

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
MURILO BRONZERI

ECOS MARXISTAS NA OBRA DO GRUPO DZIGA VERTOV:
ATRAÇÕES, IDEOLOGIA, DISTANCIAMENTO E DESVIO

SÃO PAULO
2023

MURILO BRONZERI

**ECOS MARXISTAS NA OBRA DO GRUPO DZIGA VERTOV:
ATRAÇÕES, IDEOLOGIA, DISTANCIAMENTO E DESVIO**

Dissertação de Mestrado à Banca Examinadora,
como exigência parcial para a obtenção do título
de Mestre do Programa de Pós Graduação em
Comunicação, área de concentração em
Comunicação Audiovisual da Universidade
Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr.
Fábio Raddi Uchôa

**SÃO PAULO
2023**

Ficha Bibliográfica elaborada pela biblioteca UAM
Com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B887e Bronzeri, Murilo

Ecos marxistas na obra do Grupo Dziga Vertov: atrações, ideologia,
distanciamento e desvio / Murilo Bronzeri – 2023.
127f.: 30 cm.

Orientador: Fábio Raddi Uchôa.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Visual) – Universidade Anhembi
Morumbi, São Paulo, 2023.

Bibliografia: f. 117-124.

1. Marxismo 2. Maio de 68 3. Grupo Dziga Vertov 4. Jean-Luc Godard 5.
Análise Fílmica I. Título.

CDD 659

MURILO BRONZERI

**ECOS MARXISTAS NA OBRA DO GRUPO DZIGA VERTOV:
ATRAÇÕES, IDEOLOGIA, DISTANCIAMENTO E DESVIO**

Dissertação de Mestrado à Banca Examinadora,
como exigência parcial para a obtenção do título
de Mestre do Programa de Pós Graduação em
Comunicação, área de concentração em
Comunicação Audiovisual da Universidade
Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr.
Fábio Raddi Uchôa

Aprovado em ____/____/____

Fábio Raddi Uchôa
(Professor orientador)

Cristina Alvares Beskow
(Professora externa)

Maria Ignês Carlos Magno
(Professora interna)

Dedico este trabalho aos meus pais. Esta dissertação é fruto de todo o apoio dado ao longo da minha trajetória.

AGRADECIMENTOS

A Maria Célia e Silvio, meus pais, por todo o apoio e carinho que me deram ao longo dos anos.

Ao Breno, meu irmão, pela amizade e parceria desde o momento em que ele nasceu.

À Ana Carolina, por ter torcido por mim durante todo esse tempo.

Ao Fábio, meu orientador, por toda a atenção e incentivo durante minha pesquisa.

À professora Maria Ignês, que fez parte da minha banca de qualificação e da banca final, por todos os comentários e sugestões que auxiliaram na continuidade deste trabalho.

À professora Tatiana, que, além de participar da minha banca de qualificação, esteve presente na minha jornada acadêmica desde a graduação e a iniciação científica.

À professora Cristina, por participar da minha banca final e pelas dicas e recomendações dadas.

A Igor e João, meus amigos, que estiveram presentes na banca final dando suporte.

A todos os colegas de sala e do grupo de pesquisa, pelas trocas que tivemos durante esses anos.

A todos professores e funcionários do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi que fizeram parte da minha formação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Não ter partido, em arte, significa somente pertencer ao partido dominante.

Bertolt Brecht, 1948

RESUMO

O Grupo Dziga Vertov foi um coletivo de cineastas criado, em 1968, por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, e que se dissolveu em 1972. O coletivo também surge logo após os eventos do Maio de 68 na França. Os filmes do grupo tiveram muitos temas políticos que dialogavam com a esquerda francesa da época. A pesquisa tem como objetivo geral analisar a filmografia do Grupo Dziga Vertov e encontrar “ecos”, ou seja, rastros, vestígios, de elementos marxistas em tais filmes. O *corpus* de pesquisa inclui quatro obras do grupo: *Sons britânicos*, *Lutas na Itália*, *Tudo vai bem*, e *Aqui e acolá*, questionando-os a partir da “montagem de atrações” de Eisenstein (1988); o ensaio *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, de Louis Althusser (1980); o “distanciamento” de Bertolt Brecht (1978); e o “desvio” de Guy Debord (1956). Para tanto, o trabalho divide-se em duas partes: um mapeamento bibliográfico conceitual e de contextualização histórica, seguido pela análise da filmografia, que se inspira na proposta de Manuela Penafria (2009). Mesmo que o Grupo Dziga Vertov já tenha sido estudado por outros autores, estudá-lo continua sendo uma oportunidade de colaborar com os estudos já existentes sobre o grupo. Além disso, os filmes do Grupo Dziga Vertov são obras que demoraram para chegar ao Brasil, já que foram exibidos pela primeira vez em 2005, e esse estudo pode inspirar cineastas a explorarem novas formas de expressão e fomentar discussões em torno de filmes sobre a realidade brasileira.

Palavras-chave: Marxismo. Maio de 68. Grupo Dziga Vertov. Jean-Luc Godard. Análise fílmica.

ABSTRACT

The Dziga Vertov Group was a filmmaking collective created in 1968 and dissolved in 1972 by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin. In addition, the collective emerged shortly after the events of May 68 in France. The films of the group had many political themes that had similarities with the thought of the French left of the time. The research's general objective is to analyze the filmography of the Dziga Vertov Group and find "echoes", that is, traces, repercussions, of Marxist elements in such films. The research corpus includes four works produced by the group: *British Sounds*, *Struggle in Italy*, *Tout va bien*, and *Here and elsewhere*, searching in them similarities with the "montage of attractions" by Eisenstein (1988); the essay *Ideology and Ideological State Apparatuses*, by Louis Althusser (1980); the "distancing effect" of Bertolt Brecht (1978); and the "*détournement*" of Guy Debord (1956). To achieve all this, it will be done a conceptual bibliographic survey and a historical contextualization, and an analysis of the filmography, which is inspired on the approach proposed by Manuela Penafria (2009). Even though other authors have already studied the Dziga Vertov Group, studying it still presents an opportunity to contribute to the existing studies on the group. Furthermore, the films of the Dziga Vertov Group are works that took a while to reach Brazil, as they were first screened in 2005, and this study can inspire filmmakers to explore new forms of cinematic expression and foster discussions about films that address relevant issues in Brazilian reality.

Keywords: Marxism. May 68. Dziga Vertov Group. Jean-Luc Godard. Film analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro de *O homem com uma câmera* (à esquerda) e quadro de *Camera-eye* (à direita).

Figura 2 – Capa da revista com imagem do filme *Vladimir e Rosa*.

