suprimir a distância (ou o deserto, como menciona Bard no manifesto, claramente inspirado por Jouffroy) entre ele e a tela. De convidá-lo ao engajamento. Este plano é também profético, se a informação sobre a filmagem em abril for tomada ao pé da letra: Caroline de Bendern vai ser fotografada durante as manifestações; sua foto vai ser comparada ao quadro de Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, inspirado pela Revolução de 1830, e tornar-se um símbolo do Maio de 68.

Há neste olhar também o anúncio de uma quebra na narrativa que vai justamente estimular o espectador a fazer a sua parte, a confundi-lo entre tomadas que misturam ficção e improviso, cor e preto e branco. Há um fiapo de enredo, que está em alguns planos encenados e que são incompreensíveis, como quando Caroline é interrogada por um homem (Jouffroy) sobre um tal Thierry (Garrel, irmão de Philippe e também ator no filme). Outra memorável tentativa de *violentar* o espectador e suprimir o espaço se dá no batimento entre ponta preta e branca que oscila entre as imagens de uma ambulância, acompanhando o som de uma sirene. *Mise-en-salle*: será uma forma de colocar o espectador dentro da ambulância (que passa a ser o próprio filme e a sala, o interior da viatura)? Para tanto, seria admitir que o espectador seja o ferido que o veículo transporta, às cegas, violentado pelo próprio filme e arremessado para dentro dele, que se apodera da sala, a transformando na ambulância que está com pressa, em movimento.

As longas exposições discursivas e improvisadas de Caroline, assim como a palestra proferida por Jouffroy em Nanterre para poucos em um auditório vazio, misturam uma expressão fortemente política. Ambos estimulam a revolta e a liberação da palavra: “Il faut attaquer les ministères, les bancs, tous qui soutient la société”/ “La carence de la parole glacera la révolution⁴⁰⁹”. Chega-se a citar Stokely Carmichael, o ativista militante negro, para embasar o editorial de destruição da sociedade (uma escolha que teria a simpatia de Marcuse). Mas este ativismo está andando lado-a-lado com a experimentação artística; com as experiências psicodélicas (o uso do peiote é narrado por Caroline em um plano

⁴⁰⁹ “É preciso atacar os ministérios, os bancos, todos que apoiam a sociedade”/ “A ausência da palavra parará a revolução”.

com Juliet Berto; já ao final do filme ela caminha frente à câmera com uma expressão alterada). Há um plano que de certa forma encena o impasse entre um lado engajado e outro escapista. É a imagem de Caroline, ainda sóbria, olhando para a câmera ao lado de Olivier Mosset que, por sua vez, está imitando a pose de Andy Warhol (dedos sobre os lábios) e com o olhar a perder de vista.



Figura 12 – *Détruisez-vous* (1968).

Nesta imagem se encontram dimensionadas duas tendências claras que inserem o filme formalmente em seu tempo: política e (anti)arte. Como no filme de Clémenti, revolta e estética. Mas Bard é um esteta. Desde os 15 anos ele desejava fazer um filme-alegoria sobre a caverna de Platão⁴¹⁰.

Logo após *Détruisez-vous* Bard roda *Actua 1* com Garrel e Deval e a política assume a dianteira. Ao encontrar Abdullah Siradj em Paris, este autor o questionou sobre *Actua 1*, para o qual ele afirmou não saber nada a respeito. Confrontado com as imagens do filme, feitas em um celular por este pesquisador de forma clandestina, a partir de uma projeção em 35mm, ele tampouco as reconheceu. Apenas se limitou a apontar uma influência das palavras de Alain Jouffroy no texto do filme. Sobre este episódio, Philippe Garrel observa:

⁴¹⁰ Entrevista de Abdullah Siradj ao autor em 06.02.2016.

“Siradj a presque tout oublié de la vie qu’avait menée Serge avant sa conversion. Avec Patrick Deval, tous les trois avons lancé un appel à tous les gens qui filmaient en 16mm les événements pour qu’ils nous apportent leurs films. De notre côté nous avons tourné en 35mm avec une caméra Eclair des plans dans la rue ainsi que quelques plans emblématiques reconstitués et nous avons gonflé les plans 16mm et monté le tout⁴¹¹” (depoimento ao autor em 07.04.2017).

De toda forma, a criação grupal⁴¹², politicamente engajada, vai ficar para trás nas produções seguintes de Serge Bard, tal como se dará com Garrel.

5.1.2.2 *Ici et maintenant*

“Au moment où je fais *Ici et maintenant* je suis totalement contre le cinéma, c’est un film d’anti-cinema, c’est clair. Il est fait pour que le spectateur revient sur lui même et qu’il ne s’identifie pas dans l’image⁴¹³” (entrevista de Abdullah Siradj ao autor em 06.02.2016). Na intensa produção de Bard ao longo de 68 (três longas-metragens e o curta com Garrel e Bard), é possível que sua proposta de *mise-en-salle* tenha chegado ao ápice em *Ici et maintenant*. O título é claro, fala-se do presente, que é por si só o oposto do cinema, cujas imagens projetadas pertencem ao passado (da filmagem) e a outro lugar (onde se deu o registro das imagens)⁴¹⁴. É o aqui e agora da sala, do espectador – uma perspectiva já claramente delineada em *Actua 1*, como se mostrou anteriormente⁴¹⁵.

Na guinada estética que se dá em *Ici et maintenant*, deve se apontar a parceria de Bard com o fotógrafo veterano Henri Alekan (que trabalhou, entre outros, com Jean Cocteau e, bem mais tarde, Win Wenders). A novidade consiste em impor um processo gradual que se dá na base da imagem. Para negar o cinema, Bard-Alekan vai se voltar contra sua unidade mínima: nos momentos

⁴¹¹ “Siradj esqueceu quase tudo da vida de Serge antes de sua conversão. Com Patrick Deval, nós três fizemos um pedido a todas as pessoas que filmavam os eventos em 16mm para que nos trouxessem seus filmes. De nossa parte, nós rodamos em 35mm com uma câmera Éclair planos na rua assim como alguns planos emblemáticos reconstituídos e ampliamos os planos 16mm e montamos tudo”.

⁴¹² Importante observar que, embora seja feito por nomes do Zanzibar, que ainda se encontrava em estágio embrionário, *Actua 1* não é um filme do grupo. Serve apenas como indício da afinidade entre estes indivíduos. É um filme que gravita em torno da constelação Zanzibar.

⁴¹³ “No momento em que faço *Ici et maintenant*, estou totalmente contra o cinema, é um filme de anti-cinema, isso é claro. Ele é feito para que o espectador se volte para ele mesmo e que não se identifique na imagem”.

⁴¹⁴ Justificativa fornecida por Abdullah Siradj em entrevista ao autor em 06.02.2016.

⁴¹⁵ Ver p. 59.

mais ousados, esse processo vai consistir em fazer suprimir o grão. Em duas publicações autobiográficas, Henri Alekan faz uma série de comentários sobre essa curiosa e excêntrica experiência com Bard. Define a luz nestes filmes como “non signifiante”/ “não significante”. Sobre os resultados, Alekan observa: “La lumière peut devenir expression graphique sans modelé et dépersonnaliser les comédiens au point de leur ‘manger’ le visage en supprimant tout détail et créer un environnement attractif⁴¹⁶”.

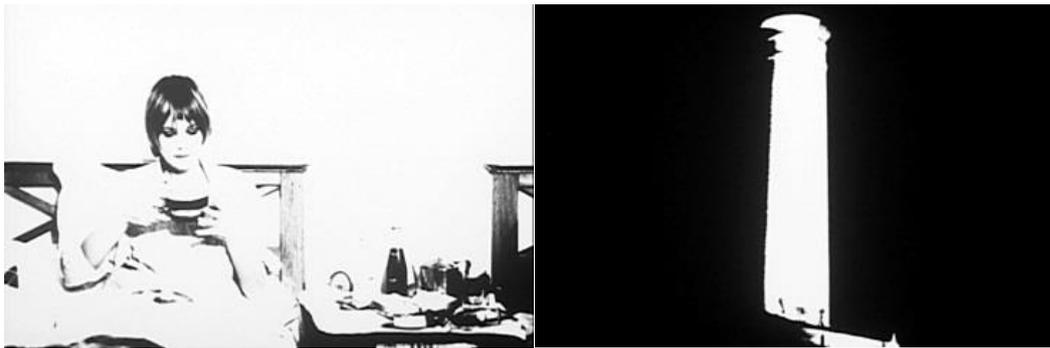


Figura 13 – *Ici et maintenant* (1968).

Há em *Ici et maintenant* ao menos dois momentos *nítidos* no qual se notabilizam investidas que visam se contrapor ao cinema. Primeiro ao cinema industrial, clássico-narrativo, ideológico. Segundo, ao cinema enquanto invenção técnica, científica, da anulação de seus aparatos e instrumentos.

No primeiro caso, o zoom-out na figura de um leão, aplicada sobre uma parede, logo nas primeiras imagens, sugere a oposição clara ao histórico leão que rugir na vinheta da MGM – Metro Goldwin Mayer (Leo the lion). Este leão petrificado, rasgado, cuja face está avariada, é inofensivo, ultrapassado, silencioso – metáfora do discurso que aponta o cinema naturalista, clássico, como morto, coagulado, anêmico. Nesta metáfora, a presença ameaçadora e real (o rugir em cores e som nos filmes americanos) é tida como um projeto arruinado, ultrapassado, mudo e cego. É especialmente curioso os olhos da aplicação do leão estarem rasgados, inutilizados, frágeis, suscetíveis ao descolamento na passagem de uma brisa. Esse leão já não vê mais nada; e seu rugido é uma lembrança. Já a câmera propõe se distanciar dele (zoom-out), o que faz com que ele seja

⁴¹⁶ “A luz deve se tornar expressão gráfica sem volume e desumanizar os atores, a ponto de lhes ‘comer’ o rosto, suprimindo todo detalhe e criar um ambiente atrativo”. O comentário vem incluído no DVD de *Fun and games for everyone*, lançado em 2011.

enxergado em uma nova função, a de adornar a lateral de um imóvel. Este zoom também estabelece a inércia do cinema idealista, reafirmando sua falta de vitalidade, sua atualidade enquanto uma imagem do passado, embalsamada. Isto é, uma ameaça simbólica, convertida em um adorno urbano.

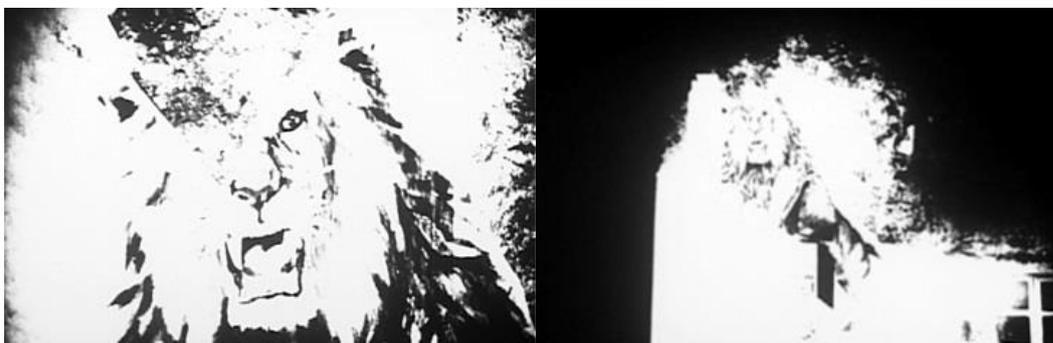


Figura 14 – *Ici et maintenant* (1968).

Já a segunda investida contra o aparato cinema, técnico-científico, se dá na outra extremidade de *Ici et maintenant*. O penúltimo e longo plano, de pouco mais de 10 minutos, filma uma parede espelhada na qual reflete, ao fundo, um bar e seus frequentadores. Tudo em cena reflete no espelho, menos a câmera, que está ocultada por artifícios cênicos. “La extreme de ça (la mise-en-salle) est évidemment dans *Ici et maintenant*⁴¹⁷”, diz Abdullah Siradj frisando esta cena em particular. Sabe-se que a câmera está lá, pois o plano é frontal, e filma-se um espelho, mas essa câmera não reflete. Para retomar o debate do reflexo, tão presente na discussão entre os críticos, Bard está *realizando* um reflexo sem referencial refletido.

Ici et maintenant simboliza uma busca. Siradj: “C’est une machine à te faire oublier le temps, à te faire oublier toi même⁴¹⁸”. O trio que perambula em torno de um farol, que contempla o mar movente em planos de longas durações está procurando algo, algo que o cinema tampouco poderá fornecer ao espectador. A dissimulação da câmera, privada de seu próprio reflexo é uma forma de anular o cinema. Anula-se o instrumento que produz a imagem e a unidade mínima que a compõe, o grão. Desconstrução do cinema e autodesconstrução daquele que o faz. Este caminho estético que vai situar Serge Bard para fora da linha política,

⁴¹⁷ “O extremo disto (o posto em sala) está em evidentemente em *Ici et maintenant*”.

⁴¹⁸ É uma máquina a te fazer esquecer o tempo, a te fazer esquecer de você mesmo”.

militante, característica do cinema do Maio de 68 (aquele de *Actua I*), será aprofundado na produção seguinte.



Figura 15 – *Ici et maintenant* (1968).

5.1.2.3

Fun and games for everyone

Fun and games for everyone radicaliza ainda mais o expediente da supressão do grão, dos tons de cinza e, portanto, da *mise-en-salle*. As imagens são capturadas na vernissage homônima com a obra de Olivier Mosset, na Gallery Rive Droite. Mosset era um jovem de poucos anos quando da experiência Zanzibar. Tinha passado uma temporada em 1967 na *Factory*, de Andy Warhol. Era um militante do minimalismo. Pintou entre 1965-71 uma incansável série que reproduzia repetidamente a figura de um zero, em tinta preta sobre tela branca. Mosset pretendia dar ênfase à necessidade de se começar do zero, negando qualquer significação ou ilusão (SHAFTO, 2000, p.51). Esta é a obra que se vê em *Fun and games for everyone* (e mesmo em *Détruisez-vous*, uma única vez, brevemente, em um dado momento).



Figura 16 – *Fun and games for everyone* (1968).

A série minimalista de Mosset está inscrita na fase em que o pintor participa do grupo BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni), que vai de dezembro de 1967 a dezembro do ano seguinte. Neste grupo, busca-se desconstruir, se aproximar de um grau zero da pintura por meio da representação pictórica. “Nous faisons une peinture qui doit être regardé, il suffit de la regarder (...) être regardé simplement, pour elle même⁴¹⁹”, observa Buren⁴²⁰. Por outro lado, ao introjetar a obra de Mosset tal como um ritornelo, de tempos em tempos enquadrada em *Fun and games*, Bard está desconstruindo este discurso da finitude na aparência. Pois esta obra aparece e reaparece em cena com a ausência de cortes; o tempo de contemplação da tela é condicionado à duração do plano, e, por vezes, a distância é mediada pela lente zoom. Bard coloca em xeque a suficiência de apenas olhar, porque em *Fun and games*, a obra está submetida ao tecido filme, à política de suprimir o grão e eliminar o meio-tom da imagem. *Fun and games* é anti-minimalista, pois assume e joga com a impossibilidade de que a obra não é apenas o que ela é, e que um jogo de

⁴¹⁹ “Nós fazemos uma pintura que deve ser olhada, basta a olhar (...) ser olhada simplesmente, por ela mesma”.

⁴²⁰ Comentário extraído da reportagem com o grupo BMPT realizada por *Le monde em images* (nov. 1967), programa do ORTF. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03Ya1-7zif8>. Último acesso em: 19.04.2017.

ausências e presenças deverá ser colocado à frente, como fato indissociável, o contrário do que prega Buren.

Evocando nomes do minimalismo como Frank Stella, Robert Morris e Tony Smith, Didi-Huberman invalida a possibilidade de uma arte sem representação, rejeitando o lema “what you see is what you see”/ “o que você vê é o que você vê”. A obra, por mais “isenta” que possa ser pensada (como a reprodução de um cubo negro, ou a pintura de um círculo negro sobre uma tela branca), obrigatoriamente é relacionável com o lugar onde se encontra. E o lugar é o abrigo que permite o encontro entre objetos e sujeitos – o que caracteriza uma dialética intersubjetiva e permite múltiplas experiências (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.66). Serge Bard está não apenas evocando, mas impondo, uma visibilidade problemática à obra minimalista de Olivier Mosset. Ele está provocando a perda do visual.

“Ela (a estranha visualidade das obras minimalistas) nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso chamá-lo *visual*, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu conhecimento descritivo ou de sua certeza quanto o que vê. Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recursarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, P. 105).

Dessa forma, fecha-se um ciclo de uma imagem que olha, mas atravessa um caminho bem irregular por meio dos filmes. O plano inicial de *Détruisez-vous*, no qual Caroline de Bendern olha para a câmera, está olhando para o espectador, este interlocutor adormecido. Mas o olhar assume um editorial político, de libertação, engajamento contra as formas de dominação (na qual o cinema, enquanto instituição e aparelho, será novamente molestado em *Ici et maintenant*). Está suplicando uma participação ativa, integrada, disposta a romper a distância entre tela e espectador, tal como se dá em *Actua 1*. Em *Fun and games*, o jogo de presenças e ausências do profílmico parece estar problematizando a própria desconstrução da arte minimalista. Aquela que assumiu o objeto como neutro, livre de representações e, portanto, fora do alcance da subjetividade. Neste filme, a obra de Mosset passa a intermediar um jogo de esconde-esconde entre a forma e

a luz. Chega-se ao ponto paradoxal no qual a luz, ao invés de revelar, subtrai. Tira do alcance da visão pessoas e objetos para, em seguida, devolvê-los parcialmente.

Abdullah Siradj ainda observa que os planos sobre a obra de Mosset com zoom tinham um sentido. Eles queriam dizer “Danger!”/ “Perigo!”⁴²¹. Ora, chega-se aí à denegação do que o grupo BMPT está dizendo, ou seja, que as coisas não são o que são e que são passíveis a interpretações, apropriações. Não será espantoso este comentário de Olivier Mosset sobre *Fun and Games*: “Je n’avais rien à voir avec le film, il était just tourné pendant mon exposition”⁴²². As imagens de *Fun and games* não olham mais para o espectador apenas, mas para a própria desconstrução da arte. Neste sentido, põe em xeque o sentido do olhar que Caroline de Bubern estende a um plano político que agrega muitas lutas em *Détruisez-vous*, tudo muito genérico (a liberação da palavra, a tomada dos ministérios, a paráfrase a Stokely Carmichael e a destruição da sociedade, etc.).

5.1.3 Significação

A auto-desconstrução de Bard entre o primeiro filme *Zanzibar* e *Fun and games for everyone* traz à tona um aspecto que poderá se adequar à parcela da produção do grupo que está hoje disponível⁴²³. Este é o da desarticulação da significação. Deixar de significar é, naturalmente, se integrar à obra não-orgânica, tal como a descreve Bürger⁴²⁴. É outra forma de se governar, como prevê *Actua I*, já no arripio do “new aesthetic environment” do Maio de 68.

Deux fois, de Jackie Raynal, coloca explicitamente a questão da ruptura com a significação. A própria diretora está a comer sobre a mesa. O registro é feito em velocidade alterada, acelerando os gestos. Ao final do plano, Raynal discursa para a câmera/ público. Descreve em ordem as sequências que irão se suceder na projeção, notabilizando a falta de nexos entre elas (são autônomas). Desta forma, as cenas são descritas sem muitos detalhes: “uma jovem em um

⁴²¹ Entrevista com o autor em 06.02.2016.

⁴²² “Eu não tive nada a ver com o filme, ele apenas foi filmado durante minha exposição”. O comentário vem incluído no DVD de *Fun and games for everyone*.

⁴²³ É extremamente arriscado falar sobre a integralidade de uma obra que não se viu. Neste caso, não tive acesso a quatro filmes do grupo *Zanzibar* que constam na brochura *New french films*. São eles: *La concentration* (Garrel), *Un film* (Sylvina Boissonnas), *L’homographe* (Michel Fournier), *Emet* (Claude Martin). Com exceção do filme de Garrel, todos são de 1969.

⁴²⁴ Ver pág. 57 desta tese.

trem”, “uma sequência da farmácia”, “um grande plano de fundo do céu”, etc. Ao término, ela informa: “Cette soirée sera la fin de la signification⁴²⁵”.



Figura 17 – *Acéphale* (1968).

Já em *Acéphale*, trata-se de manifestar a criação a partir dos escombros. Escombros da história, dos detritos e dejetos deixados em todos os lugares. Os trilhos e túneis, signos do deslocamento, da movimentação, agora são inseridos como os locais da inércia, do inoperante, abandonado, daquilo que precisa ser ressignificado. É também o local da escuridão, de onde irá emergir ou se recolher este homem que habita os escombros da humanidade. A circulação entre o abandono leva a uma frase-síntese que é proferida lá pelo meio do filme: “Maintenant, pour nous, l’Europe est une feuille blanche⁴²⁶”. A folha branca é o espaço privilegiado da falta de significação. Há apenas o nada, os resquícios do que foi a Europa (a tal folha: “le poubelle, ils sont tous dans le poubelle. Il y a de poubelle partout là-haut, il n’y a que de poubelle⁴²⁷”). Este espaço em branco é, sobretudo, a cabeça, que já se vê repartida ao meio por uma câmera-serra no

⁴²⁵ “Esta noite será o filme da significação”.