Figura 3 – Capa da edição nº 238-239.

Figura 4 – Capa da edição nº 240.

Figura 5 – Quadros de cada uma das sequências de *Sons Britânicos*.

Figura 6 – Quadros iniciais e quadros finais de *Sons Britânicos*.

Figura 7 – Quadros da sequência do massacre em *A greve*.

Figura 8 – Cartaz entre as duas primeiras sequências.

Figura 9 – Cartaz "trabalho é luta".

Figura 10 – Cartaz "existem".

Figura 11 – Cartaz "dificuldades".

Figura 12 – Três principais planos da sequência com a mulher nua.

Figura 13 – Tela preta em *Lutas na Itália*.

Figura 14 – Imagem de Paola comendo entre imagens de tela preta.

Figura 15 – Imagem de Paola comendo entre imagens das relações de produção.

Figura 16 – Paola em ambiente universitário.

Figura 17 – Mão assinando cheques.

Figura 18 – *Travelling* mostrando os cenários.

Figura 19 – Trecho anterior à quebra da regra dos 180°.

Figura 20 – Monólogo do diretor da fábrica.

Figura 21 – Diretor chegando atrasado ao banheiro.

Figura 22 – Diretor urinando através de janela quebrada.

Figura 23 – Operação matemática no filme *Aqui e acolá*.

Figura 24 – Transição da imagem de Lenin para a da Frente Popular.

Figura 25 – Sobreposição de Lênin e Hitler.

Figura 26 – Quadro com Hitler e Golda Meir.

Figura 27 – Disposição inicial dos projetores.

Figura 28 – Projetores mostrando Nixon, aviões de guerra e palestino.

Figura 29 – Projetores mostrando Moshe Dayan, aviões de guerra e palestinos.

SUMÁRIO

1. Introdução	13
2. A criação do Grupo Dziga Vertov	19
2.1 Maio de 68	19
2.1.1 Antecedentes e contexto global	20
2.1.2 O movimento	24
2.2 O cinema pós-Maio de 68 e o Grupo Dziga Vertov	29
2.2.1 A filmografia de Godard e o Grupo Dziga Vertov	38
2.3 Cahiers du Cinéma e a recepção crítica do Grupo Dziga Vertov	41
3. Conceitos marxistas relacionados ao Grupo Dziga Vertov	55
3.1 Eisenstein e a montagem de atrações	55
3.2 Althusser e Aparelhos Ideológicos de Estado	59
3.3 Brecht e o distanciamento	63
3.3.1 O teatro épico	65
3.3.2 O efeito de distanciamento	68
3.4 Debord e o desvio	71
3.4.1 O movimento letrista	71
3.4.2 O conceito de desvio	73
4. Análises dos filmes do Grupo Dziga Vertov	77
4.1 Sons britânicos	77
4.2 Lutas na Itália	89
4.3 Tudo vai bem	95
4.4 Aqui e acolá	105
5. Considerações finais	116
Referências Bibliográficas	117
Filmografia	125

1. Introdução

O Grupo Dziga Vertov foi um coletivo de cineastas criado, em 1968, por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, então editor cultural do *Le Monde*, e que se dissolveu em 1972. O nome do coletivo homenageia o cineasta soviético Dziga Vertov, um pioneiro do gênero do documentário.

Ainda que exista uma diferença primordial entre o coletivo e o cineasta russo — já que Vertov ainda acreditava em um olho perfeito da máquina, enquanto o Grupo Dziga Vertov questiona esse idealismo — Vertov motiva o grupo pelo seu método de trabalho, pela noção do cineasta como produtor de um trabalho e pela sua rejeição total da representação burguesa. Ele também é importante pela contribuição para a construção de um cinema que pensa e discute suas condições de produção (XAVIER, 2005, p. 150). Assim, Godard une as ideias de Vertov com a crise do cinema de autor¹, que tem como um dos seus marcos o manifesto *Hacia um tercer cine...* de Fernando Solanas e Octavio Getino (1969)², para criar um coletivo militante e que reflete sobre os limites do cinema político. O coletivo ainda surge logo após os eventos do Maio de 68 na França, um marco na política mundial.

Os filmes do Grupo Dziga Vertov, então, tiveram muitos temas políticos e que dialogavam com a esquerda francesa da época, fortemente influenciada pelo maoísmo, uma corrente do comunismo baseada nos ensinamentos de Mao Tsé-Tung³, que teve na França proeminentes defensores como Jacques Rancière, que depois do Maio de 68 se tornou maoísta e fez parte do grupo *Gauche prolétarienne*

¹ Para Jean-Claude Bernadet (1994, p. 31), o autor é um cineasta que se repete. E é importante, segundo ele, que o autor se repita, ou então que o crítico interprete a obra do autor como um sistema de repetições ou buscando identificar as repetições presentes nas obras do cineasta.

² O manifesto de Solanas e Getino formulam a ideia da existência de três cinemas. O primeiro seria o modelo cinematográfico industrial hegemônico, representado por Hollywood e pelos outros estúdios semelhantes, que seria intrinsecamente reacionário; o segundo cinema, seria o cinema associado a concepção de cinema de autor, que podia servir como uma tentativa de aproximação da descolonização cultural, porém ainda era visto como limitado; e o terceiro cinema, que é considerado como o verdadeiro representante da cultura nacional nos países latino-americanos, que é subversivo e que não poderia ser assimilado pelo sistema.

³ Mao Tsé-Tung (em chinês tradicional: 毛澤東) foi um político, teórico e revolucionário chinês, líder durante a Revolução Chinesa. Entre as suas principais contribuições para o marxismo estão: o conceito de linha de massas, método organizacional que introduziu um elemento de participação democrática a partir de baixo, comumente resumida no lema “para as massas, das massas, às massas”; e a ideia de que a transformação da sociedade deve acompanhar o progresso técnico e econômico, não apenas nascer dele (BOTTOMORE, 2001, p. 231).

(PALLOTTA 2014, p. 54), e Alain Badiou, que fez parte do grupo maoísta *Union des communistes de France marxiste-léniniste*, que existiu entre 1969 e 1985.

Há seis filmes assinados pelo Grupo Dziga Vertov: *Um filme como os outros* (*Un film comme les autres*, 1968); *Sons britânicos* (*British sounds*, 1969); *Pravda* (*Pravda*, 1969); *Vento do leste* (*Vent d'est*, 1970), *Lutas na Itália* (*Lotte in Itália*, 1970); e *Vladimir e Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1971). Além de dois assinados por Godard e Gorin: *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, 1972) e *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, 1972). E um assinado por Godard e Anne-Marie Miéville: *Aqui e acolá* (*Ici et ailleurs*, 1976), sendo este último feito com materiais gravados para o filme *Até a vitória* (*Jusqu'à la victoire*), inacabado após a morte de alguns sujeitos do filme. Desta filmografia, foram selecionados para o *corpus* da pesquisa quatro filmes, detalhados nos próximos parágrafos.

O segundo filme lançado pelo grupo, *Sons britânicos*, é um documentário que analisa a produção e o status das mulheres no capitalismo e reflete sobre a consciência de classe e a necessidade de organizar-se politicamente. A análise é feita através de uma discussão entre sindicalistas e empregadores e, ao mesmo tempo, um grupo de jovens que testam diversas canções dos Beatles.

O quinto lançado, *Lutas na Itália*, foca no dia-a-dia de uma militante italiana para discutir o materialismo dialético⁴, a luta revolucionária e o idealismo.

⁴ O materialismo dialético é a concepção filosófica do marxismo. Chama-se materialismo dialético pois o modo de abordar os fenômenos da natureza é dialético e a interpretação desses fenômenos é materialista. Segundo Josef Stalin (1938, n.p.), a dialética era entendida pelos antigos como “a arte de descobrir a verdade evidenciando as contradições implícitas na argumentação do adversário e superando essas contradições.” Stalin explica que esse método dialético de pensamento, mais tarde, se tornou o método dialético de conhecimento da natureza, que “consiste em considerar os fenômenos naturais como sujeitos a perpétuo movimento e transformação e o desenvolvimento da natureza como o resultado do desenvolvimento das contradições existentes nesta última, como o resultado da ação mútua das forças contraditórias no seio da natureza” (STALIN, 1938, n.p.). Assim, o método dialético marxista se caracteriza pelos seguintes princípios: não considerar a natureza como um conglomerado casual de objetos e fenômenos isolados uns dos outros, mas como um todo articulado; não considerar a natureza como algo imóvel e imutável, mas como sujeito à mudança; não estudar o processo de desenvolvimento dos fenômenos como um simples processo de crescimento, em que as mudanças quantitativas não se traduzem em mudanças qualitativas; e partir do critério de que os objetos e os fenômenos da natureza levam sempre implícitas, contradições internas. Já o materialismo filosófico marxista, ainda segundo Stalin (1938, n.p.), se caracteriza por: partir do critério de que o mundo é, por sua natureza, algo material; partir do critério de que a matéria, a natureza e o ser são uma realidade objetiva, que existem fora de nossa consciência e independentemente dela; partir do princípio de que o mundo e as leis que o regem são perfeitamente cognoscíveis, e que não há nada incognoscível no mundo, apenas coisas que ainda não sabemos e que a ciência se encarregará de revelar.

O primeiro filme assinado por Godard e Gorin, *Tudo vai bem*, é uma colaboração com a atriz Jane Fonda, que conta a história de uma greve em uma fábrica de linguças.

E, o último filme lançado entre todos, o filme *Aqui e acolá*, assinado por Godard e Miéville, é um filme que examina a vida de duas famílias, uma francesa e uma palestina.

A pesquisa, portanto, analisa estes quatro filmes do Grupo Dziga Vertov quanto a seus conteúdos políticos e sua estética, buscando encontrar “ecos”, ou seja, rastros, vestígios, repercussões, de elementos marxistas⁵. Em termos de recorte, a presente pesquisa aborda *Sons britânicos*, *Lutas na Itália*, *Tudo vai bem*, e *Aqui e acolá*, questionando-os a partir da “montagem de atrações” de Eisenstein (1988); o ensaio *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, de Louis Althusser (1980); o “distanciamento” de Brecht (1978); e o “desvio” de Guy Debord (1956). Esses filmes foram os escolhidos pois são os filmes nos quais os ecos marxistas mencionados poderiam ser identificados mais claramente.

A metodologia de análise fílmica da pesquisa segue a abordagem definida por Manuela Penafria (2009), que se baseia em Jacques Aumont e Michel Marie, e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété.

Aumont e Marie (2013) dizem que não há um método universal para analisar filmes, e que há três tipos de instrumentos para a análise do filme:

- a) instrumentos descritivos, destinados a atenuar a dificuldade, a que já aludimos, de apreensão e memorização do filme. [...]
- b) instrumentos citacionais, que desempenham um pouco a mesma função que os anteriores (=realizar um estado intermediário entre o filme projetado e o seu exame analítico minucioso), mas conservando-se mais próximos da “letra” do filme;
- c) por fim, instrumentos documentais, que se distinguem dos precedentes por não descrever ou citar o próprio filme, mas juntar ao seu tema informações provenientes de formas exteriores a ele (AUMONT; MARIE, 2013, p. 45-46).

⁵ É importante pontuar que o termo “marxista” nesta pesquisa é usado para designar autores e pensadores que seguem a teoria social de Karl Marx, fundada no materialismo dialético e no materialismo histórico, que tem como objetivo a ultrapassagem revolucionária da sociedade burguesa. Friederich Engels (1880) explica na terceira parte de *Do socialismo utópico ao socialismo científico* que a concepção materialista da história parte da tese de que a produção e a troca de produtos é a base de toda a ordem social; e que, em todas as sociedades, a distribuição dos produtos e a divisão social das pessoas em classes é determinada pelo que a sociedade produz, como produz e pelo modo de trocar os seus produtos. Nessa linha, as causas profundas de todas as transformações sociais não deveriam ser procuradas nas cabeças dos indivíduos ou em suas ideias, mas nas transformações operadas no modo de produção e de troca.

Já Vanoye e Goliot-Lété (1994) definem um método de análise em duas partes: primeiro a decomposição, ou seja, descrever, e depois a compreensão das relações entre esses elementos, ou seja, interpretar. Os autores ainda dizem que “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 23).

Na senda destes autores, Penafria, então, propõe sua abordagem metodológica de análise fílmica. A autora vai definir que “a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objetivos estabelecidos a priori e que se trata de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme” (PENAFRIA, 2009, p. 4).

A análise para Penafria (2009), em geral, também deve pensar em passos para a análise de um filme: 1) informações: título, ano, país, gênero, duração, ficha técnica, sinopse, etc.; 2) dinâmica da narrativa: fazer a decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas); 3) pontos de vistas: entre as abordagens possíveis, pode-se verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao tema(s) do filme, ou fazer uma análise do filme nos seus aspectos visuais e sonoros; 4) cena principal do filme: decomposição da cena principal do filme; 5) conclusões: elaboração de um texto no qual se apresentem as características do filme analisado e identificar o grau de envolvimento que um filme permite ao seu espectador. A conclusão também é uma oportunidade para uma qualificação do realizador ou do filme analisado.