⁴²⁶ “Agora, para nós, a Europa é uma folha branca”.

⁴²⁷ “A lixeira, estão todos na lixeira. Tem lixeira em tudo que é lugar lá em cima. Há apenas lixeira”.

prólogo do filme. Câmera-serra que termina sobre o olho (fig. 17), evocando uma desejável genealogia vanguardista que vai reter no surrealismo mais do que uma importante engrenagem, mas uma inspiração. Esta inspiração retoma o esgotamento da instituição arte, mais um escombro deixado no deserto da civilização que é encenado neste filme de Patrick Deval.

Acéphale faz referência também à publicação homônima liderada por Georges Bataille entre 1936-39, que gerou apenas quatro edições. A importância do periódico se dá também em seu posicionamento contra a ascensão de Hitler e do nazismo, apontando as apropriações equivocadas que este grupo fazia do pensamento de Nietzsche. O cenário sobre o qual o filme de Patrick Deval se desenvolve é aquele da hecatombe, da destruição que lega paisagens vazias, cidades disfuncionais e os resquícios da destruição, do abandono. Após a destruição vanguardista da arte e a destruição humana da guerra, como fazer uma nova cabeça? Ou ainda, para que fazê-la?

Jackie Raynal foi largamente inspirada por Jean Cocteau. O título faz menção à outra forma de contar uma história (“Il était deux fois”/ “Era duas vezes”, ao invés de apenas “une fois”/ “uma vez”), para a qual a obra de Cocteau está alinhada⁴²⁸. Deval não foi discreto ao sinalizar para um repertório vanguardista que norteia *Acéphale*. Philippe Garrel vai também buscar inspiração no passado, como se vê em *Le révélateur*, se distanciando da militância contagiante que impacta a produção cinematográfica em torno do Maio de 68. Serge Bard, entretanto, vai por outro caminho. A luz não significativa de Henri Alekan vai resultar em um desvio para a arte minimalista; e para uma expressão que se vê atravessada entre a vanguarda e o que seria denominado em seguida pela crítica norte-americana como cinema estrutural.

Para a questão da vanguarda, impossível não arremeter à fotografia surrealista, tal como a especifica Walter Benjamin: “prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação

⁴²⁸ Entrevista ao autor em 29.10.2013.

dos pormenores” (BENJAMIN, 1996, p. 102). A presença de Salvador Dali em *Fun and games* (na vernissage de Mosset e, conseqüentemente, no filme de Bard), contudo, não vai passar de uma feliz coincidência.

Já em relação ao cinema estrutural, criação do crítico P. Adams Sitney que passa a figurar por volta de 1969, *Ici et maintenant* e *Fun and games for everyone* vão estabelecer uma conversação razoável. Para Sitney, o precursor do cinema estrutural é Warhol, que teria trabalhado a questão da percepção do espectador através da duração (de fazê-lo avançar sobre o vazio, recondicionando a experiência enquanto espectador). Bard está alinhado a esta conduta. Sobretudo em *Ici et maintenant*. A questão do estrutural acaba ficando mais delicada quando Sitney a condiciona a determinado repertório de práticas. Isto é, restringido a finalidade do termo a um número de técnicas⁴²⁹ – o que o fará ainda alterar sua teoria em revisões posteriores. Críticos apontaram uma forte influência do minimalismo na formulação de Sitney sobre o cinema estrutural (COSTA, 2015, p. 46), o que não vai parecer tão espantoso se a justificativa sobre Warhol for tomada ao pé da letra.

Se há uma fragilidade conceitual em relação a esta nova vanguarda fílmica, por outro lado ela terá a função protocolar de reunir um número de nomes sob a mesma expressão. Compõem este repertório: Michael Snow, Paul Sharits, Hollis Frampton, George Landow, entre outros. No que diz respeito à obra de Bard, não há tanto diálogo no que está sendo apontado por Sitney como as técnicas fundamentais do cinema estrutural. O encontro se dá mais nas finalidades que este cinema vai ambicionar. A *mise-en-salle*, em um primeiro momento engajada politicamente, vai verter-se em um jogo sensorial. Trata-se de impingir no espectador um *jogo visual divertido* (fun and games) a partir de um efeito óptico que visa suprimir o grão. Ou ainda, como faz Sitney ao encerrar sua defesa sobre o cinema estrutural, “permettant à une nouvelle imagerie de surgir des diktats de la forme⁴³⁰” (SITNEY, 2002, p. 350).

No final das contas, é o espectador quem é trabalhado pela obra. De uma forma mais involuntária, o espírito letrista de começar a sessão já na porta do

⁴²⁹ Que são: câmara fixa, imagens em loop, refilmagem da tela e flicker.

⁴³⁰ “Permitindo, a uma nova produção de imagens, surgir dos ditames da forma”.

cinema (Maurice Lemaître e Marc'O)⁴³¹ vai ser tão relevante na obra de Bard quanto o cinema estrutural de Sitney. Serge Bard vai trafegar entre os dois sem, contudo, pertencer propriamente a nenhum deles (ou assumi-los, assimilá-los concretamente). No jogo de distâncias, a comparação de Sitney entre cinema estrutural e Maya Deren vai soar inapropriado em Bard (para o crítico, trata-se, afinal, de um jogo de inversões entre vanguardas e pós-vanguardas na qual a representação do sonho precisará ser revisada). No projeto de Serge Bard, Warhol e a arte minimalista são interlocutores mestres, restituindo à experiência letrista um papel simbólico, ou mesmo genérico; e à teorização de Sitney uma afinidade na base da coincidência, cujo aprofundamento irá denunciar lacunas e revelar inconsistências, limitações.

5.2

“Experiência de classe” estética no grupo Medvedkine

Ao pegar as câmeras e empregar o cinema como meio de expressão, muito está em jogo para os operários envolvidos neste projeto patrocinado por Chris Marker e apadrinhado por outros cineastas (Godard, Ivens, entre outros). A trajetória cinematográfica deste conjunto de trabalhadores está trazendo à tona duas instâncias: uma na qual a prática em si é um espaço de descobertas e cuja afirmação se dá no fato, no fazer (uma *prise de parole* cinematográfica do proletário). E outra instância diz respeito àquilo que é feito a partir deste fazer.

Há, portanto, dois sentidos que visam legitimar tal empreitada. Há uma afirmação social, para a qual o fato de que operários estejam empregando câmeras e ferramentas cinematográficas descortine um novo quadro (vanguarda no cinema). E há uma afirmação formal, proveniente desta prática, no corpo do filme (cinema de vanguarda). Pode-se falar, logo, em um conteúdo político e outro estético, que irão definir, ou redefinir, certa ordem de prioridades.

5.2.1

Mundivisão proletária

A rigor, a produção dos grupos Medvedkine transpõe para o cinema militante pós-Maio de 68 a gênese de um debate que ocupou a intelligentsia alemã

⁴³¹ Ver no segundo capítulo desta tese (p. 118) algumas linhas sobre o projeto syncinéma, de Maurice Lemaître, desenvolvido no primeiro período letrista, e o cinema nuclear, de Marc'O.

dos anos 1920/30 no campo da literatura. Este é o da possibilidade e do significado de uma arte proletária, tomando como base a questão da representação. No caso dos alemães, trata-se de uma literatura proletária, originária da classe trabalhadora, que divide Lukács, Andor Gabor e J. R. Becher de um lado, e, de outro, Brecht, Walter Benjamin e Ernest Bloch⁴³².

A rixa entre as duas correntes se dá na questão estilística que emerge em torno da estética jornalística. Lukács ataca escritores em sintonia com Brecht, como Willy Bredel e Ernst Ottwalt, que buscavam suprimir a ficção apoiados em técnicas de reportagem, que fragmentavam a realidade. Para o autor de *História e consciência de classe*, o estilo reportagem não visaria sensibilizar o leitor, e, portanto, não poderia ser considerado como literário. A distinção entre finalidade científica e artística, a qual Lukács apoia abertamente, faria com que a reportagem fosse inútil em uma aplicação literária – pois seria, em gênese, científica. Pior, seu emprego ainda acusaria as *vísceras*, as engrenagens do processo narrativo, o que a literatura ideológica se esforçaria por ocultar de forma permanente. Ou seja, Lukács está ainda apegado à construção do enredo, à totalidade da obra sobre as partes que a compõe, e, em última análise, à verossimilhança, ao naturalismo, à impressão de realidade. É desnecessário apontar a distância entre essa visão e a de Brecht em muitos sentidos. No caso do emprego de elementos da reportagem, nota-se mais uma vez a perspectiva de romper com a ilusão, como na técnica do estranhamento. Isto é, perturbar a “fruição natural” da obra pelo leitor.

Neste debate que opõe tradicionalismo e novas formas de expressão, Marcuse aponta uma defasagem em relação aos tempos então atuais (1972). É que com o desenvolvimento da arte, ou melhor, da anti-arte, a obra de Brecht teria se tornado tradicional – para este argumento, o da entrada de Brecht no establishment revolucionário, o trabalho de Godard e Gorin em *Tudo vai bem* poderá servir como uma referência. O que, entretanto, teria permanecido relevante é o conceito de *mundivisão proletária*⁴³³, que já teria movimentado tal debate nos

⁴³² A obra de Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*, traduzida para o italiano e para o espanhol, aborda o episódio e serve como referência para Marcuse em *Contra-revolução e revolta*. Baseio as informações deste livro na tese de Renato Bueno Franco (1992, p. 16-19), que também recorre à obra de Gallas.

⁴³³ Esta expressão é retirada da obra de Gallas. Na edição original, em inglês, de *Contra-revolução e revolta*, se lê “proletarian world view”. Na edição em italiano da obra de Gallas, no trecho que Marcuse reproduz em seu trabalho, a expressão vem traduzida como “concezione del mondo proletario”/ “concepção de mundo proletário”. Optei por manter a expressão tal como se deu na tradução brasileira. É importante observar que nesta mesma edição, ao reproduzir o trecho original

anos 1920/30. Isto é, entre uma arte proletária que congregue em si uma concepção proletária de mundo.

“Rispetto ala letteratura proletária (...) l’esistenza di una concezione del mondo proletário viene presupposta. Ma è appunto questo presupposto che non regge a una verifica sia pure sommaria. È vero che nella società capitalista attuale esiste una classe proletaria ou proletarizzata che nel frattempo abbraccia l’80% dela popolazione e che è costituita non solo da operai ma anche da impiegati – presupposto che il concetto di classe proletaria si orienti in base ala disposizione o non disposizione sui mezzi di produzione. Ma non occorre incomodare Marx per constatare che all’interno della società capitalista estraniata è impossibile parlare di una concezione del mondo proletaria in qualche modo paragonabile a quella borghese, e lo è anche rispetto alla parte politicamente consapevole di coloro che sono economicamente e socialmente dipendenti. Lukács evitò il problema dell’esperienza di classe proletaria e della relativa formazione di un’ideologia, trasformando già nei suoi contributi a ‘Linkskurve’ il concetto di ‘concezione del mondo proletaria’ in quello di una ‘concezione del mondo marxista’ generalizzante e che non implicava necessariamente l’esperienza di classe⁴³⁴” (GALLAS, 1974, p. 100).

O descompasso entre arte proletária e mundivisão proletária poderia ser notado sem muitas dificuldades pelo projeto de cinema marxista encampado pela crítica. “Nous n'avons jamais considéré que le groupe Medvekine se situait dans la mouvance révolutionnaire mais dans la tradition anarcho-syndicaliste⁴³⁵” (Gérard Leblanc). Neste distanciamento do projeto operário em torno dos grupos Medvedkine, o debate estético entre *Cahiers* e *Cinéthique* estaria ainda imerso em uma lacuna histórica. É novamente reproduzida a problemática tentativa de legitimar a desconstrução da representação desarticulada de uma expressão genuinamente proletária. A brecha intocada por Lukács e Brecht em suas defesas

de Gallas, o tradutor (Álvaro Cabral) optou por não repetir “mundivisão proletária”, e sim “visão proletária do mundo” (1973, p. 120). Na tradução que eu fiz a partir da versão italiana, logo adiante, optei por manter “mundivisão proletária”, respeitando a uniformização que se dá no original em inglês “proletarian world view”.

⁴³⁴ “Em relação à literatura proletária (...) a existência de uma mundivisão operária vem presupposta. Mas é precisamente essa suposição que não resiste a uma verificação ainda que breve. É verdade que na sociedade capitalista atual existe uma classe proletária ou proletarizada que no meio tempo abraça 80% da população e que é constituída não só de operários, mas também de empregados – presuposto que o conceito de classe proletária se orienta com base na disposição ou não disposição sobre os meios de produção. Mas não ocorre incomodar Marx para constatar que no interior da sociedade capitalista alienada é impossível falar de uma mundivisão proletária de qualquer modo comparável àquela burguesa, e o é também em relação à parte politicamente consciente daqueles que são economicamente e socialmente dependentes. Lukács evitou o problema da experiência de classe proletária e da relativa formação de uma ideologia, transformando já nas suas contribuições ‘Linkskurve’ o conceito de ‘mundivisão proletária’ naquele de uma ‘concepção de mundo marxista’ generalizada e que não implicava necessariamente a experiência de classe”.

⁴³⁵ “Nós jamais consideramos o grupo Medvedkine no movimento revolucionário, mas na tradição anarco-sindicalista” – correspondência de Gérard Leblanc com o autor em 11.03.2017.

estéticas literárias torna a se apresentar nas desconstruções do cinema motivadas pelos althusserianos. Como observa Helga Gallas, a transposição de uma mundivisão proletária para a “concepção de mundo marxista”, operada pelos intelectuais, torna a “experiência de classe” facultativa. Na mesma linha se dá a questão com Althusser (problematizada por Rancière) e com a prática teórica que é conduzida pela crítica de cinema no pós-Maio.

5.2.2 Cinema proletário narrativo

Já no projeto em torno dos grupos Medvedkine, a mundivisão proletária é obrigatória, pois os filmes são oriundos da classe. Mas outra problemática surge: a da ligação destes operários com a classe artística, burguesa, que está, desde o início, matizada na identidade dos grupos Medvedkine. Da resposta a um filme sobre o qual teria sido reivindicada justamente a ausência da mundivisão proletária pela própria classe (*À bientôt, j'espère*) à iniciação prática fornecida pelos cineastas profissionais (Marker, Godard, Ivens, entre outros), o contágio é inevitável. A questão da mundivisão proletária na obra dos grupos Medvedkine poderá ser questionada, sobretudo, em um aspecto estético, formal; pois ele faz transparecer mais uma vez a questão entre classes. “Se a expressão mundivisão proletária quer significar a visão do mundo que predomina na classe trabalhadora, então trata-se, nos países capitalistas avançados, de uma visão do mundo que é compartilhada por uma considerável parte das outras classes, especialmente as classes médias” (MARCUSE, 1973, p. 120).

Os filmes iniciais dos grupos Medvedkine de Besançon e Sochaux abrem os trabalhos de uma mundivisão proletária no cinema militante pós-Maio cuja ambição não está tão longe da perspectiva burguesa. Tal ideia está no discurso de um dos jovens operários que falam em *Week-end à Sochaux*: “le cinéma peut devenir une arme valable pour le prolétariat, puisqu’il est déjà prouvé qu’il est une arme efficace pour la bourgeoisie⁴³⁶”. Uma análise um pouco mais detalhada sobre dois filmes permite aprofundar a questão da finalidade da obra em uma mundivisão proletária.

⁴³⁶ “O cinema pode se tornar uma arma valiosa para o proletariado, pois ele já provou que é uma arma eficaz para a burguesia”.

5.2.2.1

Classe de lutte e Week-end à Sochaux

Se o cinema é uma arma eficaz para a burguesia, de que maneira ele poderia sê-lo para o proletariado? Tal identificação entre o cinema do proletário e o cinema burguês vai refletir em termos estéticos. É o que se dá em *Classe de lutte* (1969), do grupo de Besançon, e *Week-end à Sochaux* (1971), de Sochaux, obras que pertencem à fatura inicial das duas partes.

A câmera de *Classe de lutte* orbita em torno de Suzanne Zedet. A operária despolitizada que dá depoimento em *À bientôt j'espère* ressurge, dois anos mais tarde, recuperada pela militância. É seu rosto que abre o filme, preenchendo toda a dimensão do plano, e sobre a qual consiste a sequência inicial. O cotidiano de Suzanne se dá entre a militância (acompanhar a reprodução de panfletos e distribuí-los, frequentar a montagem/ produção de filmes), o trabalho e a vida em família. Ao final desta sequência (que se dá ao embalo de uma canção) uma voz em off a pergunta: “Qu'est-ce que tu fais?”/ “O que você faz?”. Suzanne interrompe a datilografia e responde sorrindo: “Je milite”/ “milito”. Esta sequência introdutória deixa clara a distância entre a mundivisão proletária, que faz ver justamente a “experiência de classe” genuinamente proletária, e a concepção marxista: ela se dá pela via estética.

A “experiência de classe” que é mostrada nos minutos iniciais de *Classe de lutte* diverge completamente do “cinema direto” ou do filme materialista dialético. Ela é diegética. Conta inclusive com um acompanhamento musical que emudece estes fragmentos da rotina e imprime um tom contagiante, de celebração. Suzanne é em si uma protagonista no filme, o que já poderia ser considerado como um recurso burguês, que se choca prontamente com o anonimato visado pelo cinema desconstrutor. Visto por esse ângulo, em *Classe de lutte* o peso do Maio de 68 enquanto agente mobilizador, divisor de águas, é redimensionado. Fica restrito à experiência de Suzanne. Desta forma, as imagens do evento reforçam a presença da operária e sintetizam o caminho da sua transformação pessoal. Há igualmente o narrador onipresente, cuja voz masculina em off aparece eventualmente para fornecer informações pontuais e preencher lacunas narrativas.

A expressão que aparece grafitada na parede do ambiente onde se produz cinema com mundivisão proletária no início de *Classe de lutte* prevê a distância de um cinema ilusionista. “Le cinéma n’est pas une magie, c’est une technique et une science; une technique née d’une science et mise au service d’une volonté: la volonté qu’ont les travailleurs de se libérer⁴³⁷”. Mas esta distância parece diluída no filme. A técnica científica empregada para construir o *processo mágico* no qual Suzanne passa a militar em favor da causa operária pouco se reporta à prática teórica marxista-leninista que está tramitando pela crítica no mesmo período. A magia se dá justamente no ocultamento dos signos que possibilitariam tal narrativa: a condensação dos melhores momentos da rotina embalados por uma canção; e uma direção política sintetizada em apenas uma pergunta-resposta, a militância. Não haveria muito para o espectador decifrar nesta introdução ao cinema proletário, como propõe a diretriz do filme materialista dialético.

Já ao fim de *Classe de lutte*, a questão do aprimoramento cultural aporta outra informação importante à mundivisão proletária. Suzanne está sendo entrevistada por Pol Cèbe, importante agente da empreitada Medvedkine, que está em off. Suzanne declara que a arte não poderá estar restrita apenas à burguesia, distante da classe operária, como acreditava o ser anteriormente. Fala-se sobre Picasso e a figura do pintor assume um papel importante, nada aleatório. É que Suzanne está se expressando em um plano médio, no qual se vê apenas o vestígio do que, no enquadramento mais aberto, irá se desdobrar na reprodução de um dos *portraits* de Sylvette David. Para Colin Foltz, o paralelismo entre a reprodução cubista (multifacetada) e a própria Suzanne agrega uma identidade a *Classe de lutte*. Assim como o retrato feito por Picasso expõe as diversas faces e possibilidades de Sylvette, o filme do grupo Medvedkine revelaria tal operação em torno de Suzanne. O processo poderia ser notado já na sequência de abertura, ao confrontar a Suzanne daquele instante com outra, do passado, reproduzida na pequena tela da mesa de montagem⁴³⁸.

⁴³⁷ “O cinema não é uma magia, ele é uma técnica e uma ciência; uma técnica nascida de uma ciência e colocada a serviço de uma vontade: a vontade que os trabalhadores têm de se libertar”.

⁴³⁸ “Le tableau reproduit découvre l’autre intention du film. Par ce double jeu sur les formes, les auteurs de *Classe de lutte* indiquent quelle maîtrise ils possèdent du cinéma, combien ils savent ce qu’il permet, en termes de manipulations, de renversements, d’expérimentations, de multiplication des sens. Le tout consiste à le dire, et ce dès le pré-générique: à sa première entrée dans le champ, Suzanne s’avance vers Simone Nedjma en train de travailler et se voit sur l’écran de la table de montage. En révélant son hors-cadre, signe élémentaire de la mise en abyme, le film n’oublie pas



Figura 18 – *Classe de lutte* (1969).