Para transpor a proposta de Penafria para esta pesquisa de mestrado, a escolha da cena considerada como “cena principal” de cada filme foi ampliada, incluindo a análise de cenas ou trechos que permitirem a explicação mais elucidativa dos conceitos com os quais os filmes serão comparados. Ou seja, foram escolhidas as cenas que melhor esclarecem as perguntas que a pesquisa pretende responder. Importante lembrar, também, que essa mudança se deu, principalmente, pois os filmes analisados são filmes que fogem do comum, do ordinário.

O Grupo Dziga Vertov e Godard já foram estudados por outros autores, como Dubois (2004)⁶, Emmelhainz (2019)⁷ e MacCabe (1980)⁸, sendo que os últimos dois, inclusive, já comentaram sobre proximidades das obras do grupo com Debord, e Althusser, respectivamente. Além disso, o próprio Gorin (1981) já comentou sobre a inspiração de Brecht. E, no Brasil, destaca-se a pesquisa de João Paulo Miranda Maria (2010), que buscou investigar a transformação estética no cinema de Jean-Luc Godard analisando o antes, durante e depois do período do Grupo Dziga Vertov; o artigo de Carolinne Mendes da Silva (2017), que compara os filmes *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Lutas na Itália*; e o artigo de Mateus Araújo Silva (2007), que estuda a relação entre Godard e Glauber Rocha através do filme *Vento do leste*. Ainda assim, estudar o Grupo Dziga Vertov continua sendo uma oportunidade de compreender melhor o trabalho de Jean-Luc Godard e de colaborar com os estudos já existentes sobre o grupo, principalmente com a nova perspectiva de aproximação do filme *Sons Britânicos* com Eisenstein, e os estudos em torno da análise de filmes experimentais, avançando nos métodos de análise e estudando a relação existente entre cinema e política. E, mesmo que os filmes tenham sido lançados há meio século, eles ainda são relevantes. Como disse MacCabe (2005, p. 33):

A separação que Godard efetivou em 1968 nunca foi renunciada; mas sim ampliada e intensificada. Seus filmes não geram muito prazer, mas qualquer pessoa que queira fazer um documentário, conscientemente ou inconscientemente, vai utilizar técnicas, estratégias e procedimentos que foram analisados brilhantemente nas obras do Grupo Dziga Vertov.

Além disso, os filmes do Grupo Dziga Vertov são obras que demoraram para chegar ao Brasil. Foi só em 2005, com uma mostra no Centro Cultural Banco do Brasil, que os filmes foram exibidos pela primeira vez no país (ALMEIDA, 2005, p. 6). E o estudo do Grupo Dziga Vertov, ao permitir uma compreensão maior de filmes que desafiam as formas narrativas e estéticas tradicionais, pode inspirar cineastas a

⁶ Philippe Dubois é autor do livro *Cinema, vídeo, Godard*, obra que reúne nove ensaios organizados em três partes sobre a obra de Jean-Luc Godard. Os ensaios focam na questão do vídeo, de sua natureza de imagem e de seu lugar no mundo das produções visuais, em especial sua relação com o cinema. A primeira parte procura questionar o lugar do vídeo nas máquinas das imagens, a segunda parte aborda o que se passou entre o fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, e a terceira parte discute sobre o caso exemplar de Godard.

⁷ Irmgard Emmelhainz é autora do livro *Jean-Luc Godard's political filmmaking*, que oferece um exame das dimensões políticas de vários filmes do Godard, desde a década de 1960 até os filmes mais recentes do diretor. O livro inclui uma discussão também sobre o período do Grupo Dziga Vertov.

⁸ Colin MacCabe, junto com Mick Eaton e Laura Mulvey, são responsáveis pelo texto do livro *Godard: images, sounds, politics*, que analisa as experiências do diretor a partir de 1968. O livro aborda assuntos como a política, tecnologia e sexualidade. Ao final de cada capítulo, há ainda entrevistas com Godard.

explorarem novas formas de expressão cinematográfica ao abordar questões pertinentes à realidade brasileira e também fomentar discussões sobre filmes que vêm sendo feitos com temas políticos e que, mais especificamente no Brasil, têm retratado acontecimentos e debates recentes da política brasileira, como os protestos de Junho de 2013, a retirada de Dilma da presidência, a prisão e liberdade de Lula, o Governo Bolsonaro, entre outras questões sociais como racismo, machismo, preconceito com pessoas fora do padrão heteronormativo, apologias à ditadura militar, etc.

Essa dissertação se divide em três capítulos principais, que podem ser pensados como dois blocos: o primeiro bloco, composto pelos capítulos 2 e 3 referem-se à contextualização histórica e explicação dos conceitos utilizados na pesquisa; o segundo bloco, composto pelo capítulo 4, é dedicado às análises fílmicas dos filmes selecionados para a pesquisa.

2. A criação do Grupo Dziga Vertov

Este capítulo da dissertação é dedicado a explicar sobre o contexto histórico em que o Grupo Dziga Vertov foi criado, relacionando-o ao movimento do Maio de 68 e ao pensamento da crítica de cinema francesa na época, principalmente a *Cahiers du Cinéma*⁹. Além disso, pretende-se apresentar o grupo e seus propósitos.

2.1 Maio de 68

O mês de maio, no ano de 1968, na França, foi um momento marcado por greves gerais e ocupações estudantis, que acabou por se tornar um marco da política mundial. O movimento, desde seu início, não teve dirigentes, hierarquia ou disciplina partidária. Entre as reivindicações, encontrava-se a afirmação dos direitos da subjetividade e da espontaneidade consciente (MATOS, 1989, p. 13). Pode-se dizer que o movimento teve três características principais: a juventude estudantil como uma faísca para a mobilização operária e popular, a superação do protagonismo dos partidos da esquerda tradicional e a propagação internacional, contagiando outros continentes (ARCARY, 2008).

E, apesar de haver um nível considerável de desemprego na França na época, o Maio de 68 francês, na verdade, surge em um contexto no qual não havia crise econômica. Um dos sentimentos que motivam os estudantes a realizar as primeiras greves é o de perceber que a maior parte deles acabariam trabalhando em cargos que não requeriam uma qualificação à altura do ensino que lhes era dado nas universidades, que poucos teriam acesso a cargos mais altos e muitos não escapariam do desemprego. Esses estudantes estavam contestando mais um certo modo de viver do que a impossibilidade material de viver naquela sociedade (MATOS, 1989, p. 20-21).