Ao final do depoimento de Suzanne sobre a cultura, ela informa ter lido *A mãe*, de Máximo Gorki, primeiro livro de que teria gostado. E assim se encerra *Classe de lutte*, em um inventário improvisado do repertório cultural que se vê estimulado pela inclinação militante pós-Maio de 68. Se há uma ameaça explícita ao final de *À bientôt j'espère*, no qual o proletário anuncia a dominação do patrão (“on les aura” / “nós os teremos”), há outro tom neste média-metragem – que é tido como uma espécie de continuação do primeiro. A militância de Suzanne, tal como ela informa na sequência inicial, é algo prazeroso, que evoca o sorriso⁴³⁹. E talvez resida aí um posicionamento mais ameno, que não implique na pura hostilização do patrão, mas na tentativa de alcançá-lo e, no final, soar com ele. A opção por não apenas falar sobre Picasso, mas enquadrar sua obra no mesmo plano, poderá habilitar outras questões. Se Foltz tem razão em apontar um paralelismo estrutural, que irá sinalizar para uma subjetividade que se vê estimulada por um contexto artístico-estético, *Classe de lutte* como um todo vai querer reverberar este contexto. A intenção de propor Suzanne enquanto releitura da abordagem prismática de Sylvette vai justificar a ambição deste filme em querer ser arte. E aí se dá a grande distância do cinema marxista, que justamente está propondo rejeitar o cinema enquanto arte. A menção a Picasso é primeiramente trazida pela voz off de Pol Cèbe. É sua intenção não apenas apontar que Suzanne está evoluindo, mas que o próprio filme poderá ser visto como uma parcela desta evolução, ao enquadrar a própria obra em cena. Ou seja, a

de signaler qu'il advient comme une proposition *particulière*, une interprétation *contingente* de la réalité, l'œuvre d'un point de vue *subjectif*" (FOLTZ, 2001, p. 88, 89).

⁴³⁹ Sobre esse dado, Comolli observa: “Voilà, rire et lutte vont ensemble, dans les combats les plus rudes, effraction de la drôlerie” (2001, p. 38).

arte está agora ao alcance do proletário, ela compartilha a mesma imagem com ele. E mais do que isso: o proletariado poderá se expressar por meio dela. Poderá propor analogias com a história da arte e suas alegorias; flertar com seus desvios estetizantes e suas aberrações que visaram interromper a magia sedimentada pela representação objetiva, naturalista.

Por outro lado, cabe apontar uma intenção bem diferente nos planos que visam enquadrar *Guernica* em dois filmes de Godard-grupo Dziga Vertov. Em *British sounds*, este grande expoente da fase cubista de Picasso está replicado em uma parede, adornando um debate entre operários. Em *Ici et ailleurs* a reprodução do quadro está decorando a casa de uma família de classe-média. Em ambos os casos a crítica é a mesma. Isto é, aponta-se a domesticação da arte, o esvaziamento de seu sentido, a perda de seu potencial deformador, enfim, sua racionalização. Diferente de *Classe de lutte*, no qual a obra de Picasso faz ainda alusão ao fazer arte, em Godard *Guernica* serve para apontar a morte da arte, sua inutilidade, sua incorporação a qualquer contexto, a finalidade estéril da mera decoração.

Week-end à Sochaux, ou mesmo o projeto embrião *Les trois-quarts de la vie*, vai caminhar em um sentido similar a *Classe de lutte*. A forte pegada documental que emoldura o processo evolutivo de Suzanne tem menos intensidade nesta obra, que vai enfatizar uma encenação satírica, visando denunciar os abusos e condições desfavoráveis dos operários na linha de montagem da Peugeot (encenados por eles mesmos). Neste projeto é igualmente notória a vontade de legitimar um cinema operário. A finalidade talvez não seja tão ambiciosa, como se vê em um dos depoimentos: a de ocupar o mesmo debate das segundas-feiras na usina; mas ao invés de falar sobre um filme burguês visto no final de semana, debater-se-ia sobre um filme operário. De toda forma, a estrutura narrativa do filme não impõe transgressões à forma tradicional de contar histórias. Chega-se a associar um leitmotiv musical (melodia *cantarolada* em assovio) para os momentos repetitivos no qual o mesmo operário é desalojado de moradias temporárias.

Ao término de *Week-end a Sochaux*, a câmera acompanha uma jovem operária que perambula por uma via deserta e faz previsões sobre o futuro. Neste, haverá uma inversão. Os chefes terão as atribulações de seus inferiores na linha de montagem; as casas serão todas fraternas, não vai haver mais chaves; e o dinheiro

será suprimido. Ou seja, não haverá diferença de classes e tudo estará ao alcance de todos. O plano é encerrado com a imagem congelada da operária – procedimento que, na história então recente do cinema moderno francês, marca a safra inicial da Nouvelle Vague. Este congelamento insiste sobre a permanência do presente que é a atualidade do filme, a *prise de parole* cinematográfica do proletário. A moldura estática está, contudo, forjando uma natureza paradoxal. A da produção de um documento, reservado ao presente do seu registro (e encerrado nele?); mas também a da vocação artística, para a qual as palavras de Bazin sobre a ontologia da imagem fotográfica poderiam se adequar sem problemas⁴⁴⁰. O crédito de *Week-end à Sochaux* o encaminha para essa natureza atravessada, que fala sobre o concreto, mas visa confrontá-lo de forma poética, lúdica, encenada: “Un film écrit, joué et revé par le groupe Medvedkine de Sochaux⁴⁴¹”.



Figura 19 – *Week-end à Sochaux* (1971-72).

Ao término de *Classe de lutte*, logo após um zoom sobre o rosto de Suzanne, se lê “à suivre” / “a continuar”; *Week-end à Sochaux* interrompe as

⁴⁴⁰ “Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamento como um fato fundamental de sua gênese” (BAZIN, 2014, p. 27).

⁴⁴¹ “Um filme escrito, apresentado e sonhado pelo grupo Medvedkine de Sochaux”.

previsões para o futuro da operária anônima com a permanência do instante. Há aí neste percurso um impasse que mantém em suspenso duas formas de colocar no presente uma projeção para o futuro. Neste impasse, o que é visado é uma igualização de classes. Ela se dá pelo conteúdo do discurso, que é explícito. Mas se dá também, e, sobretudo, pelo aspecto estético destes filmes, pela narrativa convencional que empregam.

A presença feminina, que nos dois termos é decisiva, é outra forma de propor a igualdade. Ela tira das mãos do homem certo protagonismo histórico (igualização de gêneros). Faz coro à célebre pintura de Delacroix reinterpretada na iconografia do Maio de 68, na qual a mulher lidera a revolução, guiando o povo entre as barricadas. Tal projeto de igualização, estruturado em diversas camadas, visa justamente afirmar uma classe que, por outro lado, está sugerindo a abolição de classes. Esta simultaneidade prevê uma instância específica, que responde a uma causa (a do operário), e outra genérica, ampla (que conversa com as demais classes). Ou, nas palavras de Marcuse, uma dialética do universal e do particular.

“Recordo, uma vez mais, a dialética do universal e do particular no conceito do proletariado; como uma classe *na* (mas não *da*) sociedade capitalista, o seu interesse particular (a sua própria libertação) é, ao mesmo tempo, o interesse geral: não pode libertar-se sem abolir-se como classe e abolir todas as classes. Isso não é um ‘ideal’, mas a própria dinâmica da revolução socialista. Segue-se que as metas do proletariado *como classe revolucionária* transcendem-se a si próprias: enquanto que permanecem metas históricas, concretas, elas expandem-se, em seu conteúdo de classe, para além do conteúdo específico de classe. E se tal transcendência é uma qualidade essencial de toda a arte, segue-se que as metas da revolução podem encontrar expressão na arte burguesa e em todas as formas de arte. (...).

Portanto, não constitui paradoxo nem exceção que mesmo conteúdos especificamente proletários encontrem abrigo na ‘literatura burguesa’. Eles são frequentemente acompanhados por uma espécie de revolução linguística, a qual substitui a linguagem da classe dominante pela do proletário – sem destruir a forma tradicional (do romance, do drama). Ou, inversamente, os conteúdos revolucionários proletários são formados na linguagem ‘elevada’ e estilizada da poesia (tradicional), como na *Ópera dos três vinténs* e em *Mahagonny*, de Brecht, e na prosa ‘artística’ do seu *Galileu*” – grifos do autor (MARCUSE, 1973, p. 120, 121).

Colocado dessa forma, o argumento de Lukács sairia vitorioso. Uma mundivisão proletária nas artes acabaria por assumir uma forma narrativa para veicular a “experiência de classe”. Tanto Suzanne quanto os operários que toparam encenar as próprias experiências na Peugeot estão jogando nos dois lados. Sabem da

importância que carregam ao fazer um cinema proletário se expando (vanguarda na arte); ao fazê-lo, aderem à forma mágica da narrativa clássica ao assumirem esta encenação. Seja pela via documental, *Classe de lutte*, seja pela dramatização encenada, *Week-end à Sochaux*. O sorriso de Suzanne e as gags dos operários da Peugeot são complementares, estão favorecendo uma representação idealista de si mesmos e da condição proletária.

Por outro lado, esta fórmula que absorve a mundivisão proletária em uma estética tida como burguesa ofenderia a natureza irracional, incontrolável, da arte, de justamente não ser o que é racional. “A estrutura e dinâmica básicas da sociedade nunca poderão encontrar expressão sensual, estética; elas são, na teoria marxista, a essência subentendida na aparência, a qual só pode ser atingida através da análise científica e formulada unicamente em função de tal análise” (MARCUSE, 1973, p. 121). Visto por esse ângulo, tal produção dos grupos Medvedkine estaria apartada da expressão revolucionária. Seja pelo viés marxista científico – do qual o silêncio da crítica sobre os filmes por si só legitima tal distância –; seja pelo viés da aparência estética. Poderia, dessa forma, se assumir que, devido ao forte conteúdo político de *Classe de lutte* e *Week-end à Sochaux*, a transformação estética tenha ficado em segundo plano. E mais, que a tradução em linguagem cinematográfica deste cotidiano proletário militante obrigatoriamente tenha resultado em um acabamento artístico menos puro, mais convencional. Neste contexto, Marcuse delimita a diferença entre uma arte revolucionária que é oriunda da classe proletária em países desenvolvidos de uma arte desenvolvida pelas minorias raciais (nestes mesmos países ou no terceiro mundo). A diferença seria estética e a questão da cultura negra um exemplo recorrente: “rebelião total que encontra expressão na forma estética” (1973, p. 124). Neste paralelo, o cinema com mundivisão proletária exercido nestes dois filmes dos grupos Medvedkine não corresponderia à Grande Recusa. Esta sim, feita pelas minorias e voltada a elas, consiste em uma contradição fundamental: é também particular e, ao mesmo tempo, universal, mas em uma chave estética.

5.2.3 Cinema proletário estético

Suzanne, assim como os operários da Peugeot, está tratando da questão proletária. É um repertório muito segmentado de reivindicações que permanece

como meta tanto em *Classe de lutte* quanto em *Week-end à Sochaux*. Estes retratos da luta operária estão entranhados na finalidade político-social destas empreitadas, da conquista de direitos dos explorados sobre o explorador. A série *Images de la nouvelle société*, analisada no primeiro capítulo, retoma e até sofisticada este cinema político que está reivindicando uma identidade cinematográfica para a mundivisão proletária. Ainda que estas questões possam ser estendidas para além do operário na França, é pouco provável que estes filmes impactem um núcleo maior, para fora da classe operária.

Desta forma, o trabalho dos grupos Medvedkine até aqui poderia se relacionar de uma forma mais genérica com a desconstrução analisada nesta tese. Chega a empregar alguns procedimentos estéticos que vão ao encontro da desconstrução militante sem, contudo, compartilhar de um projeto consistente, que lhe certifique um espaço na desconstrução estética. *Classe de lutte* poderia ser encarado como uma experiência paralela a *La reprise du travail aux usines Wonder*, ainda que mais convencional e menos ambiciosa esteticamente. Pois, em essência, não estaria reportando para o espectador mais do que já é sabido. Tanto em nível social (é comum apontar a qualidade engajadora que perpassa a experiência do Maio de 68, não é um fenômeno restrito apenas ao caso de Suzanne); quanto em nível estético.

Portanto, para articular uma desconstrução para fora da mundivisão proletária, que acentua o propósito da filmografia dos grupos Medvedkine, será preciso romper com o conteúdo da classe. Expandi-lo para fora dos limites da mundivisão proletária. Isto significa: inversão entre o político e o estético. Assumir um papel minoritário, que se configure na “rebelião total que encontra expressão na forma estética”. Para esta autodesconstrução, será preciso se deter em outros dois filmes, ambos oriundos do grupo de Besançon: *Lettre à mon amie Pol Cèbe* (1971), de Michel Desrois, e *Le traîneau-échelle* (1971), de Jean-Pierre Thiébaud.

5.2.3.1

Lettre à mon ami Pol Cèbe

O curta-metragem de Michel Desrois é o registro de três amigos (Desrois, Antoine Bonfanti e José They) em um carro a caminho de Lille para uma

apresentação de *Classe de lutte*. Poderia ser tido como um road movie. Mas o que está em primeiro plano não é a viagem, mas o cinema e, sobretudo, a desconstrução de um cinema operário.

Primeiramente, como diz o título, trata-se de uma carta. A imagem inicial exhibe o andamento de uma fita de rolo (que poderia ter sido extraída de um Nagra⁴⁴²). Este plano silencioso, que remete justamente à ocorrência sonora em andamento, recoloca a desconstrução imagem-som no cinema que emerge em torno do Maio de 68 – tal como analisado no primeiro capítulo desta tese. A escrita com o título do filme no equipamento de som seria outra forma de introduzir este recurso técnico que é invisível no cinema naturalista. Isto é, exhibir o som na forma em que ele fica registrado materialmente, e em silêncio (a fita não emite por si só os sons que comporta em sua matéria).



Figura 20 – *Lettre à mon ami Pol Cèbe* (1971).

No decorrer do longo plano que inicia a jornada no carro, outros recursos técnicos vão sendo igualmente colocados em cena. Desta forma, Bonfanti e Desrois ensaiam uma forma satisfatória para improvisar uma claquete com as mãos; o microfone é visível e faz parte do profílmico; a orientação para encerrar o take (e como encerrá-lo) é outra maneira de deixar aparente uma engrenagem que rege a produção de um plano e é dispensada no cinema convencional. Neste plano, a câmera circula entre as mãos de They e Desrois sem cortes. É a prática cinematográfica no momento de sua feitura que está em destaque, o fazer documentado. Para a defesa do “cinema direto”, que leva Comolli a discorrer

⁴⁴² Gravador muito empregado em filmagens com som direto ao longo dos anos 1960, 70. É inclusive utilizado em *Lettre à mon ami Pol Cèbe*, como informa a voz logo no início.

sobre uma brecha na natureza ideológica do cinema, este plano de *Lettre à mon ami Pol Cèbe* se adequa bem. Afinal, a instabilidade que percorre toda a extensão da tomada faz com que a ação seja produzida nela, combinando com as justificas de Comolli e produzindo a realização do reflexo (e não o reflexo do real).

Logo após este plano diurno, que dura pouco mais de quatro minutos, as demais imagens são noturnas. Dali em diante, o filme ingressa em outro caminho. Agora se trata de uma investigação sobre a textura da imagem a partir de pontos luminosos na estrada. O som não é mais direto, e na banda sonora se sucedem fragmentos de texturas diversas. Locuções com emprego de delays e reverbes, falas desconexas e ruídos – como fazer soar imagens tão experimentais? Ou melhor, como ilustrar trechos sonoros tão distintos?



Figura 21 – *Lettre à mon ami Pol Cèbe* (1971).

Uma das falas, já neste caminho psicodélico, diz: “C’est la pellicule qui dévoile la nature. La pellicule dévoile la réalité⁴⁴³”. Se esta natureza revelada pela película tem como referência as imagens abstratas que seguirão, nada condiz com

⁴⁴³ “É a película que revela a natureza. A película revela a realidade”.

a natureza proletária, com a luta de classes, com as condições desfavoráveis no trabalho, etc. É outra natureza que passa a ser revelada pela película. Esta natureza é selvagem, irracional, em parte (in)controlada pelo operador da câmera. É uma natureza poética.

Lettre à mon ami Pol Cèbe concretiza em sua viagem uma passagem, ou um caminho, que vai de um ponto a outro, que é estético. A estrada não será uma mera coincidência. Na parte diurna se vê com detalhes um cinema operário que está ainda reivindicando uma postura, ou mais do que isso, uma imagem, proletária. É como a sala na qual adentra Suzanne em *Classe de lutte* e se vê o operário com a câmera, ou na mesa de edição – só que sem ser uma representação desta postura. Na parte noturna da viagem a Lille, esta imagem é poética. Pouco ou nada se relaciona com o que até agora poderia ser tido como uma mundivisão proletária. Por outro lado, nunca se chegou tão perto de uma revisão poética do que Aleksandr Medvedkine ambicionou com o ciné-train na Rússia décadas antes – para esta aproximação, Benoliel (2002, p. 36) vai ser referir à *invenção* de Desnois como *ciné-voiture* (cine-carro).

5.2.3.2 ***Le traîneau-échelle***

Já o curta-metragem de Jean-Pierre Thiébaud aprofunda a via poética, deixando para trás um aspecto político que estaria afirmando questões específicas do proletariado. Trata-se de um poema que é lido por uma voz sóbria, ilustrado por fotografias e gravuras de diversas naturezas. É um filme de montagem que fala sobre o tempo, sobre o homem e também sobre a guerra.

Le traîneau-échelle se coloca fora do seu tempo. Uma linha do poema diz: “Je ne me souviens plus combien d’années se sont écoulés sur ce traîneau. On ne parle jamais du temps car il n’existe pas⁴⁴⁴”. Neste aspecto, pode-se discorrer sobre uma função do tempo coagulado que estaria incorporada ao uso das fotografias. É justamente sobre esse trecho da locução que se dão os únicos planos no qual se vê movimento diante da câmera. Mas são imagens escuras, sem definição, na qual a única certeza é o vulto que interrompe o brilho de alguns pontos luminosos ao fundo. Este movimento parece não fazer menção à outra

⁴⁴⁴ “Não me lembro mais quantos anos se passaram neste trenó. Não se fala nunca do tempo pois ele não existe”.

coisa senão a ele mesmo. Um vestígio do tempo? Um tempo sem referência? Um tempo perdido?

Neste poema, no qual são confrontadas imagens da natureza, mas também da natureza do homem, a passagem do tempo é também o tempo do homem. Criação e destruição: as imagens do homem vão de uma obra de Marc Chagall (*Over the town*), ou Picasso (*L'étreinte*), às imagens do filme inacabado de Eisenstein (*Que viva México*); dos flagrantes de conflitos armados às pilhas de corpos das vítimas do extermínio causado pelo próprio homem. A música sacra que acompanha boa parte da locução é interrompida pelos sons destrutivos da guerra. Criação e destruição.



Figura 22 – *Le traîneau-échelle* (1971).

A mundivisão proletária que prevê um futuro sem classes, como foi visto na produção analisada acima, encontra um eco ontológico em *Le traîneau-échelle*. A previsão não destaca o futuro do homem em um sentido político, o da abolição de classes, mas em uma perspectiva pacifista: “Mais un jour viendra, j’en suis sûr,

où des hommes libres redécouvriront la beauté et l'amour, redécouvriront qu'ils sont 'homme' et faits pour vivre heureux⁴⁴⁵”.

Uma auto-desconstrução no cinema operário redireciona o discurso para fora da mundivisão proletária. Foltz (2001, p. 61) classifica esses dois filmes desviantes como “échappées formelles”/ “escapadas formais”. Mas, para além da questão formal, outros aspectos se impõem. A autoria passa a ser individual e identificada; o discurso passa a se relacionar com questões que não são específicas da classe operária. Desta maneira, estes filmes ficam descaracterizados enquanto produções dos grupos Medvedkine. Não dão continuidade ao que é desenvolvido em *Classe de lutte*, *Week-end à Sochaux*, *Images de la nouvelle société*, *Avec le sang des autres*, entre outros.

A particularidade destes filmes reside ainda na minoria que representam dentro de um projeto de cinema operário. A desconstrução de um modelo no qual a “experiência de classe” viria à frente é muito conveniente. Pois ela inverte uma condição histórica que faz questionar o que é a “experiência de classe”. O deslocamento de uma mundivisão proletária para uma “concepção de mundo marxista”, tal como feita por Lukács ou Brecht, obscureceram a necessidade de uma “experiência de classe” concreta (Helga Gallas). Nos filmes estéticos do grupo Medvedkine de Besançon, esta “experiência de classe” toma outra dimensão. É como se o próprio proletário renunciasse a tal experiência (que lhe é própria) e se aproximasse de um projeto universal: a do filme experimental. O estético ultrapassa o político em um âmbito proletário. Mas dessa vez é feito no interior da própria classe. Dessa forma é particular (ainda se trata de um filme do proletário), mas universal (em uma chave estética) – está em sintonia com uma minoria de experimentadores, que não necessariamente vêm da classe operária. Nesta inversão, a “experiência de classe” é novamente facultativa, mas é perpetrada pela própria classe.

⁴⁴⁵ “Mas um dia virá, estou certo, onde os homens livres redescobrirão a beleza e o amor, redescobrirão que eles são 'homem' e feitos para viverem felizes”.

5.3 Godard e a dialética da libertação

A trajetória de Godard referente ao período 1967-1975 é um complexo mostruário da intensidade da época. Há os filmes muito simbólicos *A chinesa* e *Longe do Vietnã*, sobre os quais pairam indícios premonitórios sobre a agitação de Maio. Mas também sobre uma forma grupal de realização e da influência da vanguarda soviética que será assumida por certo cinema desconstrutor. *Camera eye*, o episódio godardiano em *Longe do Vietnam* que evoca uma afinidade à persona de Vertov antes da criação de seu grupo no pós-Maio, estabelece também a questão da distância que o aparta do terceiro mundo. Godard nunca fora ao Vietnã. Como filmá-lo? O cineasta conta que já teria sido impedido pelo governo do Vietnã do Norte de filmar em solo vietnamita um ano antes. Por que fazê-lo agora?

Em *Camera eye*, a visão do diretor-autor, que está solitário com o olho no visor da câmera recitando situações de guerra, não delimita o espaço entre ele e a máquina. Isto é, entre os sentidos humanos e as respostas elétricas que movimentam as engrenagens da câmera. Os dois são um só e, em sua unidade, estão isolados da equipe. Desta forma, se vê o piscar das lâmpadas acima da objetiva, o acionamento da grifa, o filme sendo transferido para o batoque, funções orgânicas da câmera e, portanto, do próprio diretor.

É nesta reflexão sobre a unidade entre olho (humano) e câmera que Godard discorre sobre a distância entre ele e o Vietnã. Como filmá-lo? Ora, não será preciso filmá-lo, invadi-lo com seu olho-câmera, mas absorvê-lo internamente. Para esta estratégia, Godard lança mão do comentário de Che Guevara, “créer deux ou trois Vietnams”/ “criar dois ou três Vietnãs” – o que ele já havia feito no manifesto incluído no dossiê de imprensa de *A chinesa*⁴⁴⁶. E qual é o Vietnam para o cineasta parisiense? São as greves dos operários em 1967, na Rhodiacéta, em Besançon ou em Saint Nazaire, classe à qual Godard reconhece o isolamento (cultural-econômico).

⁴⁴⁶ “(...) nous devons nous aussi créer deux ou trois Vietnams au sein de l’immense empire Hollywood-Cinecittà-Mosfilms-Pinewood, etc. – et tant économiquement qu’esthétiquement, c’est-à-dire en luttant sur deux fronts, créer des cinémas nationaux, libres, frères, camarades et amis” (GODARD, 1991, p. 9).

A menção a Che Guevara ganha um contraponto inesperado no repertório godardiano ao término de *Camera eye*. A leitura de um trecho de um dos manifestos de Breton acentua a identidade vanguardista já relacionada a Vertov. Mas o que o surrealismo poderia acrescentar à guerrilha no terceiro mundo? Talvez o único caminho que faça suprimir a distância entre Godard e os operários esteja na destruição da arte. As vanguardas e a militância política vão justificar a questão (formulada ainda fora da influência marxista) que assola Godard em *Camera eye* sobre forma/ conteúdo. Ou melhor, exprimi-los simultaneamente⁴⁴⁷. Já no período Dziga Vertov, a questão será formulada no contexto marxista-leninista; fazer filmes políticos politicamente distingue a produção dialética da metafísica/ ciência da arte.

Filme sobre distâncias, *Camera eye* vai encampar um editorial político de desconstrução do cinema. Esta desconstrução tem como alvo o cinema americano, a estética imperialista; e se ressentida da falta de proximidade com o operário, este Vietnã local. Já a filmografia do grupo Dziga Vertov vai se encarregar de criar dois ou três Vietnãs em outros países. A filmografia empreendida em nome do criador do cine-olho vai se notabilizar pelo deslocamento, pelo tráfego entre diferentes lutas em pátrias díspares. Inglaterra (*British sounds*), Tchecoslováquia (*Pravda*), Itália (*Vento do leste* e *Luttes en Italie*), vão servir como pano de fundo para uma política um pouco mais ambiciosa do que o Vietnã interno proposto em *Camera eye*. Mas nada será mais complexo, problemático, do que o trabalho realizado pelo grupo no oriente médio.

Godard, Gorin e Armand Marco vão a Palestina em 1970 filmar um projeto encomendado pelo grupo militante Al-Fatah sobre a situação política da Jordânia e do Líbano. O filme irá se chamar *Jusqu'à la victoire* e, como os demais, é rodado em 16mm. As dificuldades para finalizá-lo levam o grupo a pegar outras encomendas. A locução em *Vladimir et Rosa*, uma dessas encomendas, faz menção ao episódio (satisfazendo a intenção de trazer o processo para o corpo do filme, como o propõe Fargier na defesa do filme materialista dialético, se apoiando em *Octobre à Madrid*, como abordado no capítulo anterior).

⁴⁴⁷ “Mais au même temps il y avait un essai, il y avait une certaine recherche esthétique et je n'arrivais pas, et plutôt je séparais, je n'arrivais pas à faire coïncider, à faire que le fait... disons que contenu et la forme je puisse les exprimer d'une même moment. Et donc c'était mauvais parce que cette idée, cette forme, n'était pas à l'intérieur du contenu. Elle n'était pas l'expression normale comme la peau recouvre le corps”.

O filme palestino, porém, jamais será finalizado pelo grupo Dziga Vertov, que começa a se desfazer discretamente já em torno da produção de *Tudo vai bem*.

Por volta de 1974, Godard retoma as imagens registradas anos antes e inicia um novo projeto que irá se chamar *Ici et ailleurs*, feito em colaboração com Anne-Marie Miéville. Este projeto inicia uma nova fase em sua filmografia, que incorpora o vídeo e se distancia do discurso militante que caracteriza a obra do grupo Dziga Vertov.

5.3.1 Aprender a ver, não a ler

Godard teria feito cinema militante? Segundo ele, não⁴⁴⁸. Já a verdadeira influência do Maio de 68 sobre seu trabalho não teria sido política, mas de ter facilitado a transição entre cinema e televisão⁴⁴⁹. Ou seja, esta influência teria uma finalidade, sobretudo, estética. Os filmes do grupo Dziga Vertov foram de fato encomendados por emissoras de TV, mas ainda empregavam a bitola 16mm e estavam conversando com o cinema, com sua desconstrução pontual. O salto em *Ici et ailleurs* poderia se dar justamente na produção em vídeo: não se visa mais trazer o cinema para a televisão, mas levá-la para o cinema.

A desconstrução godardiana pós-68, iniciada nos film-tracts, estava propondo a leitura das imagens. *Image-texte* que irá ser incorporada à fatura sonora a partir de *Um filme como os outros*, como se mostrou no segundo capítulo. As escritas corretivas sobre as imagens vão se intensificar no período e responder por esta subversão que visa tirar do cinema a prioridade sobre o visual. Em *Vento do leste* este exercício vai chegar a reverberar o cinema cinzelante de Isidore Isou e Lemaître, rasurando toda a superfície da imagem, interditando-a. *Jusqu'à la victoire* (ou ainda sob outros nomes provisórios), estava inscrito na mesma perspectiva. Nesta empreitada, Godard pretendia lançar um novo gênero de filme, a “brochura política”, interessada não em mostrar imagens, mas a relação entre elas (GODARD, 1991, p. 75) – intensificando tudo aquilo que já

⁴⁴⁸ “Je n'en ai jamais fait partie (du cinéma militant). Il m'a toujours fallu gagner ma vie avec les produits que je fabrique, comme n'importe qui. Ce qui m'a toujours étonné dans le cinéma militant traditionnel, c'est qu'ils n'aient pas besoin de gagner leur vie. On ne vit pas dans une société gratuite. Je ne sais pas comment ils font” (GODARD, 1991, p. 144).

⁴⁴⁹ “(...) la vraie influence de Mai 1968 a été de m'agrandir à l'information en général, en tenant compte du fait que celle-ci, dans mon domaine – des images, des sons, un salaire – rayonne autant par la télévision que par le cinéma” (GODARD, 1991, p. 150).

tinha sido colocado em prática nos film-tracts. Em *Ici et ailleurs*, anos mais tarde, o lema é outro. É preciso rever. Rever quer dizer “apprendre à voir, pas a lire”/ “aprender a ver, não a ler”, como se vê sinalizado em uma das cartelas do filme – cartelas que não são mais manualmente escritas. Ou seja, é preciso reaprender.

5.3.1.1 Ver o vídeo

Ici et ailleurs (aqui e lá), como indica o título, é sobre duas instâncias/distâncias: espacial (Palestina-França), temporal (1970-74), do tempo da imagem (emissão-recepção), da textura (vídeo-película), do lugar (cinema-televisão), da existência (vivo-morto) e da identidade (grupo-indivíduo). Não é apenas uma coisa e não será apenas outra: para Serge Daney, em seu célebre ensaio sobre a pedagogia godardiana, trata-se, sobretudo, de um jogo de oposições. Ver/ rever, usar/ guardar.

Da produção ao uso: o emprego do vídeo irá reinserir o material filmado na Palestina pelo grupo Dziga Vertov em outra desconstrução, pessoal, de Godard se aproximando da televisão. Trata-se, primeiramente, de redimensionar um procedimento habitual de produção de imagens em processo fotoquímico a outro, de imagens eletrônicas. Uma imagem eletrônica, como observa Dubois (2004, p. 63), poderá ser muitas coisas, “mas nunca uma imagem”. O fato de não ter uma materialidade visual e resultar em um processo (um impulso elétrico) faz com que a imagem em vídeo seja tida como um processo em si. Diferente da imagem em processo fotoquímico, que existe e é ampliada pelo fecho de luz do projetor, a imagem eletrônica é invisível em sua base material, ela não existe. A própria tradução do termo vídeo faria referência a um procedimento-ação, ou melhor, a um estado (eu vejo), que vai justificar sua virtualidade, sua essência imaterial.

Na *desconstrução eletrônica*, outros aspectos da imagem, sobretudo em comparação com a imagem cinematográfica, fotoquímica, irão aflorar. A profundidade de campo dará lugar à espessura da imagem, que é estruturada em camadas, cujas superfícies interrompem a latitude do plano; a montagem é integrada no espaço da própria imagem, dando lugar ao que Dubois chama de “mixagem”, substituindo a sucessão sintagmática de planos pela simultaneidade (p. 89).



Figura 23 – *Ici et ailleurs* (1974).

Tais atributos em si não seriam uma novidade na história das imagens em movimento. O filme de Pierre Clémenti, *La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat*, composto por sobreimpressões, já teria colocado na filmografia aqui abordada os aspectos da imagem em camadas e da simultaneidade entre planos. A diferença visual entre este e *Ici et ailleurs*, entretanto, é nítida e rompe com a prática da sobreimpressão no processo fotoquímico. Trata-se de outra particularidade de fazer com que as imagens convirjam e se sucedam.

Para além da utilização prática, a questão entre simultaneidade-sucessão das imagens é literalmente encenada em *Ici et ailleurs*. Nesta encenação, tanto o cinema americano quanto o soviético consistirão no mesmo projeto: o de adicionar imagens (uma após a outra), separadamente. Este processo parece já lento, ultrapassado, sistemático, repetitivo. Ele é encenado por uma fila de pessoas que portam uma imagem e vão se revezando protocolarmente frente uma câmera.



Figura 24 – *Ici et ailleurs* (1974).

O que o novo Godard está propondo é uma transição do cinema (enquanto uma arte do tempo), para o vídeo (uma arte do espaço). A supressão do tempo, que rearticula imagens de quatro anos atrás para o presente, só poderá se dar no espaço, na simultaneidade. Aqui e lá (“*ici et ailleurs*”) se dá no mesmo espaço. Soma ou subtração passam a ser efetuadas no interior da imagem. Aqui e lá é uma coisa só. É preciso reaprender, repensar.

5.3.1.2 Pedagogia godardiana

A transição godardiana poderá ser pensada em outros termos. Serge Daney direcionou seu ensaio sobre o Godard pós-68 para a questão pedagógica, escolar, que teria levado o diretor a reconsiderar o espaço da sala de cinema como uma sala de aula. Não poderia ter sido mais preciso em sua conexão, pois é a própria sala de aula é arrolada por Godard desde o início de sua fase pós-68 até a entrada no universo das imagens eletrônicas.

É em torno de *British sounds*, o primeiro filme que aparece assinado como do grupo Dziga Vertov, por Godard, em *Cinéthique*, que a tela é associada ao quadro negro e o espaço de projeção, à sala de aula. “Pendant la projection d’un

film militant, l'écran est simplement un tableau noir ou un mur d'école qui offre l'analyse concrète d'une situation concrète⁴⁵⁰ (GODARD, 1969, p. 21). Este espaço professoral, de corrigir sentidos e mantê-los em suspenso, até a próxima correção, vai ser evocado desde os film-tracts. Mas *British sounds* está reafirmando o som sobre a imagem. O punho que rasga a bandeira da Inglaterra está, sobretudo, demonstrando a fragilidade do visual, prestes a ser inutilizado pela luta. Luta cinematográfica que reafirma o som sobre a imagem, ou melhor, a palavra sobre a imagem. Mas não é qualquer palavra. Os film-tracts, especialmente o de nº10, demonstraram duas coisas: que a imagem é fraca; e que a palavra institucionalizada é repressiva (“Le livre en greve assure l'information”). A desconfiança maoísta dos livros⁴⁵¹ só poderá encontrar seu lugar de conforto naquele espaço onde a palavra é temporária, transitória, democrática e inacabada: o quadro negro. “A escola é por excelência o lugar onde é possível, permitido, mesmo recomendado, confundir as palavras e as coisas, nada querer saber daquilo que as liga (quando há uma ligação)...” (DANEY, 2007, p. 108). A palavra à qual Godard usa como alavanca para tornar a tela um quadro negro e a sala de cinema uma aula, é uma palavra transitória, inacabada, que pertence ao presente. O título alternativo de *British sounds*, *See you at Mao*, vai remeter para este encontro no futuro, no qual o presente é temporário, fará sentido apenas na recorrência sucessiva. *See you at Mao* (te vejo em Mao), poderia ser “see you tomorrow”, ou “see you at school”⁴⁵². O eterno retorno à escola é o exercício permanente de protelar a verdade. Combatê-la a partir de palavras que estarão sempre a serem reescritas em uma superfície que só apreende o instante, livrando-se dele no dia seguinte, mediante uma nova escrita.

Na última lufada de ar entre Godard e Gorin, o média-metragem *Letter to Jane – an investigation about a still* (1972), se vê uma verdadeira análise semiótica da fotografia de Jane Fonda em visita ao Vietnam. Neste exercício, procura-se extrair da imagem aquilo que ela não reporta visualmente, confrontá-la, através de palavras, com argumentos que poderão ser apagados na próxima análise. Mas também denegar o visual, desconstruir o factual imagético a partir de uma depuração de palavras que, ao contrário, não são visíveis.

⁴⁵⁰ “Durante a projeção de um filme militante, a tela é simplesmente um quadro negro ou a parede de uma escola que oferece uma análise concreta de uma situação concreta”.

⁴⁵¹ Ver p. 79.

⁴⁵² “Te vejo amanhã”/ “Te vejo na escola”.

Revisão da meta proclamada em 1967: já não é tão fácil justificar a luta na Europa com as palavras de Guevara. Cinco anos mais tarde, a carta para Jane (um autêntico dever de casa) o reconhece: “How can we struggle in our context for changing Europe and America? Of course all this takes a little longer to say than just ‘Peace in Vietnam’ and it necessitates doing things more fairly than just creating two or three Vietnams”⁴⁵³. Este média-metragem é também a ponta de um processo político pós-Maio, que se vira estagnado ao constatar que a filmografia produzida permanecera à margem das possibilidades transformadoras, revolucionárias, que ela supostamente pregava. É um filme que versa também sobre a derrota de um projeto político encampado sem constrangimentos por Godard, que não afetou diretamente a luta de classes⁴⁵⁴.



Figura 25 – *Letter to Jane* (1972).

Letter to Jane é também um apêndice de *Tudo vai bem*. Como observa Cannon (2005, p. 66), *Tudo vai bem* já seria o equivalente a uma autocrítica em relação ao trabalho militante do grupo Dziga Vertov. O retorno à narrativa, o emprego de peripécias técnicas em torno do travelling em longos planos-sequências (como analisado aqui, no capítulo anterior), já poderiam recolocar

⁴⁵³ “Como podemos lutar em nosso contexto para mudar a Europa e a América? Naturalmente é algo mais amplo do que dizer ‘paz no Vietnã’ e necessita fazer coisas de forma mais justa do que apenas criar dois ou três Vietnams”.

⁴⁵⁴ Como referência para este cinema político, este depoimento de Godard (extraído de uma conversa com o cineasta argentino Fernando Solanas) é uma sólida referência: “Now I am trying to make films that consciously attempt to take part in the political struggle. I used to be thoughtless, sentimental... I was a left-winger, if you like, though I started from the right-wing and also because I was a bourgeois, an individualist. Later on, I evolved towards the left, sentimentally speaking, until I was not in the ‘parliamentary’ left, but in the revolutionary, radicalized left, with all its contradictions” (publicado originalmente em outubro de 1969). Disponível em: <http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/en/36-n-9-eng/466-godard-solanas-eng>. Último acesso em 28.04.2017.

Godard em uma fatura pré-68. Isto é, em sua fase progressista (*A chinesa, Weekend*). Aquela, na qual as suspeitas sobre o cinema enquanto um “lugar errado”, como o propõe Daney, estariam mais do que nunca em evidência, esperando pela confirmação em 68. *Letter to Jane* explicita uma preocupação que no fundo vai ao encontro do discurso godardiano em *Longe do Vietnam*: o do papel do intelectual na luta de classes. A escolha dos atores em *Tudo vai bem* (Jane Fonda e Yves Montand) já teria se dado no sentido de destacar nomes conhecidos no engajamento político. Para Cannon (2005, p. 76), ao apresentar os atores em personagens que estão em posições diametralmente opostas as de suas vidas particulares, o filme teria o sentido de criticá-los em seus engajamentos pessoais. *Letter to Jane* vai acentuar essa visão, ao contestar o papel de Jane Fonda enquanto uma celebridade americana ocupada com a causa vietnamita, através da desconstrução de uma fotografia largamente difundida. Por outro lado, ao partir para esta abordagem direta, analítica, se assume uma derrota pessoal, a de não ter conseguido fazer filmes políticos politicamente, científicos ou narrativos, dialéticos ou metafísicos, relevantes à revolução. *Letter to Jane* é a face explícita da autocrítica formulada em *Tudo vai bem*. Mas agora, a encenação que toma parte na usina cenográfica com Jane Fonda é transportada para o proferimento de uma palestra. Ou melhor, para a encenação de uma aula. *Letter to Jane* é o último recurso para tentar encontrar uma justificativa, para tentar escapar de um vácuo.

Neste vácuo, no qual se perde uma identidade e a ineficácia assume um peso expressivo, devem ser consideradas as imagens captadas na palestina por Godard e Gorin. Para quem destiná-las?

“Ao grande público ávido de sensação? (Godard + Palestina = ‘furo’ [jornalístico]). Ao público politizado, ávido de ter suas certezas confirmadas? (Godard + Palestina = boa causa + arte). À OLP que o convidou, permite-lhe filmar e é confiável? (Godard + Palestina = boa propaganda). Nem isso. E agora?” (DANEY, 2007, p. 114).

Para Daney, é Godard mesmo quem melhor encarna este vácuo, o espaço vazio no qual imagens e sons estarão em arranjos diferentes, sempre ao alcance para novas oposições. Ele é o professor, o quadro-negro, mas também um meio termo que oprime professores e alunos e que Daney classifica como repetidor, o equivalente a um contramestre. Tal pedagogia é, portanto, uma experimentação, uma *confusão entre as palavras e as coisas*.

Ainda na pedagogia godardiana que é delineada por Daney, há uma tridimensionalidade sobre a qual Godard faz circular seu discurso. Fotografia, cinema e televisão, ou melhor, o híbrido entre eles, terá um significado claro: arruinar uma certa crença na pureza do cinema⁴⁵⁵. O outro lado do discurso (pós-Maio), que prevê a tela como um quadro-negro, será liberar esta sala de aula dos dogmatismos que a fariam renunciar a qualquer experimentação para fora do marxismo-leninismo. Seria o equivalente a arruinar a crença exclusiva em outra pureza, a de um contra-cinema, aquele exercido pelo grupo Dziga Vertov, que poderia neutralizar o cinema enquanto aparelho ideológico do Estado (Althusser).



Figura 26 – *Letter to Jane* (1972).

O esgotamento que se vê razoavelmente expressado no projeto de *Letter to Jane*, autoanálise que procura não investigar apenas uma foto (como diz o subtítulo), mas investigar a si (Godard, o grupo Dziga Vertov) abre, contudo, uma brecha. Esta passa longe do engajamento político e será efusivamente colocada em prática em *Ici et ailleurs*. A rigor, o que *Letter to Jane* está afirmando de

⁴⁵⁵ Ou, como propõe Daney: “O avanço de Godard sobre os outros manipuladores de imagens e de sons vem então de seu total desprezo por todo discurso que tende a definir, a preservar uma ‘especificidade’ do cinema” (2007, p. 113).

forma categórica é “apprendre à voir, pas a lire”. Esta parece ser a lição fundamental que subjaz uma pedagogia godardiana pós-grupo Dziga Vertov.