⁹ Dentre as possíveis abordagens sobre a história da *Cahiers*, está a obra de Antoine de Baecque, historiador e crítico de cinema francês. Baecque é autor do livro *Les Cahiers du cinema: histoire d'une revue* (1991), que é separado em duas partes: o primeiro volume conta a história entre os anos de 1951 e 1959, e o segundo volume conta a história da revista entre 1959 e 1981, retratando, assim, os anos em que a revista se aproximou do PCF e, depois, do maoísmo. No entanto, escolheu-se abordar nesta pesquisa a história da *Cahiers* a partir da obra de Daniel Fairfax (2021). Essa escolha ocorreu por dois principais motivos: pelo recorte já delimitado na obra de Fairfax, que trata apenas sobre o período entre os anos 1968 e 1973, e para oferecer ao leitor de português um acesso às recentes contribuições que vêm sendo feitas por pesquisadores em outras línguas.

2.1.1 Antecedentes e contexto global

Para se entender melhor o movimento de Maio de 68, deve-se compreender que a França não foi o único lugar onde houve protestos na época, embora compreender o movimento em uma generalidade muito grande também o faria perder sua originalidade, e precisa-se entender que o movimento não surgiu de repente.

As origens do Maio de 68 são longínquas. Desde o fim da Segunda Guerra, houve um aumento das lutas de libertação nacional, a expansão do socialismo na Europa Oriental, e as revoluções chinesa e cubana (PONGE, 2017). Em resumo, o mundo presenciou uma forte radicalização contra as formas de opressão e exploração, principalmente, contra o imperialismo, que vai influenciar as revoltas em 1968.

Nos Estados Unidos da América, em 1968, houve protestos que, em sua radicalização e origens, se aproximam da França. Os estudantes estadunidenses reivindicavam o fim da guerra colonial no Vietnã, a recusa da sociedade de consumo e a possibilidade de uma Utopia. É muito marcante nesses protestos os *hippies*, que têm entre seus porta-vozes poetas e escritores, como Ginsberg (MATOS, 1989, p. 26-27). Além disso, há ainda a luta dos negros americanos contra a discriminação racial, na qual se destaca o líder Martin Luther King e Malcolm X.

Na Cidade do México, em 22 de julho de 1968, uma intervenção policial violenta em um conflito entre grupos estudantis rivais provocou uma mobilização que, três dias depois, resultou em uma passeata com cinquenta mil estudantes. Com a reação do governo de reprimir o movimento, barricadas foram levantadas nas universidades, como no campus central da UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México), o que, por sua vez, resultou em mais prisões de estudantes até que, no dia 5 de agosto, começou uma greve geral (PONGE, 2017). No dia 2 de outubro do mesmo ano, na Praça das Três Culturas, na Cidade do México, ainda veio a ocorrer o chamado Massacre de Tlatelolco. As forças armadas atiraram contra manifestantes em um protesto contra a realização dos Jogos Olímpicos de 1968.

Em 1967, no Chile, protestos ocorreram por uma reforma universitária, continuando até o ano seguinte. Esse movimento faz, ainda, parte de uma crescente

onda democrática que, em 1970, levou o socialista Salvador Allende à presidência do país com a coalização partidária de esquerda Unidade Popular. (PONGE, 2017).

Já na Alemanha, mais especificamente em Berlim Ocidental, também houve um movimento de esquerda radical, que se desenvolve aos poucos e de espalha por diversas outras universidades alemãs (MATOS, 1989, p. 28).

A Polônia é outro país que também teve seus protestos. Lá, tudo começa com a interdição por parte do governo da apresentação de um drama teatral de Mickiewicz, *Os Ancestrais*, que tratava dos problemas da luta individual e da coletiva entre a Rússia czarista e a Polônia em 1823 e 1824, pois havia um entendimento de que a peça fomentava um sentimento nacionalista contra a Rússia. A interdição leva os estudantes a gritarem por liberdade para a arte e por um não à censura. Diversas prisões ocorreram em seguida, o que levou intelectuais a se juntarem à luta também. A Universidade de Varsóvia chega a se tornar um centro de encontros de estudantes (MATOS, 1989, p. 30-31).

Em março, o chefe do governo polonês, Gromulka, tenta atribuir a agitação a um grupo de revisionistas e reacionários, que estariam a serviço do imperialismo. Depois, a Universidade de Varsóvia é invadida por policiais, o que leva os estudantes a realizar ocupações de suas dependências e seguir com os protestos, redigindo resoluções, queimando jornais e desfilando bandeiras polonesas ao som do hino nacional e da Internacional (MATOS, 1989, p. 31).

Essa revolta polonesa deve ainda ser compreendida no horizonte dos movimentos de Budapeste, na Hungria, em 1956, quando as tropas russas reprimiram estudantes, intelectuais e operários que, além do caráter nacionalista, buscavam um fim ao chamado “stalinismo”, em favor de uma ideologia mais próxima do “comunismo de conselhos”¹⁰ (MATOS, 1989, p. 31-32). Era uma crítica “à esquerda” dos governos atuais dos países socialistas.

Na Ásia, um país que se destaca nos protestos de 68 é o Japão. O Japão, que tem a China e o Vietnã próximos, viu seu país ser coberto por bases aéreas

¹⁰ O comunismo de conselhos é uma corrente do Comunismo que se caracteriza pela forte defesa dos conselhos operários como base para a formação do Estado. Essa corrente tem como seus principais defensores Anton Pannekoek e Karl Korsch.

estadunidenses. Isso leva os estudantes japoneses, conduzidos principalmente pelo Zengakuren¹¹, a lutar contra o imperialismo, que pretendia fazer do seu país uma base avançada contra os países socialistas (MATOS, 1989, p. 33).

Na Espanha, também são realizados protestos. Os espanhóis levantam barricadas e realizam assembleias sindicais ilegais contra a ditadura franquista. E na Itália, houve manifestações estudantis contra o autoritarismo da Universidade e a mercantilização do homem e da cultura (MATOS, 1989, p. 34).

O Brasil também vê seus protestos acontecerem. Contra a ditadura militar, os protestantes tomam para si o lema “É proibido proibir”. O tropicalismo revive uma dimensão poética da revolta, que era ao mesmo tempo política, ética e estética (MATOS, 1989, p. 35).