Nesta lição sobre como ver, o material pedagógico fotográfico introduz, ainda que de forma rudimentar, aquilo que será empregado com propriedade no processo eletrônico. E isto é, implicar na renúncia da profundidade de campo em nome da espessura da imagem. Criar uma janela de imagem sobre outra: simultaneidade (ou “mixagem”, nos termos de Dubois). *Letter to Jane* está lidando como pode com o que irá se suceder após o colapso do grupo Dziga Vertov. Desta autocrítica disfarçada de análise semiótica que é *Letter to Jane*, registra-se o esboço (sobretudo técnico) daquilo que irá fazer trafegar esteticamente o híbrido fotografia-cinema-televisão. Isto é, uma defesa da miscigenação que irá, de uma vez por todas, desconstruir a especificidade do cinema – para além das limitações de um editorial marxista.

Esta miscigenação é, logo, estética. A manipulação manual que movimentava uma fotografia e descortina outra foto que está por baixo em *Letter to Jane* (por volta dos 6’30”) está desviando das correções textuais que figuram nas *image-textes* dos ciné-tracts/ film-tracts. Trata-se, contudo, de ainda propor novos *rappports* entre imagens. Mas estes *rappports* passam pela negação da construção sintagmática – o que os ciné-tracts não chegaram a ambicionar nem mesmo em suas incursões mais assumidamente sofisticadas (film-tracts). Em relação à oposição imagem x palavra, o Godard pós-grupo Dziga Vertov responde com a oposição imagem x imagem.

5.3.2 Dialética da libertação

Entre os exemplos abordados aqui, Godard pessoalmente representa um caso particular. É o único que possui uma vasta filmografia pregressa, que habilita um paralelo mais sofisticado devido à relevância de sua obra. A experiência que Godard extrai da insurgência política de Maio de 68 é, portanto, mais visível, mais amplificada que a trajetória meteórica de Serge Bard ou que a filmografia bem delimitada dos grupos Medvedkine. Ainda que tenha fundado um grupo e voltado suas atenções para o cinema enquanto instrumento de transformação social, são as demarcações pessoais deste reconhecido cineasta desconstrutor que se impõem

sobre o projeto pós-68. Tal aspecto não foi deixado de lado nem mesmo pela crítica que é sensível a esta prospecção coletiva, militante⁴⁵⁶. A ruptura com a identidade grupal, que corresponde a uma parceria mais expressiva com Jean-Pierre Gorin, outro insurgente no campo cinematográfico, é, portanto, notável. Dessa forma, após o roubo utopista nos anos pós-68, Godard se vê “entre a rebelião pessoal e a política, a libertação particular e a revolução social”⁴⁵⁷.

Durante os anos Dziga Vertov, Godard faz a seguinte autoanálise: “Eu era um cineasta burguês, depois um cineasta progressista, e depois não mais um cineasta, mas um trabalhador de cinema”⁴⁵⁸. O que poderia se acrescentar a esta metamorfose sucessiva, que corresponde a alguns poucos anos que orbitam em torno de 68, no que diz respeito à experiência de *Ici et ailleurs*? O trabalho com o vídeo veio encerrar pendências do projeto expansivo que levou o “trabalhador de cinema” a criar dois ou três Vietnãs para fora do escopo local, das imanências e deficiências da classe proletária francesa. E também veio abrir outro leque, descortinar outra faceta de uma pedagogia godardiana, como aponta Daney. Nesta experiência simbólica, que será retomada com fôlego em *Numéro deux* (1975) – outro filme que habilita as interrogações sobre um novo começo, mais um renascimento⁴⁵⁹ –, recoloca-se a questão: e agora?

Ici et ailleurs corresponde à libertação individual. Libertação que não apenas o faz ele (Godard) reassumir individualmente o trabalho feito em grupo (as imagens de *Jusqu'à la victoire* na Palestina), mas também reassumir sua identidade. *Numéro deux* será então categórico ao exibi-lo, logo nos primeiros minutos, em uma espécie de *mise-en-abyme* entre cinema e vídeo. Nesta simultaneidade orgânica, na qual o rosto-tela poderia funcionar como a outra

⁴⁵⁶ Como se vê no texto de Gérard Leblanc em *Cinéthique, Godard, valeur d'usage valeur d'échange?* (1969e, p. 22).

⁴⁵⁷ Pego essas palavras emprestadas de Marcuse (1973, p. 53), que não está falando nem sobre Godard e nem mesmo sobre arte, mas sobre um “novo individualismo”.

⁴⁵⁸ Entrevista de K. E. Carrol, originalmente em inglês, traduzida para o português e publicada no Brasil em *O Pasquim*, nº 77, 9-15/12/1970, págs. 6,7. Posteriormente o material foi incluído no livro *Focus on Godard* (New Jersey, Prentice-Hall), em 1972. Optei por reproduzir nesta tese a tradução (correta) de *O Pasquim*.

⁴⁵⁹ O próprio Godard vai alimentar (e ironizar) alguns paralelos em relação a *Numéro deux* enquanto continuação de seu primeiro filme, *Açossado* (1959). “(...) Numéro deux é uma espécie de novo começo, de tentativa de encontrar histórias para contar, já que, quando a gente faz filmes, é preciso encontrar histórias para contar, mas é preciso saber muitas coisas” (GODARD, 1989, p. 278). O filme marca também sua produção com Anne Marie-Miéville frente à produtora fundada por eles, Sonimage.

ponta da *camera-eye* revelada quase uma década mais cedo em *Longe do Vietnã*, é o discurso sobre o eu, Godard, que toma à dianteira.



Figura 27 – *Numéro deux* (1975).

No rito de passagem que está simbolizado em *Ici et ailleurs*, Godard se encontra no que Marcuse aponta como uma dialética da libertação: “assim como não pode haver qualquer tradução imediata da teoria em prática, também não pode haver qualquer tradução imediata das necessidades e desejos individuais em ações e metas políticas. A tensão entre a realidade pessoal e social persiste (...)” (1973, p. 54). Mas esta dialética se dá no sentido em que Godard, sua figura pessoal, veiculada a um cinema moderno francês, representa em si ainda uma figura burguesa – como o próprio simboliza na autoanálise reproduzida acima. E, para Marcuse, a libertação individual, sobre a qual a dialética da libertação é significativa, diz respeito à transcendência do indivíduo burguês.

“(...) superar o indivíduo burguês (que está constituído na tensão entre a realização pessoal, particular, e o desempenho social), ao mesmo tempo que se recupera a dimensão do eu, da intimidade e do privatismo que a cultura burguesa tinha outrora criado” (MARCUSE, 1973, p. 54).

Há, portanto, uma restauração que caracteriza a autodesconstrução pós-grupo Dziga Vertov. Recuar do plano político e direcionar sua pedagogia para a escola e para a família – como o nota Daney, *Numéro deux* é um filme familiar. Já a imagem recorrente em *Ici et ailleurs* denota a família reunida no sofá, frente à televisão – uma outra sala de aula, doméstica.

Desta forma, Godard acena para a experiência híbrida de Clémenti trabalhada nesta tese. *La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat* confronta o político e o familiar em uma sobreimpressão que joga também sobre as temperaturas de cor (entre o quente e o frio). Mas Godard o faz de uma maneira que é pessoal-impessoal: nunca é a sua família, afinal. É a familiaridade do cinema que está em xeque em uma autodesconstrução que é inconfundivelmente pessoal. Godard se encontra, afinal, diante de uma pergunta semelhante à que fazia então em 1967. Como se superar enquanto indivíduo burguês (o que o anonimato grupal não conseguiu suprimir), entre a realização pessoal e o desempenho social?

Ici et ailleurs, portanto, é um trabalho que permite interrogar a passagem do político ao metapolítico na obra de Godard pós-Maio de 68. As interações entre Godard e o vídeo poderão proporcionar ainda longos debates que não serão contemplados aqui, na dimensão desta pesquisa.

5.4 Do político ao metapolítico

“A forma estética continuará a mudar à medida que a prática política consiga (ou não) construir uma sociedade melhor” (MARCUSE, 1973, p. 118). A se tomar pelos processos destrinchados ao longo deste capítulo, o comentário de Marcuse faz muito sentido. Este pensador, que nunca dispensou muita atenção ao cinema⁴⁶⁰, poderia tê-lo empregado sem grandes dificuldades em seus estudos tomando como exemplo a cinematografia desconstrutora pós-Maio de 68. Entre *An essay on liberation* – publicado em 1969 e já levando em conta as manifestações estudantis – e *Contra-revolução e revolta* (1972), Marcuse

⁴⁶⁰ Em *Contra-revolução e revolta*, Marcuse inclui em “arte” apenas literatura e música (1973, p. 82). Muito embora fale eventualmente em imagens, o cinema não parece estar em seu horizonte, que é citado eventualmente de forma periférica.

documentou também uma transformação da forma estética. Isto é, a luta em mantê-la um instrumento de libertação frente à repressão unidimensional.

A passagem do político ao metapolítico em *Contra-revolução e revolta*, citada no começo deste capítulo, faz referência a um período de dessublimação que compreende a experiência pós-68. Em 1969, Marcuse toma como exemplo de rebelião linguística o amplo emprego de palavras de baixo calão no cotidiano de alguns grupos. Contudo, esta utilização recorrente de obscenidades teria tal função apenas no contexto político da Grande Recusa. Os militantes negros, como os hippies, são representações deste quadro. “The methodical use of ‘obscenities’ in the political language of the radicals is the elemental act of giving a new name to men and things...”⁴⁶¹ (1969, p. 35). Três anos mais tarde, o potencial revolucionário desta rebelião linguística é ineficaz. A obscenidade já teria sido incorporada pelo Establishment e não seria mais capaz de destacar o radical que está combatendo o sistema também através da rebelião linguística (MARCUSE, 1973, p. 82). No campo artístico, as formas abertas de Brecht tampouco teriam escapado à racionalização, sendo apontadas pelo filósofo como tradicionais, clássicas (p. 119). Não será incompreensível que a própria expressão Grande Recusa não apareça mais no vocabulário marcuseano em *Contra-revolução e revolta*. Não teria ela também sucumbido, sido racionalizada e perdido sua eficácia, sua força, no decorrer do início dos anos 1970? Desta forma, outra pergunta se impõe: até que ponto o próprio Marcuse, mentor intelectual involuntário do Maio de 68, não teria sido, ele mesmo, racionalizado? E suas ideias, cooptadas e incorporadas em uma estratégia de dessublimação repressiva?

5.4.1

Alquimia da palavra

O engajamento político da filmografia analisada aqui nunca perdeu de vista um engajamento técnico. De justamente desconstruir técnicas em fins de desconstruir uma estética cinematográfica tida como ideológica (o que justifica sua entrada na civilização da linguagem). *Actua 1* o faz, sobretudo pelo uso do travelling, como o foi mostrado, ainda no clímax do Maio de 68. Os ciné-tracts/film-tracts, *Um filme como os outros*, as *Images de la nouvelle société*, ou mesmo

⁴⁶¹ “O uso metódico de ‘obscenidades’ na linguagem política dos radicais é o ato elementar de dar um novo nome aos homens e as coisas”.

o curta psicodélico de Pierre Clémenti, todos estes experimentos visam o mesmo: alinhar um engajamento político a um expediente estético. A oposição imagem x palavra é uma maneira de abordar esta safra fílmica de uma forma geral, sem ainda se aprofundar em um refinamento teórico. As formulações críticas entre *Cahiers* e *Cinéthique* vão cumprir em seguida o papel de categorizar este engajamento político em determinadas formas estéticas, condenando ou reciclando tendências.

Já a desconstrução abordada neste capítulo agrega uma nova etapa a este processo dialético movente: o engajamento político é convertido em engajamento técnico. Ou melhor, estético. Isso significa dizer que há uma mudança no foco, uma mudança que corresponderia pela superação da influência situacionista, do simples *détournement* de conteúdos e sentidos, que está reivindicando, sobretudo, uma desconstrução política; ou da influência marxista, científica, da ordenação de um discurso embasado na luta de classes. A luz não significante em Bard, a “natureza revelada pela película” do grupo Medvedkine, ou a “mixagem” eletrônica de Godard estão abandonando a função política da desconstrução em nome de uma desconstrução que é estética. Pode-se pensar em um arrefecimento da *prise de parole*, em favor do que Marcuse chama de alquimia da palavra:

“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” – grifo do autor (MARCUSE, 1973, p. 106).

O que o *détournement*, plenamente empregado, faz ver na experiência de 68 é o surgimento de um establishment revolucionário – é o que procurou se mostrar anteriormente nesta tese. A utilização impulsiva desta quebra do monopólio do sentido poderá ser vista como a consolidação de um “abuso tradicional” de imagens e palavras. Em decorrência, se notabiliza uma finalidade recorrente de empregar um sentido político à imagem – qualquer imagem. A adaptação cinematográfica que Debord faz de seu livro anos mais tarde atesta esta tendência. Toda imagem é política no sentido em que tudo é espetáculo. Já a influência althusseriana vai fazer com que os críticos retomem essa politização sem limites – “tudo é político”, vai se afirmar na *Cahiers*. *Méditerranée* vai ser

um filme chave, e também o equivalente a um campo neutro entre críticos, no qual o político é estético, anterior ao Maio de 68 e a politização inerente.

Em *Ici et ailleurs*, Godard está agregando uma realidade que não é própria do cinema, aquela que o recusa enquanto construção unicamente sintagmática (“mixagem” eletrônica, desconstrução imediata da montagem paralela) nos termos do vídeo. Trata-se da escrita de uma nova história, aquela que já não comporta mais apenas o cinema. As imagens produzidas na Palestina não estão buscando criar uma nova realidade. Pelo contrário: ao confrontar as imagens de um militante morto com aquelas que mostram os grupos em atividade (no passado), Godard está insistindo em uma realidade que é existente, factual. Ele está *ênfatizando* o curso da história. Por outro lado, ao encenar a pilha de imagens-homens que se sucedem perante a câmera e, sistematicamente, contestar o processo sintagmático de sucessão de imagens por meio do vídeo, Godard está *problematizando* o curso da história... história do cinema. Esta segunda história é o equivalente a uma desconstrução sobre a desconstrução, no sentido em que ele está desconstruindo, sobretudo, sua fase marxista-leninista, a do grupo Dziga Vertov.

Em outro sentido, pensar em uma alquimia da palavra no caso do grupo Medvedkine de Besançon é o equivalente a abrir outra janela. Admitir o “surgimento de uma ‘segunda história’, dentro da sequência histórica” que ocupa a linha do tempo de uma arte proletária é fazer inverter um impasse que nunca foi plenamente suprimido. Lukács, Brecht, Benjamin e outros talvez não tivessem contado que a “experiência de classe” pudesse expandir os entornos das fábricas. E que uma arte proletária feita por proletários pudesse ser plural (tanto esteticamente quanto no conteúdo – *Le traîneau-échelle* fala sobre a guerra e o ciclo do homem, desapegado à divisão em classes ou sua supressão). O posicionamento de Gérard Leblanc, editor de *Cinéthique*, reflete a mesma mentalidade do debate em torno de uma literatura proletária nos anos 1920/30. Ao encarar a experiência dos grupos Medvedkine como parte de uma “tradição anarco-sindicalista”, Leblanc está admitindo um quadro estático, dormente, unívoco – parecer que a filmografia do grupo de Besançon permite contestar. De *Classe de lutte* a *Lettre à mon ami Pol Cèbe* ou *Le traîneau-échelle*, se vê uma desconstrução clara. Esta desconstrução coloca em xeque mais do que o sentido

de uma arte proletária: é a identidade da “experiência de classe”, a mundivisão proletária, que entra em questão.

Já na filmografia de Serge Bard, o processo guarda alguns paralelos ao que é almejado por Godard. O cinema é o lugar a ser desconstruído, ele é a palavra a ser libertada de seus “usos e abusos tradicionais”. *Mise-en-scène* vai virar *mise-en-salle*, jogo de palavras que justifica a criação de uma outra realidade a partir daquela que passa na tela. Há um jogo de colocar e tirar de cena o profílmico que conversa com a “mixagem” eletrônica de Godard. É dentro da imagem que o visível/invisível se dá em *Ici et maintenant* e *Fun and games*. Godard quer intervir no tempo cinematográfico e Bard também. Mas enquanto Godard o faz por meio da montagem simultânea, no interior da imagem, Bard o faz por meio da supressão do grão. O que irá reconfigurar o tempo de exposição dos objetos em cena a partir de sua visualidade irregular. São desconstruções paralelas que, no final das contas, estão buscando desapropriar, mutilar, transfigurar o tecido filme.

5.4.2

Uma natureza sobreposta à natureza

Transfiguração do tecido filme, ou seja, transfiguração da natureza material do cinema na era do processo fotoquímico. Em *Lettre à mon ami Pol Cèbe*, uma tal transfiguração surge formulada na frase “C’est la pellicule qui dévoile la nature. La pellicule dévoile la réalité”/ “é a película que revela a natureza. A película revela a realidade”. Esta frase não surge no momento no qual imagem e som são síncronos. Ela faz parte da segunda *etapa* do filme, experimentação entre texturas de sons e imagens noturnas. Nela, natureza e realidade são colocadas como semelhantes. A se tomar pelo resto do filme, esta natureza/ realidade não é condizente com a representação naturalista, aquela que é colocada em destaque em *Classe de lutte* (sobretudo se pensada em sua essência documental). Há em *Lettre à mon ami Pol Cébe* um sentido de redimensionar a natureza, de colocá-la (tal como ela é, a “realidade”) refratada através do tecido filme, a película. Pode-se falar de uma natureza que é sinônimo de libertação.

“O que é que está envolvido na libertação da natureza como veículo da libertação do homem?

Esta noção refere-se: (1) à natureza *humana* – os impulsos e sentidos fundamentais do homem como alicerces da sua racionalidade e experiência; e (2)

à natureza *externa* – o meio existencial do homem, a ‘luta com a natureza’ em que ele forma a sua sociedade” – grifos do autor (MARCUSE, 1973, p. 63).

A natureza-libertação que se vê implicada no trabalho estético em *Lettre à mon ami Pol Cèbe* vai às duas direções apontadas por Marcuse. Refere-se à experiência deste cinema proletário – o cinema ainda é um instrumento de classe, é dito logo nos primeiros instantes em que a câmera circula no interior do carro. Mas refere-se também à luta que ele representa na sociedade. Esta natureza que é evocada de forma aleatória, como parte de um devaneio sonoro que se encarrega de manifestar a escuridão do sentido – aquela parte do caminho (da estrada) onde não se pode ver *realmente* tão bem –, é surreal. Sur-réalisme = sobre o realismo. Há uma recusa em revelar a natureza tal como ela é. Isto é, em fazê-la reconhecível, justamente um análogo da realidade. Trata-se de revelar uma realidade sobre esta realidade, intermediada pelo tecido filme – e não seria justamente evocar a Grande Recusa, programa inseparável do projeto utopista de 68?

O que é a Grande Recusa? Relembrando: “Em suas posições avançadas, ela (a arte) é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. Os modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar são modos de refutação, de ruptura e de recriação de sua existência fatural” (MARCUSE, 2015, p. 91). Com esta explicação, poderia se entender que tanto a arte proletária estética do grupo Medvedkine, quanto a luz não significativa de Bard e a “mixagem” eletrônica de Godard estariam, em suma, reivindicando este editorial. E que, ao fazê-lo, mais do que apenas contestar “os modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer” (no cinema), estes processos estariam desconstruindo algo mais: a própria desconstrução da qual emergiram. A segunda natureza a que estas desconstruções pessoais estão se rebelando, é a natureza da desconstrução do cinema em torno do Maio de 68. Natureza política, grupal, anônima, que pretende tomar a palavra, mas sem ser para si, e avançar sobre a luta de classes. É preciso desconstruir esse cinema desconstruído no embalo de 68, parecem dizer.

Marcuse mantém uma condição intocada entre 1969 e 1972, está é sobre a renovação de um “new aesthetic environment”⁴⁶². Se há uma diferença que

⁴⁶² Destaco dois trechos do argumento de Marcuse, ambos já citados no decorrer desta tese: “The revolution must be at the same time a revolution in perception which will accompany the material and intellectual reconstruction of society, creating the new aesthetic environment” (1969, p. 37);

poderia distinguir uma renovação entre a filmografia ainda marcadamente impregnada pela *prise de parole* de 68 e outra posterior, ela se dá no desdobramento estético, pessoal, de revelar outra natureza (sobre aquela já dada). O que esta Grande Recusa cinematográfica estética-pessoal está, por fim, se insurgindo contra é a Grande Recusa detectável em torno do Maio de 68. Aquela à qual, conforme apontado anteriormente nesta tese, *Actua 1* seria um fidedigno representante. A diferença na essência que separa estas duas Grandes Recusas poderia se dar na diferença entre necessidade e liberdade, o que, na leitura marcuseana, corresponde à passagem do realismo ao surrealismo (1969, p. 22).

5.4.3 A dimensão estética

A leva desconstrutora de filmes que emerge impulsionada pelo Maio de 68 está claramente desejando superar o projeto cinematográfico que ainda se apoia no realismo socialista. A obra de Guido Aristarco, prefaciada por Lukács e em defesa deste programa jdanovista⁴⁶³, já aparece deslocada quando de sua tradução e publicação na França, em 1972⁴⁶⁴. A diferença entre *Actua 1*, *Um filme como os outros* ou *Images de la nouvelle société* e o modelo que é historicamente defendido por Lukács é estética. Desta forma, aproximar o pensamento de Marcuse a este cinema desconstrutor não apenas é coerente como habilita traçar paralelos sobre uma busca comum. Está é a de dimensionar ou redimensionar a dimensão estética de uma arte marxista (ou revolucionária) que precisa sobreviver ao tempo, que precisa superar as tecnologias de apropriação do sistema capitalista.

O último processo dialético abordado nesta tese, político-estético/ público-particular, talvez parecesse inevitável para uma expressão cinematográfica que, desde o início, ambicionou uma transfiguração estética. As preocupações que fazem o estético ultrapassar o político estão alinhadas com o pensamento de Marcuse. E, neste alinhamento, se notabiliza uma transformação, que se dá em decorrência da formação de um establishment revolucionário.

“A forma estética continuará a mudar à medida que a prática política consiga (ou não) construir uma sociedade melhor” (1973, p. 118).

⁴⁶³ Andrei Jdanov, comissário de Stalin que ficou encarregado da produção cultural na União Soviética entre 1920-1940. Acusado de ter imposto rígidos padrões políticos e estéticos aos artistas soviéticos, Jdanov era um defensor enfático do realismo socialista.

⁴⁶⁴ Trata-se da tradução de um capítulo do livro *Il dissolvimento della ragione – Discorso sul cinema*, publicado originalmente em 1965.

A literatura escrita por Marcuse no pós-Maio se resume a três obras: *An essay on liberation* (1969), *Contra-revolução e revolta* (1972) e *A dimensão estética* (1977). Neste último trabalho, o filósofo reafirma aquilo que defendeu em outras épocas sob o termo de Grande Recusa sem, contudo, evocar a expressão, aparentemente colocada na obsolescência nos anos pós-68. A tese definitiva defendida por Marcuse:

“as qualidades radicais da arte (...) baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade suprimida e distorcida na realidade existente” (1981, p. 19, 20).

Em outras palavras, a dimensão estética liberta o indivíduo de sua submissão aos princípios da realidade estabelecida.

Esta dimensão estética, elaborada já sob o resfriamento das utopias de 68, está disposta a propor a revitalização de uma arte marxista em franco declínio, à beira da obsolescência. Ao investir em uma reabilitação do Belo, por exemplo, Marcuse está admitindo que é preciso mudar. A estética marxista precisará reconhecer no Belo, característica expressiva de uma estética burguesa, seu potencial aspecto de reconstrução. Reconstrução da natureza, da sociedade, das relações entre obra e espectador (MARCUSE, 1981, p. 69). É uma forma de aprofundar uma polêmica sobre a estética que uma década mais cedo talvez fosse rechaçada pelas alas mais radicais. E também de retomar a mudança detectada alguns anos mais cedo: a conversão do conteúdo político ao metapolítico, referente às necessidades internas da arte.

O recorte proposto neste capítulo, dentro da filmografia dos grupos abordados nesta tese, permite antever brechas, como a absolvição do Belo, sobre a qual Marcuse irá dedicar um capítulo em sua obra derradeira. Muito embora pareça equivocado assumir que estes grupos estejam coerentemente inseridos de partida em uma estética marxista, não se pode tampouco ignorar o ambiente comum no qual floresceram. E o desejo revolucionário que, em todos, está bem exprimido. *Détruisez-vous*, *Actua 1*, *Classe de lutte*, *Week-end à Sochaux* e a obra do grupo Dziga Vertov são fraternos em um sentido genérico de restauração da sociedade pós-Maio de 68. São desiguais esteticamente e almejam lutas políticas

particulares de maneiras particulares. O que interessa, entretanto, é a transformação comum entre eles que irá corresponder a uma *prise de parole* estética. Isto é, a transformação que irá converter uma *necessidade* de expressão a uma *liberdade* de expressão. Baseado nestes casos específicos, poderá se afirmar que a dimensão estética vai sobrepor-se à dimensão política, tal como Marcuse apontara, mas também em uma filmografia desconstrutora que emerge em torno do Maio de 68 – o que nunca esteve no horizonte do filósofo.

Esta conclusão guarda algum diálogo com o argumento que é trazido por Jean-Patrick Lebel em um artigo publicado no dossiê sobre o cinema militante (pós-68) organizado por Hennebelle (ou seja, em março de 1976): “Il n’y a pas un cinéma politique mais une utilisation politique du cinéma (et de l’ensemble des moyens et techniques audiovisuels)⁴⁶⁵” (LEBEL, 1976, p. 184). A compilação de Hennebelle é o espaço privilegiado para tal conclusão. Pois é nela que se vê claramente esboçada em diversas vias a interrogação sobre uma eficácia que se vê atravessada entre o político e o estético. Tal interrogação é, entre outras coisas, uma herança do Maio de 68, ou melhor, da desconstrução cinematográfica pós-Maio. No artigo, Lebel vai por outro caminho que acaba não interessando tanto à discussão aventada aqui⁴⁶⁶, e tomando como referência o grupo UNI/CI/TE⁴⁶⁷. No contexto abordado neste capítulo, a guinada estética promovida pelos exemplos acima, em si, corresponderia ainda por uma utilização política do cinema, como o propõe em outros termos Lebel. Seria igualmente razoável apontar, como no raciocínio de Marcuse, para uma utilização política do Belo, responsável por oxigenar uma estética desconstrutora que emerge em torno do Maio de 68 (assumidamente marxista ou não, cinematográfica ou não).

⁴⁶⁵ “Não existe um cinema político, mas uma utilização política do cinema (e da união de meios e técnicas audiovisuais)”.

⁴⁶⁶ Lebel defende a eficácia em torno de uma linguagem adaptada às pessoas (público) que, por sua vez, não teria uma receita fixa. Dessa forma, conclui o autor, não se poderá falar de uma estética própria do cinema revolucionário porque não haveria um cinema revolucionário em si. Mas poderia se falar de uma utilização política do filme na relação entre o que o cineasta pretende passar e a absorção desta mensagem por seu público. Neste quadro, avança Lebel, não se poderia igualmente falar sobre uma correlação direta entre vanguarda política e vanguarda cultural/estética. Não cabe aqui um aprofundamento sobre a tese de Lebel. O que me parece importante, contudo, é apontar a questão que está intrínseca ao argumento do autor: a de que não será possível reduzir um quadro de esquemas a um rótulo específico (o de cinema político). Esta tese procurou demonstrar que não é tão simples reduzir uma série de engrenagens sob o rótulo de desconstrução cinematográfica em uma filmografia erigida em torno do Maio de 68.

⁴⁶⁷ Criado em 1971, em torno do PCF (Partido Comunista Francês), o UNI/CI/TE é um desdobramento de outro grupo, Dynadia.

Considerações finais

Este estudo teve como meta discutir a desconstrução do cinema a partir de uma filmografia que emerge na França motivada direta ou indiretamente pelo Maio de 68. Tema pouco explorado, se não esquecido, entre os estudiosos de cinema no Brasil. O principal objetivo deste trabalho foi analisar a desconstrução a partir de processos dialéticos. Tal medida corresponde à afirmação de que a desconstrução cinematográfica é composta por diferentes estágios, não podendo apenas estar restrita às configurações que são dadas pela crítica a partir de 1969. E que os diferentes estágios que atravessam a filmografia pós-Maio associada à desconstrução estão relacionados a períodos distintos. Estes períodos reverberam mudanças paralelas às apontadas por Marcuse em torno de uma arte revolucionária no período que compreende os anos 1967-1972.

Foi privilegiada nesta tese a utilização de uma parcela das filmografias dos grupos Dziga Vertov, Medvedkine e Zanzibar de forma a destacar os aspectos característicos dos processos dialéticos abordados aqui. A opção por estes grupos e seus filmes não impediu a inclusão no corpo deste trabalho de outros filmes-chave ou experiências que representam tendências opostas ou similares às analisadas aqui. Dessa forma, buscou-se também, por meio destas *obras avulsas*, escapar a um recorte muito fechado sobre estes grupos, que acabaria fazendo com que este trabalho fosse sobre eles e não sobre a desconstrução para a qual estão de algumas formas dialogando.

As relações entre desconstruções divergentes, apoiadas neste trabalho em duas concepções de vanguarda, dão o tom de um debate que irá se arrastar pelos anos que se seguirão ao Maio de 68. Uma fração que trabalhou sobre a fragmentação, encampando rigorosamente a dialética palavra x imagem, promove uma desconstrução histórica. Esta fração é associada neste trabalho a Grande Recusa, conceito expressivo abordado por Marcuse em torno de 68 que, nas artes, visa transcender as aparências a partir de uma “façanha estética”. A filmografia fragmentária irá negar, sobretudo pela omissão, às neovanguardas precedentes a autoria dos procedimentos estéticos que empregam (voluntariamente ou não) – o *détournement* situacionista ou a inversão imagem-som aventada pelos letristas.

Tal negação irá bloquear o reconhecimento histórico das vanguardas letrista e situacionista – uma paternidade estética não será formalmente assumida por nenhum dos envolvidos na safra de 68.

Já a prática teórica que é alinhavada pelos críticos de *Cinéthique* a partir de 1969 retoma esse projeto de cinema fragmentário, mas o afasta do contexto estético das neovanguardas, se apegando à obra do grupo Dziga Vertov. A influência de Althusser, que não está tratando de cinema, como tampouco Marcuse o estará, alimenta e embasa uma visão cinematográfica que irá culminar na teorização de um filme materialista dialético. Cumpre ressaltar na presente tese o trabalho de destacar a importância de *Actua 1*. Este filme, que ressurgiu no decorrer desta pesquisa após mais de 45 anos desaparecido, serviu aqui para apontar os paradoxos e a fragilidade da linha que separa a prática teórica de *Cinéthique*, e seus eleitos, de outras frentes. A obra se encaixa na descrição de um filme materialista dialético, é realizada por diretores que são criticados pela revista e, ao mesmo tempo, se enquadra em uma estética situacionista⁴⁶⁸. Por outro lado, *Actua 1* parece sequer nunca ter feito parte desses debates, valendo-se apenas das reminiscências de Godard e Garrel. Reacender o debate sobre a desconstrução animada no período não poderá não levar em conta este pequeno grande filme a partir de agora. E tampouco deixar de fora o que ele faz ver: pensando nas filmografias de Garrel, Bard e Deval, *Actua 1* atesta o caráter movente de uma desconstrução que girou em torno da política e do estético, habilitando mudanças radicais entre os dois polos. Não se tratará, portanto, de separar uma vanguarda política de outra vanguarda estética, mas considerá-las como flutuantes na obra de certos grupos que efetuam uma desconstrução do cinema no período.

Há, ainda, a vanguarda social, que corresponde neste trabalho ao “ato radical”, e está associada às tentativas de trazer um contexto vanguardista ao cinema. Cabe ressaltar o papel de tentar agregar um sentido estético a uma parte desta safra, que é cumprido por Comolli na *Cahiers du cinéma*. Ao eleger *La reprise du travail aux usines Wonder* enquanto representante dos filmes de Maio à

⁴⁶⁸ A associação ao situacionismo é feita por Émilie Vergé no artigo *Actua 1, 'film perdu' retrouvé de la filmographie de Philippe Garrel et de l'histoire du cinéma de Mai 68* (1895 Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n° 79, verão de 2016). Não tive acesso ao artigo, mas apenas a seu resumo. Baseio esta informação a partir dele.

dilatação do “cinema direto”, o crítico estará privilegiando uma desconstrução que se dá na representação. Ou seja, trata-se de uma desconstrução moderada, chamada aqui de corrente althusseriana moderna. Não será aleatória a defesa nas páginas da publicação da obra muito pessoal de Garrel no período Zanzibar – esta defesa absolve o projeto de um cinema artístico, que já não está encampando um discurso político-social. Pode-se pensar na ideia de um marxismo romântico. Por fim, entre as teorizações concedidas pela crítica, nota-se a omissão aos filmes dos grupos Medvedkine.

A reviravolta entre o político e o estético, público e privado – ou entre o político e o metapolítico, nas palavras de Marcuse –, toma a dianteira conforme vai se arrefecendo a efervescência simbolizada pelo Maio de 68. Nesta última desconstrução analisada neste trabalho se vê uma guinada estética na obra de Serge Bard/ Zanzibar, que se aproxima do grupo BMPT e da arte minimalista, rompendo com a temática política. Na mesma sintonia se nota as experimentações estéticas pessoais desenvolvidas pelo grupo Medvedkine de Besançon, já fora da temática proletária. E, por fim, a guinada godardiana para o vídeo, impulsionada pelos resquícios imagéticos de uma produção inacabada do grupo Dziga Vertov.

A análise da desconstrução cinematográfica a partir dos processos dialéticos abordados nesta tese faz emergir um projeto revolucionário disforme que visou transcender o cinema. Projeto composto por muitas nuances, a desconstrução do cinema amparada pela desconstrução da sociedade, que é colocada em marcha pelo Maio de 68, é, portanto, refratada. A dissolução dos grupos abordados aqui converge com o esfriamento de um espírito utopista, de re formação da sociedade pela arte e, sobretudo, pelo cinema. É o período no qual a Grande Recusa é sistematicamente subtraída por Marcuse em seus escritos.

Como última interrogação, cabe meditar sobre uma herança desta desconstrução nos dias de hoje. Desconstruiu-se o cinema para que afinal? Haveria algum paralelo a ser feito na contemporaneidade, em pleno século XXI? Impossível não se deter nas manifestações de junho de 2013, ocorridas no início da pesquisa desta tese em todo o Brasil, como um paralelo expressivo. Afinal, como no Maio de 68, milhares de pessoas vão às ruas reivindicar uma série de direitos – manifestação flutuante, que começou contra o aumento na tarifa dos

ônibus e abarcou inúmeras outras causas⁴⁶⁹. E, como no Maio de 68, muitas imagens são produzidas.

Jappe (2013) foi rápido em apontar algumas aproximações entre os situacionistas, sobretudo a partir da experiência de 68, e as jornadas de junho no Brasil. Louzada (2015) propôs uma aproximação entre as fotografias do Maio de 68 e o mídia-ativismo das jornadas de junho a partir do conceito de imagem dialética desenvolvido por Didi-Huberman. Mas o que falar especificamente sobre a produção de imagens em movimento? Do cinema de antes e do cinema de hoje? Teria havido um legado, uma lição a ser reaproveitada, reciclada, por uma produção de imagens que se vê impulsionada por outra ampla manifestação multidisciplinar, 45 anos após o Maio de 68?

Primeiramente, é preciso destacar a evolução tecnológica que separa as duas épocas. A revolução da tecnologia digital que se aperfeiçoa ao longo deste século torna obsoleto o processo fotoquímico na captação de registros espontâneos. A lentidão e menor praticidade da manipulação do filme dá lugar às câmeras compactas e de alta resolução, embutidas em aparelhos celulares e dispositivos mínimos que chegam a emular a textura do grão⁴⁷⁰. A transmissão ao vivo pela internet vai acarretar um fenômeno que parecia improvável no distante Maio de 68. Alguns coletivos, como a Mídia Ninja, vão se notabilizar pelas longas transmissões, que duram horas, direto das manifestações, apresentando ocupações, embates entre manifestantes e policiais, depredações, etc.

A questão da Mídia Ninja, entretanto, não passa pela ideia de desconstruir o cinema, mas de confrontar a parcialidade nas coberturas jornalísticas das grandes emissoras. Isto implica em uma verdadeira *prise des images*, tornando a circulação da informação uma arma ao alcance de todos. Isto é, democratizar o acesso, como se vê nesta locução, em uma das transmissões:

⁴⁶⁹ Entra no expediente dos manifestantes a discussão sobre o projeto de decreto legislativo sobre a “cura gay”, defendida pelo deputado federal Pastor Marco Feliciano (PSC-SP); a anulação da PEC-37, proposta que limitava a atuação do Ministério Público em investigações criminais; os gastos com os preparativos para Copa do Mundo a ser realizada no ano seguinte no Brasil; o reajuste de salários para professores da rede pública, entre outros.

⁴⁷⁰ Sobre o equipamento utilizado nas transmissões pela Mídia Ninja: “Para as situações de rua, um ninja tem dois kits: o individual e o de equipe. No primeiro, um celular com internet, um laptop funcionando e outros que servem como bateria, todos levados numa mochila. O segundo consiste num carrinho rosa-choque carregado com duas câmeras, mesa de corte, microfones, gerador e caixas de som. Tudo da Apple e comprado coletivamente (menos o carrinho, apropriado de um supermercado), com o dinheiro captado pelo Fora do Eixo nos festivais de música que promove pelo Brasil – e nos editais de cultura de que participam” (BRESSANE, 2013).

“E vocês todos aí que estão em casa, saibam que vocês também podem ser NINJAS, precisa de muito pouca coisa para conseguir fazer uma transmissão ao vivo a partir do seu celular. É importante que todo mundo se capacite porque se as armas deles são elétricas, são gases, são borrachada na galera, as nossas são a comunicação popular, de baixo pra cima, construindo com alicerces sólidos e não impondo através da força⁴⁷¹”.

Neste contexto da acessibilidade, a câmera realmente se torna uma arma instantânea para repreender a truculência policial, denunciando abusos cometidos pelas autoridades contra manifestantes. A febre das imagens chega a passar para o lado dos policiais, também como escudo de proteção contra a acusação dos manifestantes. A imagem é uma arma, e o streaming⁴⁷² uma garantia contra as violências do Estado. Neste quadro, o mídia-ativista rechaça o debate estético, como se vê neste depoimento de André Miguez, da Mídia Independente Coletiva (MIC):

“Essa discussão de que toda forma de estética é uma forma de política já é superada dentro do audiovisual de um modo geral. No momento em que você coloca a câmera em algum lugar ou que você chega com seu caderninho e faz uma pergunta, você já está interferindo no processo. Não existe a não intervenção. Então, o mídia-ativismo e o jornalismo... não existe uma dissonância entre uma coisa e outra, na verdade, são a mesma coisa sim⁴⁷³”.

O mídia-ativismo, portanto, está inserido em um debate da circulação de informações que busca confrontar a grande mídia, se afastando de uma proposta artística e, logo, do cinema. É a televisão que se torna a antagonista desta experiência⁴⁷⁴. Se as origens do “cinema direto” apontavam para a reportagem, como o sugeriu Comolli, quase 50 anos mais tarde a Mídia Ninja vai retomar essa

⁴⁷¹ Dito em 2h58 min da emissão #ocupacamarario #16489124.

⁴⁷² Fluxo de distribuição de dados pela internet.

⁴⁷³ Depoimento extraído do documentário *O que resta de junho* (2016), de Vladimir Santafé.

⁴⁷⁴ E para esta transição de telas, reproduzo um comentário de Brasil (2012) que habilita aqui um paralelo com o comentário profético de Godard na *Cahiers* em 1967 sobre a politização do cinema: “É bom lembrar que para um jovem em meados da década de 1970 os cinejornais também eram chatos, repetitivos ou atrapalhavam o início do longa-metragem. Para os jovens de antes disso, não havia alternativas. Isso era tudo o que eles tinham. Para os jovens de hoje, telejornais são chatos, repetitivos e atrapalham o início da novela de sucesso ou as incursões nas redes sociais. E eles têm alternativas. Hoje, mais do que nunca, telejornal se parece com cinejornal. E se nada for feito, pode ter o mesmo destino”. A cobertura das jornadas de junho feita pela Mídia Ninja evidencia claramente essa mudança. Mas quatro anos após o evento cabe se perguntar o que ela efetivamente permitiu em relação aos hábitos do espectador. O telejornal se manteve o mesmo. Já a desconstrução midiática da Mídia Ninja teria engrenado alguma coisa para fora do repertório muito específico levantado durante as jornadas de junho? Será preciso ainda mais alguns anos para arriscar uma resposta. Contudo, o paralelo entre a Mídia Ninja e a desconstrução do cinema de 68 parece muito mais frutífero do que entre o cinema que se vê instigado pelas jornadas de junho e o de 68.

aproximação, mas afastando ela do cinema. Por outro lado, a radicalização da ideia de “realizar o reflexo”, filmando planos-sequências ininterruptos que duram horas, vai suscitar a crítica em favor da montagem. Reivindica-se justamente a passagem dos “événements filmés” aos “événements filmiques”:

“Le cinéaste et blogueur Eduardo Escorel, 67 ans, estime qu’il s’agit d’une ‘*expérience innovante*’, qu’elle a ‘*offert des points de vue alternatifs aux angles usuels des émissions de télévision*’. Cependant, les images ainsi véhiculées sur Internet souffrent de leur ‘*manque d’édition, c’est-à-dire la sélection, l’ordonnancement et la combinaison qui donnent un sens à tout langage*’, note-t-il. Résultat, le spectateur peine à savoir ce qui est en train de se passer réellement, il n’en a qu’un aperçu fragmentaire”⁴⁷⁵ – grifos do autor (PARANAGUA, 2013).