Voltando à França, deve-se lembrar também que o país havia passado por um período de declínio total de seu império colonial. A guerra da Indochina, que termina com uma derrota francesa em Dien Bien Phu, no Vietnã, em 1954; a nacionalização do canal de Suez, no Egito, em 1956 por Gamal Abdel Nasser; a insurreição malgaxe, no atual Madagascar, em 1947; e principalmente a guerra da Argélia, que durou de 1954 até 1962, deixam marcas profundas na sociedade francesa. Em 1968, a França vai ainda sofrer com as últimas revoltas do processo de descolonização. Dessa vez, devido às agitações dos DOM-TOM, os territórios de ultramar (MATOS, 1989, p. 39).

O problema colonial da França já havia tido uma tentativa de resolução por parte dos comunistas e socialistas, como os do PCF (Partido Comunista Francês) e da SFIO (Seção Francesa da Internacional Operária), após a Liberação, no fim da guerra em 1945. Eles propuseram uma união francesa, reagrupando colonos e colonizados. Mas, após a falha desse plano e o começo das revoltas, os sucessivos governos franceses agiram com violência para conter os colonizados. A participação da esquerda francesa nesses governos e nessas guerras coloniais vai favorecer um surgimento de uma nova esquerda na França. Embora fosse minoritária, essa nova esquerda apoia os movimentos de libertação das colônias e combate as visões da esquerda tradicional (MATOS, 1989, p. 40).

¹¹ Zengakuren é uma liga de associações estudantil universitária fundada em 1948 no Japão. A palavra Zengakuren (全学連) é uma abreviação de *Zen Nihon Gakusei Jichikai Sō Rengō* (全日本学生自治会総連合) que significa, literalmente, "Federação Japonesa de Associações de Autogoverno Estudantil".

Ainda, por volta da mesma época, em 1956, Krushev divulgou o assim chamado relatório secreto diante de 1600 delegados¹². Entre o conteúdo desse relatório, estavam crimes de Stalin, perseguições políticas e a morte de camponeses devido à coletivização forçada. Essas denúncias acabam também abalando o apoio de muitos cidadãos franceses à esquerda tradicional de seu país, como o PCF, e fazendo crescer o apoio à esquerda maoísta, que se dividiriam em dois grupos em 1968: o Partido Comunista Marxista-Leninista da França e a União das Juventudes Comunistas Marxistas-Leninistas (MATOS, 1989, p. 45-46).

Esse aumento de forças da nova esquerda será essencial para a chegada no poder de De Gaulle e, mais tarde, no desenrolar do Maio de 68 francês. Como explica Olgaria C. F. Matos (1989, p. 40-41):

O governo dirigido em segunda mão por Guy Mollet — a tendência de direita da SFIO — caíra em desconsideração por sua política na Argélia e sua abdicação diante do *putsch* de 13 de maio de 1958, data da rebelião de Argel — movimento de extrema-direita que tinha por finalidade “salvar a Argélia” e estabelecer na França um regime de *Salut Public*, anticomunista, antiparlamentar e neofascista. Guy Mollet, temendo a cooperação com os comunistas para sustar o golpe, apoia os plenos poderes de De Gaulle, na ocasião 1º ministro do governo de René Coty — o que dá nascimento à chamada V República.

A chegada de De Gaulle ao poder causou, ainda, uma confusão ideológica para muitos. Por um lado, De Gaulle era visto como um general de direita, mas por outro, ele promovia uma política exterior que se aproximava da esquerda por seu antiamericanismo e pelo reconhecimento da China Popular. De Gaulle, que em 1958 defendia a Argélia francesa, até muda de opinião dois anos depois e concede a independência imediata de 14 estados da África Subsaariana, além de conduzir a Argélia à “autodeterminação”¹³ (MATOS, 1989, p. 41).

¹² É importante pontuar que evidências mais recentes, como as expostas no livro *Krushev mentiu*, originalmente de 2007, escrito por Grover C. Furr (2022), questionam a veracidade das informações ditas pelo ex-político soviético em seu mais famoso discurso. O autor argumenta que o discurso misturou críticas justificadas dirigidas a Stalin com ataques irresponsáveis. O livro também escancara os métodos pelos quais as mentiras do discurso distorceram a história. É importante frisar que Furr não buscou desmentir todo o congresso no qual o relatório foi apresentado, mas apenas as partes nas quais as evidências não sustentam o que foi dito.

¹³ Apesar do papel importante que têm De Gaulle no processo de independência de muitos países africanos que haviam sido colonizados pelos franceses, não se pode esquecer que esses processos foram fruto de muita luta. No caso da Argélia, deve-se destacar o papel que teve a Frente de Libertação Nacional (FLN), partido nacionalista argelino fundado em 1954, e seu braço armado, o Exército de Libertação Nacional (ALN).

A insatisfação com De Gaulle, em específico, iniciou em 1963, quando um plano de estabilização econômica causou uma queda no poder aquisitivo da população e aumentou a ameaça do desemprego. Em 1965, depois do fim de seu mandato de sete anos, De Gaulle até conseguiu ser reeleito para um segundo mandato, porém apenas no segundo turno das eleições (PONGE, 2009, p. 86-87). A insatisfação aumentou ainda mais quando, em 1967, ele impôs um corte nos reembolsos das despesas médicas e reduziu a participação operária nas tomadas de decisões da *Securité Sociale*¹⁴ (VARELA; DELLA SANTA, p. 972).

2.1.2 O movimento

O movimento de Maio de 68 em si vai iniciar na Universidade de Nanterre. Inicialmente, os estudantes vão se levantar contra o plano Fouchet, uma reforma universitária que pretendia abrir a Universidade, fabricando quadros integrados e tornando-a um aparelho do Estado mais eficaz. Essa plano também acelerava a formação de professores do ensino superior, através de uma licenciatura de dois anos, e encorajava uma invasão do ensino secundário por professores do primário. (MATOS, 1989, p. 56-57).

Depois, houve em Nanterre ocupações das dependências femininas pelos garotos, como forma de protesto contra a segregação sexual. E no dia 22 de março, os estudantes ocuparam o prédio da administração de Nanterre para protestar contra a prisão de um estudante que fazia parte do Comitê Vietnã, que lutava contra a guerra no Vietnã (MATOS, 1989, p. 57).

De Nanterre, os protestos se espalharam e chegaram até a Sorbonne, onde ocorreu um início de incêndio na sede da UNEF (*Union Nationale des Étudiants de France*). Em Sorbonne, a polícia acabou prendendo inúmeros estudantes e ocupando o local, violando assim uma tradição, que era a da Universidade desfrutar de uma espécie de extraterritorialidade, já que a polícia não entrava nela por sua conta própria.