A experiência mídia-ativista é feita a partir do acaso, em meio a improvisações mediante os imprevistos que ocorrem nas manifestações. Nesta prática, o aprimoramento do visual (enquadramentos, fotografia) fica em segundo plano. Leandro (2014, p. 130) chega a adentrar na produção de imagens em movimento de 2013 para justificar o que ela chama de “estética de urgência”: “O tremor da câmera não remete a uma estilística, mas a uma urgência, e resulta de uma confrontação direta e arriscada com o poder”⁴⁷⁶. Urgente é por si só uma característica que mantém um distanciamento desta produção de imagens (de contemplação imediata via streaming) de uma produção cinematográfica, que sempre esteve atrelada ao depois, à pós-produção.

Já uma leva de filmes que buscou abordar as manifestações das jornadas de junho, e circulou em festivais ou foi distribuída, se inscreveu em um posicionamento que pouco acrescentou em termos estéticos. Documentários como *A partir de agora* (2014), de Carlos Pronzato, *Junho* (2014), de João Wainer, *20 centavos* (2014) de Tiago Tambelli, empreenderam um grande esforço em explicar as jornadas a partir de imagens das ruas. Os dois primeiros pontuam os takes das manifestações entre entrevistas que pretendem interpretar o evento, as origens e reivindicações. Em termos de linguagem, estão integrados na corrente

⁴⁷⁵ “O cineasta e blogueiro Eduardo Escorel, 67 anos, estima que se trata de uma ‘experiência inovadora’, que ‘ofereceu pontos de vista alternativos aos ângulos comuns das coberturas televisivas’. Entretanto, as imagens veiculadas pela internet sofrem pela ‘falta de edição, quer dizer, a seleção, a ordenação e a combinação que dão sentido à toda linguagem’, nota. Resultado, o espectador tem dificuldade para saber o que realmente está se passando, ele tem uma percepção fragmentária”.

⁴⁷⁶ O enfoque da autora, entretanto, reside em um filme francês militante *Sans images* (2006), o que vai fazê-la embasar historicamente uma cinematografia militante, remetendo a Debord e aos grupos Medvedkine, os quais a mesma já havia dedicado um artigo anteriormente em Leandro (2010).

realista, representam a vanguarda na arte, e, no que diz respeito à filmografia abordada aqui, dão continuidade à proposta dos filmes do grupo ARC. O filme de Tambelli é um pouco mais ousado e apenas mostra as imagens, sem um narrador ou legendas explicativas. Mas tampouco consegue se livrar de algumas convenções, como o uso de músicas que fazem passagem entre blocos e funcionam como espécie de videoclipes.

Rio em chamas (2014), filme episódico coletivo, realizado por cineastas cariocas, busca mesclar uma dimensão poética à militância, fazendo uso de animações, encenações, performances e inserções de imagens de arquivo⁴⁷⁷. Mas não chega a articular uma reflexão sobre o próprio cinema, sobre as transformações estéticas que ele poderá potencializar em um momento no qual transformações são exigidas por uma ampla parcela da sociedade.

Outros filmes de menor expressão no meio crítico, de circulação mais restrita (mas ao alcance de todos na internet), vão retomar todo o debate que é trazido por Comolli em torno do “cinema direto”. É o caso de *Retrato n.1 Povo acordado e suas 1000 bandeiras* (2014), de Edu Yatri Ioschpe⁴⁷⁸. O curta-metragem resulta em um flagrante cinematograficamente mais modesto do que se fez em *La reprise du travail aux usines Wonder*. A câmera, praticamente colada ao rosto de uma senhora que está vociferando contra alguém que parece tentar cercear sua liberdade de manifestação, está “realizando o reflexo”, tal como defendia Comolli no final dos anos 1960. Um paradoxo curioso que aparece na comparação entre este curta e o dos alunos do IDHEC se dá justamente no uso da câmera, na oposição mobilidade/ facilidade. Enquanto se vê um trabalho primoroso na operação da câmera 16mm (mais pesada e limitada) em *Wonder*, apta a construir contrapontos poéticos em closes e movimentos de zoom, no registro de Ioschpe, a câmera (digital) é menos articulada. Na mesma sintonia do flagrante em tempo real, sem cortes, pode se apontar as tomadas realizadas por Tamur Aimara e disponibilizadas integralmente no Youtube. *Polícia acuada*

⁴⁷⁷ O release de imprensa informa: “Rio em chamas é um filme-manifestação que fala da crise social por que passa a cidade do Rio de Janeiro e dos protestos públicos que se tornaram constantes desde meados de 2013. Como uma manifestação, é composto pelos múltiplos pontos de vista de seus vários realizadores, unindo testemunhos, ficção, registros documentais e animações, sem pretender apresentar uma visão totalizante dos acontecimentos que vêm se acumulando desde então, mas sim tomar parte deste momento”.

⁴⁷⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZOIFioLGxq8>. Último acesso em 08.05.2017.

dentro de banco (2013) ou *Material bruto sem cortes confronto* (2013)⁴⁷⁹, acompanham momentos de atritos entre policiais e manifestantes belicosos.

As facilitações do mundo digital, a supressão da cadeia produtiva ativada pelo mídia-ativismo são aspectos evidentes que tiram o cinema de uma prática audiovisual instantânea popularizada pelas jornadas de junho. Em relação à questão própria do meio cinematográfico, o enfraquecimento da influência marxista, que já não vê expressão em um mundo que não é mais bipolarizado, pode ser apontada como uma das principais causas para o enfraquecimento da causa estética. O que se vê é uma renúncia a um cinema libertador em nome de um projeto social. Quando não está preocupado em explicar o inexplicável – as presumíveis origens racionais de um evento irracional –, contenta-se em representar a subversão, por meio de registros instantâneos, flagrantes do irracional. No que se aplica a uma expressão cinematográfica que emerge a partir de uma manifestação de envergadura nacional, em 2013 a “civilização da imagem”, por fim, soterrou a “civilização da linguagem”.

⁴⁷⁹ Disponíveis no Youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=ac6xOWVa7sg>, <https://www.youtube.com/watch?v=uI2GPUDMYBM>. Último acesso em: 08.05.2017.

Referências bibliográficas

ALBERA, F. **L'avant-garde au cinéma**. Paris: Armand Colin, 2005.

_____. L'avant-garde de 68 et l'héritage soviétique. **La Revue Documentaires**, nº 22-23, p. 29-40, 2010.

_____. **Modernidade e vanguarda do cinema**. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

ALMEIDA, J. **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: Witz edições, 2005.

ALTHUSSER, L. **A favor de Marx**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. A filosofia como uma arma revolucionária. **Arquivo marxista na Internet**, 22.05.2007. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/02/filosofia.htm#topp>. Último acesso em: 29.05.2017.

_____. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Editorial Presença/ Martins Fontes, 1980.

ANTUNES, J.P. **A tradução comentada de Teoria da vanguarda de Peter Bürger**. Campinas, 1989. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 263 págs.

ARISTARCO, G. **Marx, le cinéma et la critique de film**. Paris: Lettres Modernes/ Minard, 1972.

ASTRUC, A. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. **Écran français**, nº 144, p. 5-9, 30 mar. 1948. Disponível em: http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf. Último acesso em: 27.05.2017.

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2014.

_____. **Du visage au cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, 1992.

AUMONT, J. et al. Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette par Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre. **Cahiers du cinéma**, nº 204, págs. 7-21, set. 1968.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.

AZOURY, P. **Notes sur Détruisez-vous: le fusil silencieux**. Paris: Re : voir, 2008 (encarte DVD).

BADIOU, A. L'autonomie du processus esthétique. **Cahiers Marxistes-Leninistes**, nº 12-13, págs. 77-89, jul./out. 1966.

BAECQUE, A. **Cinefilia**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

_____. **Histoire d'une revue: 1959-1981**. Tome II, cinéma, tours, détours. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.

_____. Réprise d'Hervé Le Roux. In: ARTIÈRES, P.; ZANCARINI-FOURNEL, M. (orgs.). **68, une histoire collective (1962-1981)**. Paris: La Découverte, 2015, págs. 271-275.

BAECQUE, A.; BOUQUET, S.; BURDEAU, E. (orgs.). **Cinéma 68**. Paris: Cahiers du cinéma, 2008.

BAROT, E. **Camera politica** – dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant. Paris: Vrin, 2009.

BARTHES, R. L'écriture de l'événement. **Communications**, nº 12, págs. 108-112, 1968.

_____. **Le bruissement de la langue**. Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984.

BASSAN, R. **Cinéma expérimental**. Abécédaire pour une contre-culture. Crisnée: Yellow Now, 2014.

BAUDELAIRE, C. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Hedra, 2011.

BAUDRY, J.L.; Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. **Cinéthique**, nº 7-8, págs. 1-8, 1970.

BAUDRY, P. Sur les questions du réalism (2) Figuratif, matériel, excrémental. **Cahiers du cinéma**, nº 238-9, págs. 75-83, mai./jun.1972

BAZIN, A. **Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)**. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

_____. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENOLIEL, B. 1967-1974, une chronologie. **L'image, le monde**, nº 3, págs. 29-37, outono 2002.

BEYLIE, C. La veritable avant-garde se moque de l'avant-garde. **Écran**, nº 55, p. 22, 15 fevereiro, 1977.

BERNSTEIN, M. Sunset Boulevard. **Internationale Situationniste**, nº 7, págs. 42-46, abril 1962.

BONTEMPS, J. et al. Lutter sur deux fronts: entretien avec Jean-Luc Godard. **Cahiers du cinéma**, nº 194, págs. 12-28, out. 1967.

BOTTOMORE, T. (ed.). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

BOUQUET, S.; BURDEAU, E. 68 X 68. In: BAECQUE, A.; BOUQUET, S.; BURDEAU, E. (orgs.). **Cinéma 68**. Paris: Cahiers du cinéma, 2008, págs. 14-16.

BOURSEILLER, C. **Vie et mort de Guy Debord: 1931-1994**. Paris: Pocket, 2002.

BRASIL, A. A morte dos cinejornais e os noticiários da TV. **Observatório da imprensa**, nº 721, ano 16, 20 nov. 2012. Disponível em: http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/ed721_a_morte_dos_cinejornais_e_os_noticiarios_da_tv/. Último acesso em: 28.05.2017.

BRENEZ, N. **Cinemas d'avant-garde**. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

_____. Formes du pamphlet cinématographique – Panorama autour de Mai 68. **La Revue Documentaires**, nº 22-23, p. 111-128, 2010.

_____. **Introduction to lettrist cinema**. Berlin: Sternberg Press, 2014.

BRENEZ, N.; LEBRAT, C. **Jeune, dure et pure!** Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France. Paris: Cinémathèque Française/Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001.

BRESSANE, R. Guerra dos memes. Piauí, nº 82, julho de 2013. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/guerra-dos-memes/>. Último acesso em: 28.05.2017.

BRODY, R. **Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard**. Nova York: Metropolitan books, 2008.

BRUNEAU, S. **Les cinéastes insurgés en Mai 68: des hommes et des films pris dans l'événement – Éléments pour une socio-histoire des États Généraux du Cinéma (1956-1998)**. Paris, 2008. Tese (Doutorado em Études cinématographiques et audiovisuelles) – Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel de la Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 614 págs.

_____. **Les cinéastes insurgés en Mai 68: naissance et mort d'un rôle collectif – Les États Généraux du Cinéma Français en mai-juin 1968,**

comme moment d'articulation. Paris, 2002. Dissertação (Mestrado em Études cinématographiques et audiovisuelles) – Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel de la Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 178 págs.

BURCH, N. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BÜRGER, P. O surrealismo francês. In: ANTUNES, J.P. **Tradução comentada de O surrealismo francês de Peter Bürger**. Campinas, 2001. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 387 págs.

_____. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANNON, S. “Montrer la lutte, et comment les trucs changent” – Godard/Gorin, commitment and intervention in *Tout va bien*. In: HAYES, G.; O'SHAUGHNESSY, M. (orgs.). **Cinéma et engagement**. Paris: L'Harmattan, 2005, págs. 65-80.

CARROL, K. E. Godard. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, nº 77, págs. 6-7, 09-15 dez. 1970.

CARTA, G. A falácia democrática. **Carta Capital**, nº 819, 29.09.2014. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/revista/819/a-falacia-democratica-198.html>. Último acesso em: 28.05.2017.

CHOLLET, L. **Les Situationnistes: l'utopie incarnée**. Paris: Gallimard, 2004.

COHN, B. Entrevista sobre *Amor louco* (dossiê Rivette). **Revista Interlúdio**, mar./ jul. 2016. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9442>. Último acesso: 28.05.2017.

COMBES, P. **La littérature et le mouvement de Mai 68**. Paris, 1981. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – École des hautes études en sciences sociales, 442 págs.

_____. **La littérature et le mouvement de Mai 68**. Paris: Éditions Seghers, 1984.

COMOLLI, J.L. **Cinéma contre spectacle**. Lagrasse: Verdier, 2009.

_____. **Corps et cadre: cinéma, éthique, politique**. Lagrasse: Verdier, 2012.

_____. Ici et maintenant, d'un cinéma sans maître. In: COMOLLI, J.L.; LEBLANC, G.; NARBONI, J. **Cinéma et politique: 1956-1970 (Les années pop)**. Paris: BPI/ Centre Pompidou, 2001, págs. 33-58.

_____. Le détour par le direct. **Cahiers du cinéma**, nº 209, págs. 48-53, fev. 1969.

_____. Le détour par le direct (2). **Cahiers du cinéma**, nº 211, págs. 40-45, abril 1969b.

_____. Marcel Hanoun: “L’authentique proces de Carl Emmanuel Jung”. **Cahiers du cinéma**, nº 203, págs. 17, 18, ago. 1968.

_____. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, J.L.; LEBLANC, G.; NARBONI, J. **Cinéma et politique: 1956-1970** (Les années pop). Paris: BPI/ Centre Pompidou, 2001.

COMOLLI, J.L.; NARBONI, J. Cinéma/idéologie/critique. **Cahiers du cinéma**, nº 216, págs. 11-15, out. 1969.

_____. _____. Cinéma/idéologie/critique (2) D’une critique à son point critique. **Cahiers du cinéma**, nº 217, págs. 4-13, nov. 1969b.

COMOLLI, J.L.; NARBONI, J.; RIVETTE, J. Cerclé sous vide – entretien avec Philippe Garrel par Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette. **Cahiers du cinéma**, nº 204, p. 44-54, set. 1968.

COMOLLI, J.L. et al. Cinéma/littérature/politique. **Cinéthique**, nº 9-10, p. 80, 1971.

COPPOLA, A. **Introduction au cinéma de Guy Debord et de l’avant-garde situationniste**. Paris: Éditions Sulliver, 2006.

COUTINHO, C.N. [Orelha do livro]. In: LOUREIRO, I (org.). **Herbert Marcuse: A grande recusa hoje**. Petrópolis: Vozes, 1999.

DANESI, F. **Le cinéma de Guy Debord (1952-1994)**. Paris: Paris Expérimental, 2011.

DANEY, S. **A rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DARY, A.; LE THOREL, P. Les images de Mai. In: DARY, A. (org). **Les affiches de Mai 68**. Dole: Musée des Beaux-Arts de Dole, 2008, págs. 17-20.

DE CERTEAU, M. **La prise de parole et autres écrits politiques**. Paris: Seuil, 1994.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DEVAUX, F. **Le cinéma lettriste (1951-1991)**. Paris: Paris Expérimental, 1992.

DEVILLE, V. **Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOMARCHI, J. et al. Hiroshima, notre amour. **Cahiers du cinéma**, n° 97, págs. 1-18, jul. 1959.

DREYFUS-ARMAND, G.; Frank, R.; Lévy, M-F.; ZANCARINI-FOURNEL, M. (orgs). **Les années 68** – le temps de la contestation. Bruxelles: Éditions Complexe, 2008.

DUARTE, T. O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo. In: MOURÃO, P.; DUARTE, T. (orgs.). **Cinema estrutural**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015, pág. 42-61.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUMONTIER, P. **Les situationnistes et Mai 68**. Paris: Éditions Ivrea, 1995.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESTIVALS, R. De l'avant-garde esthétique à la révolution de mai. **Communications**, n° 12, págs. 84-107, 1968.

FARGIER, J.P. La parenthèse et le detour. Essai de définition théorique du rapport cinéma et politique. **Cinéthique**, n° 5, págs. 15-21, set./ out. 1969b.

_____. Le processus de production de film. **Cinéthique**, n° 6, págs. 45-55, jan./ fev. 1970.

_____. Pour le dépérissement du cinéma militant. **Cinéma d'aujourd'hui**, n° 5/6, págs. 162-167, março-abril 1976.

_____. Une double catharsis. **Cinéthique**, n° 1, págs 30, 31, 20 jan. 1969.

_____. Vers le récit rouge. **Cinéthique**, n° 7-8, págs. 9-19, 1970b.

FARGIER, J.P.; LEBLANC, G. Un cinéaste comme les autres. **Cinéthique**, n° 1, págs. 8-12, 20 jan. 1969.

FAROULT, D. **Avant-garde cinématographique et avant-garde politique**: Cinéthique et le "groupe" Dziga Vertov. Paris, 2002. Tese

(Doutorado em Recherches cinématographiques et audiovisuelles) – Université de Paris 3 « Sorbonne Nouvelle » Censier, 587 págs.

_____. Ciné-tracts. In PUPPO, E.; ARAÚJO, M. (orgs.). **Godard inteiro ou o mundo em pedaços**. São Paulo: Heco Produções, 2015, págs. 140-143.

_____. Nous ne partons pas de zéro, car “un se divise en deux”! (Sur quelques contradictions qui divisent le cinéma “militant”). In: BIET, C.; NEVEUX, O. **Une histoire du spectacle militant**. Vic la Gardiole: L’entretemps Éditions, 2007, págs. 355-368.

FAROULT, D.; LEBLANC, G. **Mai 68 ou le cinéma en suspens**. Paris: Éditions Syllepse, 1998.

FOLTZ, C. **L’expérience des groupes Medvedkine (S.L.O.N. 1967 – 1974) histoire d’une aventure cinématographique révolutionnaire**. Paris, 2001. Dissertação (Mestrado em Études Cinématographiques) – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 122 págs.

FONDATION NATIONALE DES SCIENCES POLITIQUES. **Des tracts en Mai 68**. Paris: Armand Colin, 1975.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCO, R. B. **Ficção e política no Brasil: os anos 70**. Campinas, 1992. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 140 págs.

FRANÇA, A.; LINS, C.; REZENDE, L.A. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

FROMANGER, G. **Gérard Fromanger**. Lyon: Fage Éditions, 2016.

GALLAS, H. **Teorie marxiste della letteratura**. Roma: Editori Laterza, 1974.

GASQUET, V. **Les 500 affiches de Mai 68**. Paris: Ballands, 1978.

GASSIOT-TALABOT, G. La contestation, est-elle possible? In: GASSIOT-TALABOT, G. et al. **Art et constestation**. Bruxelas: La Connaissance, 1968, págs. 95-120.

_____. La figuration narrative (extrait). In: PRADEL, J.L. **Figuration narrative: 1960-2000**. Paris: Hazan, 2000, p. 165.

_____. **Mythologies quotidiennes**. Paris: Musée d’Art Moderne de la ville de Paris, jul-out. 1964.

GERVEREAU, L. L'art au service du mouvement – Les affiches de “Mai 68”. In: DREYFUS-ARMAND, G.; GERVEREAU, L. (orgs). **Mai 68, les mouvements étudiants en France et dans le monde**. Paris: Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1988, págs. 160-171.

GODARD, J.L. **Godard par Godard, des années Mao aux années 80**. Paris: Flammarion, 1991.

_____. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. Preface. In: BUACHE, F. **Le cinéma français des années 70**. Renens: 5 continents, 1990, págs. 5-7.

_____. Premiers “sons anglais”. **Cinéthique**, nº 5, p. 14, set./ out. 1969.

_____. Que faire? In: BRENEZ, N. **Cinemas d'avant-garde**. Paris: Cahiers du cinéma, págs. 78, 79.

GODARD, J.L.; SOLANAS, F. Godard by Solanas. Solanas by Godard. In: **Cinema Comparat/ive Cinema**, nº 9, vol. 4, 2016, págs. 15-19. Disponível em: <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/36-n-9-eng/466-godard-solanas-eng>. Último acesso em 28.05.2017.

GOUMARRE, L. Figurer la revolution. In: BAECQUE, A.; BOUQUET, S.; BURDEAU, E. **Cinéma 68**. Paris: Cahiers du cinéma, 2008, págs. 201-207.

GRANT, P.D. **Cinéma militant, political filmmaking and May 1968**. Nova York: Wallflower press, 2016.

HABERMAS, J. **Técnica e ciência como ideologia**. Lisboa: Edições 70, 1968.

HANOUN, M. Editorial-en-forme-de-manifeste. **Cinéthique**, nº 1, p. 3, 20 jan. 1969.

IVENS, J. Les trois yeux du cinéaste militant. **Cinéma d'aujourd'hui**, nº 5/6, págs. 9, 10, março-abril 1976.

JAPPE, A. **Conferências de Lisboa**. Lisboa: Antígona, 2013.

_____. **Guy Debord**. Lisboa: Antígona, 2008.

_____. Luta nas ruas contra o espetáculo? **Rebeca**, v. 2, nº 3, p. 310-314, 2013.

JAUDON, R. Une politique sans théorie? – marxisme et émancipation dans le cinéma politique du groupe Dziga Vertov. Lyon, 2013. Dissertação

(Mestrado em Études cinématographiques) – Université Lumière Lyon II, 142 págs.

JELICIÉ, E. **La cámara opaca** – el debate cine e ideología. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

JOUFFROY, A. **Autre histoire de fou racontée par um idiot**. Paris: Revoir, 2008 (encarte DVD).

_____. **L'abolition de l'art**. Falaise: Éditions Impeccables, 2011.

KANGUSSU, I. **Leis da liberdade** – A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

KONDER, L. **Os marxistas e a arte**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

KRISTEVA, J. Cinéma: pratique analytique, pratique révolutionnaire, questions à Julia Kristeva. **Cinéthique**, nº 9-10, págs. 71-79, 1971.

LABARTHE, A.S. **Essai sur le jeune cinéma français**. Lézignan-Corbières: Cinergon, 2010.

LAYERLE, S. **Caméras en lutte en Mai 68**. Paris: Nouveau Monde, 2008.

_____. Les murmures du monde: L'atelier de recherche cinématographique en Mai 68. In: LAYERLE, S.; DREYFUS-ALPHANDÉRY, S.; TEYSSANDIER, M. (orgs.). **Les années 68 au cinéma**. Paris: Autour du 1^{er} Mai, 2008b, págs. 51-56.

LEANDRO, A. Desvios de imagens. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, nº 1, v. 15, págs. 1-17, jan./ abr. 2012.

_____. O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante. **Devires – Cinema e Humanidades**, nº 2, v. 7, págs. 99-117, jul./ dez. 2010.

_____. Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor. **Estudo da Língua(gem)**, nº 1, v. 12, págs. 121-134, jun. 2014.

LEBEL, J.P. **Cinema e ideologia**. Lisboa: Edições Mandacaru, 1975.

_____. De l'utilisation politique du cinéma: Réflexions sur une pratique. **Cinéma d'aujourd'hui**, nº 5/6, págs. 184-188, março-abril 1976.

LEBLANC, G. À l'est. **Cinéthique**, nº 4, p. 32, verão 1969c.

_____. Cinéma vivant. **Cinéthique**, nº 1, p. 19, 20 jan. 1969.

_____. Direction. **Cinéthique**, nº 5, págs. 1-8, set./ out. 1969d.

_____. **Économique, ideologique, formel...** Cinéthique, n° 3, págs. 7-14, primavera 1969e.

_____. Godard, valeur d'usage, valeur d'échange? **Cinéthique**, n° 5, p. 22, set./out. 1969e.

_____. La ligne générale. **Cinéthique**, n° 2, págs. 2, 3, 20 fev. 1969b.

_____. **Louis Althusser et la theorie du cinéma en France**. Paris: Association Media Création Recherche, 2008. Disponível em: <http://www.mediascreationrecherche.com/LOUIS%20ALTHUSSER%20.pdf>. Ultimo acesso em: 27.05.2017.

_____. Quel avant-garde? (note sur une pratique actuelle du cinéma militant). **Cinéthique**, n° 7-8, págs. 72-92, 1970

_____. Quelle avant-garde? In: BIET, C.; NEVEUX, O. **Une histoire du spectacle militant**. Vic la Gardiole: L'entretemps Éditions, 2007, págs 344-354.

_____. Sous la représentation, le cinéma. In: COMOLLI, J.L.; LEBLANC, G.; NARBONI, J. **Cinéma et politique: 1956-1970 (Les années pop)**. Paris: BPI/ Centre Pompidou, 2001, págs. 21-30.

LEBRAT, C. **Cinéma radical**. Paris: Paris Expérimental, 2008.

LEMAÎTRE, M. **Oeuvres de cinéma (1951-2007)**. Paris: Paris Expérimental, 2007.

LENIN, V.I. **Que fazer?** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LINDENBERG, D. 1968 ou la brèche du situationnisme. **Esprit**, n° 242, págs. 127-140, maio 1998.

LIPOVETSKY, G. **L'ère du vide** – Essais sur l'individualisme contemporain. Paris: Gallimard, 2015.

LOSFELD, E (org.). **Le cinéma s'insurge n° 1**. Paris: Le Terrain Vague, 1968.

LOUREIRO, I (org.). **Herbert Marcuse: A grande recusa hoje**. Petrópolis: Vozes, 1999.

LOUZADA, S. A imagem dialética e as manifestações populares: 1968-2013. In: Encontro Regional Sudeste de História da Mídia, 3. 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: **ALCAR - Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, abril 2014. Págs. 1-14.**

MAAREK, P. J. **De Mai 68... aux films X**. Paris: Éditions Dujarric, 1979.

MARABELLO, C. Journal, Nico. In: CERANTOLA, N.; OLIVEIRA, L.M. (orgs.). **Philippe Garrel, uma alta solidão**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2003, págs. 43-61.

MARCUSE, H. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, L.C. (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e terra, 2002, p. 288-302.

_____. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. A sociedade como obra de arte. **NOVOS ESTUDOS**. São Paulo: CEBRAP nº 60, julho 2001, p. 45-52.

_____. **An essay on liberation**. Boston: Beacon Press, 1969.

_____. **Contra-revolução e revolta**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

_____. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

_____. **Ideias sobre uma teoria crítica da sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.

_____. Industrialização e capitalismo na obra de Max Weber. In: **Cultura e sociedade vol. 2**. São Paulo: Paz e terra, 1998, págs. 113-136.

_____. **Materialismo histórico e existência**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

_____. Não basta destruir – sobre a estratégia da esquerda. In: LOUREIRO, I (org.). **Herbert Marcuse: A grande recusa hoje**. Petrópolis: Vozes, 1999, págs. 81-86.

_____. **O homem unidimensional**. São Paulo: EDIPRO, 2015.

_____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: **Cultura e sociedade vol. 1**. São Paulo: Paz e terra, 1997, págs. 89-136.

MARX, K. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. **Grundrisse**. Manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **As aventuras da dialética**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MORIN, E.; LEFORT, C.; CASTORIADIS, C. **Mai 68: La brèche suivie de Vingt ans après**. Paris: Fayard, 2008.

MOULLET, L. Sam Fuller sur les brisées de Marlowe. **Cahiers du cinéma**, nº 93, p. 11-19, mar. 1959.

MUEL, B.; MUEL-DREYFUS, F. Week-ends à Sochaux (1968-1975). In: DAMAMME, D. et al. (orgs.). **Mai-Juin 68**. Paris: Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2008, págs. 329-343.

NEW FRENCH FILMS. Paris: Zanzibar Productions, 1970.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

NOGUEZ, D. **Éloge du cinéma experimental**. Paris: Paris Expérimental, 2010.

_____. **Le cinéma, autrement**. Paris: Les éditions du Cerf, 1987.

OLIVERA, P. Les livres de Mai. In: DAMAMME, D. et al. (orgs.). **Mai-Juin 68**. Paris: Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2008, págs 144-157.

PACI, V. On vous parle de... ciné-tracts. In: HABIB, A.; PACI, V. (orgs.). **Chris Marker et l'imprimerie du regard**. Paris: L'Harmattan, 2008, págs. 167-177.

PARANAGUA, P. Ninja, le média social des manifestations au Brésil. **LeMonde**, 21 jul. 2013.

PERL, J. **New art city**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PIERRE, S. Le film sans maître. **Cahiers du cinéma**, nº 204, p. 22, set. 1968.

PRADEL, J.L. **Figuration narrative: 1960-2000**. Paris: Hazan, 2000.

PRUDENZI, A.; RESEGOTTI, E. **Cinema político italiano anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RANCIÈRE, J. **La leçon d'Althusser**. Paris: La Fabrique Éditions, 2011.

_____. **Le spectateur emancipé**. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RAYMOND, H. La scansion du montage dans les Cinétracts de 1968. In: BIET, C.; NEVEUX, O. **Une histoire du spectacle militant**. Vic la Gardiole: L'entretemps Éditions, 2007, págs. 274-290.

RAYNAL, J. **Serge, Sylvina et Olivier**. Paris: Re: voir, 2011 (encarte DVD).

ROCHA, A.P. F. Braudel: tempo histórico e civilização material. Um ensaio bibliográfico. **Anais do Museu Paulista**, v. 3, p. 239-249, jan./dez. 1995.

ROCHA, G. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSS, K. **May' 68 and its afterlives**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

SEGUIN, L. Pour une politique des États Généraux. In: LOSFELD, E. (org.). **Le cinéma s'insurge nº 2**. Paris: Le Terrain Vague, 1968, págs. 3-13.

SEMIN, D. Karl Marx, Savignac et Saint François. In: DARY, A. (org). **Les affiches de Mai 68**. Dole: Musée des Beaux-Arts de Dole, 2008, págs. 43-51.

SHAFTO, S. **ZANZIBAR**: Les films Zanzibar et les dandys de Mai 1968. Paris: Paris Expérimental, 2007.

_____. **The Zanzibar films and the Dandies of May 1968**. Nova York: Zanzibar USA, 2000.

SILVA, C.L. **Herbert Marcuse: da Grande Recusa à emancipação**. Guarulhos, 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, 140 págs.

SITNEY, P. A. **Le cinéma visionnaire: l'avant-garde americaine 1943-2000**. Paris: Paris Expérimental, 2002.

SITUACIONISTA, I. **Situacionista** – teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.

SITUATIONNISTE, I. Avec et contre le cinéma. **Internationale Situationniste**, nº 1, págs. 8, 9, jun. 1958.

_____. De l'aliénation – examen de plusieurs aspects concrets. **Internationale Situationniste**, nº 10, págs. 56-82, mar. 1966.

_____. Définitions. **Internationale Situationniste**, nº 1, págs. 13, 14, jun. 1958.

_____. La pratique de la théorie. **Internationale Situationniste**, nº 12, págs. 82-106, set. 1969.

_____. Le cinéma après Alain Resnais. **Internationale Situationniste**, n° 3, págs. 80-10, dec. 1959.

TSÉ-TOUNG, M. **Sobre a prática e a contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TREBITSCH, M. Voyages autour de la révolution. Les circulations de la pensée critique de 1956 à 1968. In: DREYFUS-ARMAND, G.; Frank, R.; Lévy, M-F.; ZANCARINI-FOURNEL, M. (orgs). **Les années 68** – le temps de la contestation. Bruxelas: Éditions Complexe, 2008, págs. 69-87.

VANEIGEM, R. **A arte de viver para as novas gerações**. São Paulo: Veneta, 2016.

VÉRAY, L. **Loin du Vietnam**. Paris: Paris Expérimental, 2004.

VERTOV, D. Dziga Vertov. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Edições Graal, 2008, p. 245-266.

VIENET, R. Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art. **Internationale Situationniste**, n° 11, págs. 32-36, out. 1967.

WYAZEMSKY, A. **Un an après**. Paris: Gallimard, 2015.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e terra, 2005.

ZANCARINI-FOURNEL, M. **Le moment 68** – Une histoire contestée. Paris: Seuil, 2008.

ZIMMER, C. **Cinéma et politique**. Paris: Seghers, 1974.

Sítios na internet e vídeos on-line:

AIMARA, T. (Canal de vídeos do cinegrafista no youtube contendo registros de 2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC9cTlv5KhhQvcmoP1XWKGDw>. Último acesso em 29.05.2017.

CENTRE POMPIDOU. La figuration narrative. **Dossiers pédagogiques – Collections du Musée**, mai. 2008. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-figuration-narrative/ENS-figuration-narrative2.html>. Último acesso em: 28.05.2017.

IOSCHPE. E.Y. **Retrato n.1 Povo acordado e suas 1000 bandeiras**. São Paulo, 2014. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZOIFioLGxq8>. Último acesso em 08.05.2017.

MÍDIA NINJA. **#ocupacamarario - PEC 171 em BsB #16489124**. Rio de Janeiro, 31.07.2013. Em:

<http://pt.twitcasting.tv/midianinja/movie/16489124>. Último acesso em 27.05.2017.

OFFICE NATIONAL DE RADIODIFFUSION TÉLÉVISION FRANÇAISE. Le monde em images. **Le monde em images**, nov. 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03Ya1-7zif8>. Último acesso em: 19.04.2017.

Filmes de referência:

Grupo Zanzibar e filmes próximos:

Acéphale (1968)

Direção: Patrick Deval

Produção: Sylvina Boissonnas

Fotografia : Michel Fournier, Guy Gilles

Montagem : Jackie Raynal

Elenco: Laurent Condominas, Jackie Raynal, Michael Chapman, Jacques Baratier, Eve Ridoux

Preto e branco, 56 min, 35mm.

Actua 1 (1968)

Direção Philippe Garrel, Serge Bard, Patrick Deval

Produção (financiamento) : Jean-Luc Godard

Montagem: Alain Jouffroy

Preto e branco, 6 min, 35mm

Détruisez-vous (1968)

Direção: Serge Bard

Produção: Jacques Boissonnas, Sylvina Boissonnas

Fotografia : Jean Gonnet

Montagem : Jackie Raynal

Elenco: Caroline de Bendern, Alain Jouffroy, Maurice Garrel, Juliet Berto

Cor/ Preto e branco, 70 min, 35mm

Deux fois (1968)

Direção: Jackie Raynal

Produção: Sylvina Boissonnas

Fotografia: André Weinfeld

Montagem: Jackie Raynal

Elenco: Jackie Raynal, Francisco Viader, Oscar

Preto e branco, 72 min, 35mm

Fun and games for everyone (1968)

Direção: Serge Bard

Produção: Sylvina Boissonnas

Fotografia: Henri Alekan

Elenco: Olivier Mosset, Salvador Dali, Alain Jouffroy, Barbet Schroeder

Preto e branco, 53 min, 35mm

Ici et maintenant (1968)

Direção: Serge Bard

Produção: Sylvina Boissonnas

Fotografia: Henri Alekan

Elenco: Caroline de Bendern, Olivier Mosset, Serge Bard

Preto e branco, 71 min, 35mm

La cicatrice intérieure (1969)

Direção, roteiro e montagem: Philippe Garrel

Produção: Sylvina Boissonnas

Fotografia: Michel Fournier

Elenco: Philippe Garrel, Nico, Pierre Clémenti, Daniel Pommereulle

Cor, 60 min, 35mm

La concentration (1968)

Direção: Philippe Garrel

Produção: Sylvina Boissonnas

Fotografia: Michel Fournier

Elenco: Jean-Pierre Léaud, Zouzou

Cor, 94 min, 35mm

La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat (1968)

Direção: Pierre Clémenti

Elenco: Pierre Clémenti, Margareth, Balthazar

Cor, 22 min, 16mm

Le révélateur (1968)

Direção: Philippe Garrel

Produção: Sylvina Boissonnas, Anne Héliat

Fotografia: Michel Fournier

Câmera: Philippe Rousselot

Elenco: Bernardette Lafont, Laurent Terzieff, Stanislas Robiolle

Preto e branco, 62 min, 35mm

Vite (1969)

Direção: Daniel Pommereulle

Produção: Sylvina Boissonnas

Elenco: Mustapha, Daniel Pommereulle, Charlie Urvois

Grupos Medvedkine:

Avec le sang des autres (1974)

Produção, direção e fotografia : Bruno Muel

Elenco: Jean-Michel, Catherine et la fanfare Aubépine

Som: Théo Robichet

Montagem : Ana Ruiz

Mixagem: Antoine Bonfanti

Cor, 56 min, 16mm

Classe de lutte (1969),

Produção, roteiro e direção: Groupe Medvedkine de Besançon

Elenco: Suzanne Zedet

Preto e branco, 40 min, 16mm

Images de la Nouvelle Société (1969)

Nouvelle Société nº 5 – Kelton; nº 6 Biscuiterie Bulher – histoire d'une petite fille; nº 7 – Augé Découpage

Produção, roteiro, direção: Groupe Medvedkine de Besançon, Yoyo, Chris., Daniel, Geo, J. Pierre, Paga, René, Roland

Preto e branco, respectivamente 9 min, 10 min e 10 min, 16mm

Lettre à min ami Pol Cèbe (1971)

Direção Michel Desrois

Produção : S.L.O.N.

Fotografia/ câmera : José They

Som : Antoine Bonfanti

Cor, 12 min, 16mm

Le traîneau-échelle

Direção: Jean-Pierre Thiébaud/ Groupe Medvedkine de Besançon

Cor, 12 min, 16mm

Week-end à Sochaux (1971-72)

Produção, roteiro, direção: Groupe Medvedkine de Sochaux

Elenco: Antoine Bonfanti, Jean-Claude Bourgon, Dominique Burgeaud, Daniel Cagin, Eliane Cagin, Yves Castagne, Andrée Chassard, Jean-François Chevalier, Christian Corouge, Dominique Corouge, Pol Cèbe, Sylvie Cèbe, Jean-Paul Gandy, Daniel Jeanney, René Ledigherer, Robert Lézian, Pierre Malet, Bruno Muel, Francine Muel, Annette Paleo, Antoine Paleo, Théodore Robichet, Ana Ruiz, Bernard Sineya, Francis Taillard, Youssef Tatem, François Ziliox, des camarades algériens et marocains, le Théâtre des Habitants.

Cor, 57 min, 16mm

Grupo Dziga Vertov e filmes próximos:

British sounds (1969)

Produção, direção: Grupo Dziga Vertov

Roteiro: Jean-Luc Godard e Jean-Henri Roger

Fotografia : Charles Stewart
 Som : Fred Sharp
 Montagem: Christine Aya, Elizabeth Kozmian
 Elenco: estudantes de Oxford e operários
 Cor, 52 min, 16mm

Film-tract n° 1968 (1968)
 Direção, produção: Jean-Luc Godard Gérard Fromanger
 Cor, 3 min, 16mm

Ici et ailleurs (1974)
 Direção: Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville
 Produção : Jean-Pierre Rassin, Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville
 Fotografia : Armand Marco e William Lubtchansky
 Montagem : Anne-Marie Miéville
 Cor, 50 min, 16mm e vídeo

Letter to Jane (1972)
 Roteiro, produção, direção: Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin
 Cor, 52 min, 16mm

One Plus One (1968)
 Direção: Jean-Luc Godard
 Produção: Eleni Collard, Michael Pearson
 Fotografia: Anthony B. Richmond
 Montagem: Agnès Guillemont
 Elenco: Rolling Stones, Anne Wiazemsky
 Cor, 110 min, 35mm

Tudo vai bem (1972)
 Direção e roteiro: Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin
 Fotografia: Armand Marco
 Montagem: Kenout Peltier
 Elenco: Jane Fonda, Yves Montand, Anne Wiazemsky
 Cor, 95 min, 35mm

Um filme como os outros (1968)
 Direção: Jean-Luc Godard
 Fotografia: William Lubtchansky
 Montagem : Christine Aya
 Elenco: estudantes e operários anônimos
 Cor e preto e branco, 100 min, 16mm

Vento do leste (1969)
 Produção, roteiro, direção: Grupo Dziga Vertov
 Fotografia: Mario Vulpiani
 Montagem: Christine Aya
 Elenco: Gian Maria Volonté, Anne Wiazemsky, Glauber Rocha, Daniel Cohn-Bendit
 Cor, 100 min, 16mm

Vladimir et Rosa

Produção, roteiro, direção: Grupo Dziga Vertov

Fotografia: Armand Marco

Montagem: Christine Aya, Chantal Colomer

Elenco: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne Wiazemsky, Juliet

Berto

Cor, 103 min, 16mm

Outros filmes:

À bientôt, j'espère (1967, Chris Marker, Marior Marret)

A chinesa (1967, Jean-Luc Godard)

Amour louco (1968, Jacques Rivette)

CCP (1968, Grupo Chalon Gesbert Gozlan)

Ce n'est qu'un début (1968, grupo ARC)

Ciné-tracts (1968, anônimos)

Flins 68-69 (1968, Groupe des Cinéastes révolutionnaires Prolétariens)

Hurlément à faveur de Sade (1952, Guy Debord)

L'anti-concept (1952, Gil J. Wolman)

L'été (1968, Marcel Hanoun)

La reprise du travail aux usines Wonder (1968, Jacques Willemont)

La société du spectacle (1973, Guy Debord)

Le bonheur (1932, Alexandr Medvedkine)

Le film est déjà commencé? (1951, Maurice Lemaître)

Le lit de la vierge (1969, Philippe Garrel)

Les trois quarts de la vie (1971, Groupe Medvedkine de Sochaux)

Longe do Vietnã (1967, direção coletiva)

Marie pour mémoire (1967, Philippe Garrel)

Méditerranée (1974, Jean-Daniel Pollet)

O terror das mulheres (1961, Jerry Lewis)

Octobre à Madrid (1967, Marcel Hanoun)

Quand on aime la vie on va au cinéma (1975, grupo Cinéthique)

Quando fala o coração (1945, Alfred Hitchcock)

Réprise (1996, Hervé le Roux)

Rose Hobart (1936, Joseph Cornell)

Traité de bave et d'éternité (1951, Isidore Isou)

Um homem com a câmera (1929, Dziga Vertov)

Un film porno (1968, Olivier Mosset)

Week-end (1967, Jean-Luc Godard)