¹⁴ A *Securité Sociale* é um conjunto de sistemas que foi criado em 1945 com a finalidade de garantir que todos os cidadãos franceses tenham meios de assegurar a sua subsistência e a da sua família em condições dignas. Ela é dividida em seis ramos (*branches*) principais: família (*La branche Famille*); saúde (*La branche Maladie*); acidentes de trabalho e doenças ocupacionais (*La branche Accidents du travail-maladies professionnelles*); aposentadoria (*La branche Retraite*); recuperação (*La branche Recouvrement*); e autonomia (*La branche Autonomie*).

Essa tradição foi, inclusive, um dos motivos dos protestos ocorrerem nas universidades. E no caso da Sorbonne, a universidade era ainda um símbolo da cultura francesa e do ensino conservador, que foi apropriado pelos estudantes. (MATOS, 1989, p. 23-24; 57-58). Com a Sorbonne ocupada, mais estudantes saíram em protestos.

No dia 10 de maio, quinze mil estudantes se manifestaram. No meio do percurso dessa manifestação, os estudantes descobriram que a polícia havia os cercado no *Quartier Latin*. Assim, surgiu a ideia de ocuparem esse bairro e levantaram as primeiras barricadas (MATOS, 1989, p. 59).

De madrugada, a polícia atacou os estudantes e ocorreu uma batalha por aproximadamente 4 horas. Muitos saíram feridos do local, mas isso fez com que os protestos ganhassem ainda mais força por toda a França. No dia 13 de maio, todas as universidades foram ocupadas (MATOS, 1989, p. 59).

É importante notar que, apesar da propagação do movimento, é na própria Sorbonne que os traços mais radicais apareceram. Essa espécie de comuna estudantil se tornou uma comuna política, com muitas reuniões, seminários, comissões (MATOS, 1989, p. 60). É na Sorbonne que, também, viu-se a recusa por uma hierarquia e uma disciplina partidária, muito influenciada pelo descrédito do PCF.

No dia 13 de maio, os sindicatos marcaram uma manifestação de solidariedade com os estudantes. Uma greve geral de 24 horas aconteceu e pela primeira vez ouviu-se a palavra de ordem “governo popular” nos protestos. No dia seguinte, operários de uma usina de Nantes sequestraram seu diretor e ocuparam a fábrica. Mais greves espontâneas ocorreram, até que o PCF e o CGT (*Confédération Générale du Travail*) começaram a se esforçar para impedir a união entre estudantes e trabalhadores com o argumento de “proteger a sua classe” contra o aventureirismo esquerdista (MATOS, 1989, p. 73).

De qualquer jeito, a união entre os operários grevistas e os estudantes continuou firme. A atitude deles foi aprovada pela CFDT (*Confédération Française Démocratique du Travail*), enquanto a CGT se esforçava para separar a “realista reivindicação salarial” da “utópica, brumosa e provocadora” aspiração autogestionária (MATOS, 1989, p. 73-74).

Entre os dias 15 e 27 de maio, em meio à greve geral e ocupação das fábricas, as direções sindicais, entre elas a CGT, tentaram correr atrás do controle que haviam perdido e fechar os chamados acordos de Grenelle, entre o governo e o patronato de um lado, e os operários de outro. Os operários reivindicavam aumentos salariais, redução da jornada de trabalho para 40 horas semanais — uma jornada que havia sido conquistada em 1936 e perdida depois — maior participação na gestão da previdência social, aumento dos poderes dos comitês de empresa, e planificação democrática (MATOS, 1989, p. 76).

O PCF teve um papel muito importante nas negociações. O PCF já havia se aproximado do governo de De Gaulle anteriormente em alguns pontos e agora estava se mostrando mais moderado até que parte da esquerda moderada tradicional. O PCF chegou até a pedir para que os operários parassem com as greves, pois elas poderiam atrapalhar as negociações e os resultados do partido nas próximas eleições. Os operários, no entanto, rejeitam os acordos de Grenelle (MATOS, 1989, p. 76).

No dia 30 de maio, o General De Gaulle tomou uma medida que agradou a esquerda tradicional: ele dissolveu a Assembleia Nacional e enunciou eleições. Com isso, o objetivo da esquerda tradicional passa a ser terminar a greve, reestabelecer a ordem e se preparar para as eleições. Por outro lado, os movimentos estudantis rejeitaram as eleições aos gritos de “eleição-traição”. A partir do dia 31, as direções sindicais correram para fechar os acordos por categoria e a polícia inicia uma recuperação dos locais de trabalho, iniciando pelos serviços públicos. Depois, os entendimentos para os acordos de Grenelle são retomados e, aos poucos, até o dia 21 de julho, a resistência vai cedendo (MATOS, 1989, p. 77-78; 81).

Por fim, os acordos redundaram em um aumento no salário, para os trabalhadores em geral, de 7% (mais 3% em setembro) e um aumento do salário mínimo em cerca de 25%. O patronato também reconheceu os comitês de fábrica e reduziu, de 30 % para 25%, as despesas de saúde não reembolsadas pela seguridade social (VARELA; DELLA SANTA, p. 980). Quanto às eleições, acabaram sendo o melhor resultado da história dos gaullistas, enquanto o PCF e o FGDS (Federação da Esquerda Socialista), somados, perderam cem cadeiras. Na avaliação de Robert Ponge (2017), isso aconteceu pois:

As eleições foram uma jogada inteligente de um presidente enfraquecido para que a esquerda aceitasse abrir mão da arma que fazia sua força, trocando-a por um terreno que poderia não ser tão desfavorável ao gaullismo. Ainda mais com a greve terminada, com a máquina governamental, a mídia e todo o *establishment* a torcer ativamente pelo sucesso dos partidos da ordem.

Em suma, De Gaulle acabou sendo, para a sociedade francesa em geral, o homem que conseguiu garantir a ordem e evitar um abismo para o país. Mas, apesar da derrota eleitoral, o movimento de Maio de 68 deixou repercussões na França e na política mundial.

Mesmo vitorioso na eleição, em 28 de abril de 1969, De Gaulle é obrigado a renunciar depois de perder em um referendo. O referendo previa uma mudança no Senado, que se transformaria em um tipo de conselho político, e também aumentava o poder dos conselhos regionais (VARELA; DELLA SANTA, p. 980).

Com o fim do Maio de 68, muitos autores fizeram seus balanços do movimento. Entre eles, há Edgar Morin (2008), sociólogo francês, que disse:

O denominador comum é uma revolta contra a autoridade e a família. A figura do pai de família perdeu importância, dando início a uma era de maior liberdade na relação entre pais e filhos. A revolta teve um caráter mais marcante nos países ocidentais desenvolvidos. Teóricos achavam que vivíamos numa sociedade que resolveria os problemas humanos mais fundamentais. E, de repente, percebeu-se que havia uma insatisfação na parte mais privilegiada dessa sociedade, que é a juventude estudante.

Já o escritor mexicano Carlos Fuentes, que estava em Paris em 1968, considera o ano como um “ano-constelação”, que seria um ano em que, “sem razão imediatamente explicável, coincidem fatos, movimentos e personalidades inesperadas e separadas no espaço” (FUENTES, 2008, p. 9).

Krivine (apud MATOS, 1989, p. 86), líder da JCR (Juventude Comunista Revolucionária) trotskista de 1968, diz que, em suas origens, o Maio de 68 representou uma contestação estudantil e de intelectuais, mas que rapidamente motivou também os operários, se tornando um protesto libertário, “confuso, mas global, contra a sociedade”.

Para Geismar (apud MATOS, 1989, p. 86-87), líder maoísta, os protagonistas do movimento foram os que, do ponto de vista da luta de classes¹⁵, são secundários:

¹⁵ No *Manifesto comunista*, Marx e Engels (1998, p. 40) dizem que “a história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes”. Os autores explicam, em resumo, que em toda a história escrita houve uma divisão nas sociedades entre opressores e oprimidos, que ora vivem em

os estudantes, os intelectuais, os jovens. Geismar também avalia que, depois daquele momento, a luta de classes deixa de ser a única chave para interpretar a história. Ele ainda critica as formas organizativas do movimento, dizendo que faltou revesti-las das formas tradicionais do vanguardismo leninista.

Há também, aqueles que viram 1968 como uma expressão de uma simples expressão de um novo individualismo, ou até mesmo como um movimento contrarrevolucionário. Régis Debray (apud SCHILLING, 2008, p. 4-5), intelectual francês que havia sido preso na Bolívia em 1967 por ter se aliado a Che Guevara, assinala que:

Aquela feliz libertação social teve como resultado uma contrapartida – um desmoronamento simbólico que provocou uma privatização em todas as frentes, indo muito além dos serviços, alcançando até mesmo os poderes públicos. [...] Uma espécie de antecipação da Parada Gay aberta a todos os excluídos.... Um insaciável show-biz de todos os egos.

Outro menos otimista com o Maio de 68 é Colin MacCabe (2005, p. 34), que em seu artigo no livro *Grupo Dziga Vertov*, organizado por Jane de Almeida, escreve:

Talvez o verdadeiro legado de maio de 1968 seja um conjunto de perguntas. No seu nível mais importante, o movimento estudantil era antiautoritário – uma recusa ao policiamento sexual ou estético. De muitas formas, ele foi muito bem-sucedido, mas isto era porque nadava junto com a correnteza do capitalismo e não contra. Os eventos de maio fracassaram completamente na tentativa de produzir estruturas alternativas.

No geral, parece que, de fato, todos os balanços têm suas verdades. O Maio de 68 foi incapaz de realizar uma transformação social mais profunda na França, como uma revolução socialista, mas abriu as portas para novas reformas dentro do capitalismo. Valerio Arcary, que segue essa linha de pensamento, (2008) afirma que:

Mesmo derrotada, abriu caminho para reformas, entre elas, mudanças socioculturais progressivas que eram inadiáveis. Os direitos da mulher passaram a ser parte da agenda política: o direito ao divórcio, a legalização do aborto, a criminalização da violência doméstica, entre outros, encontraram reconhecimento legal, mais rápido ou mais lentamente, em inúmeros países. Os direitos da juventude, foram também ampliados. Não deveria surpreender que muitos tenham-se dedicado, nas décadas seguintes, a exorcizar o fantasma, ou o perigo, da revolução social anticapitalista, aplaudindo as reformas político-culturais.

uma guerra franca, ora disfarçada. Na sociedade burguesa moderna, as novas classes que se tornaram antagonistas são a burguesia e o proletariado. Por burguesia, entende-se “a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social que empregam o trabalho assalariado.” E por proletariado, “a classe dos assalariados modernos que, não tendo meios próprios de produção, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver” (MARX; ENGELS, 1998, p. 40).

Quanto à influência ao redor do globo, nos anos 70, confirmou-se, por exemplo, a derrota dos EUA no Vietnã, aconteceu a Revolução dos Cravos em Portugal, houve a derrubada de Somoza, na Nicarágua e do Xá, Mohammad Reza Pahlavi, no Irã. Essa herança de 68 dura até, mais ou menos, 1979, quando Margaret Thatcher e Ronald Reagan retomam o impulso neoliberal (PONGE, 2017).

Arcary (2008) também diz que, mais recentemente, o Maio de 68 foi demonizado pelos reacionários e transformado em uma polêmica por Sarkozy para ajudar em sua eleição. Em contrapartida, o movimento é lembrado por muitos ainda por ter ajudado a abrir as portas para os movimentos feminista, negro, ambientalista, pela legalização das drogas, e contra a homofobia.

2.2 O cinema pós-Maio de 68 e o Grupo Dziga Vertov

No campo do cinema, os debates já vinham sendo muito influenciados pelos movimentos contra o colonialismo, que ocorriam no então chamado Terceiro Mundo — que hoje é mais conhecido como Sul Global ou países da periferia do sistema capitalista —, e pelos movimentos antirracistas e anti-guerra no Primeiro Mundo — ou Norte Global, países do centro do sistema capitalista.

Assim, enquanto alguns transformavam a relação entre colônia e metrópole, outros lutavam para mudar as relações sociais dentro das próprias metrópoles. Alguns autores e lideranças que se destacaram nesses debates foram Hồ Chí Minh, Che Guevara, Julius Nyerere, Kwame Nkrumah, Abdias do Nascimento, Sékou Touré, Amílcar Cabral, Malcolm X, Patrice Lumumba e Martin Luther King Jr. (STAM, 2018, p. 24-25).

Dois autores que merecem um destaque especial são Frantz Fanon e Herbert Marcuse. Fanon foi um crítico da opressão colonial que exerceu grande influência nos debates, tanto nos países do centro quanto da periferia do sistema capitalista, com seus livros sobre as tensões raciais, como *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020 [1952]) e *Os condenados da terra* (2022 [1961])¹⁶. Fanon chega até a inspirar o

¹⁶ *Peles negras, máscaras brancas* foi originalmente publicado em 1952, mas republicado no Brasil em 2020 pela Ubu Editora. Já o livro *Os condenados da terra*, originalmente de 1961, foi republicado no Brasil em 2022 pela Zahar.

pensamento da “pedagogia do oprimido”, de Paulo Freire (2014 [1968]); o “teatro do oprimido”, de Augusto Boal (2014 [1975]); e o manifesto *Uma estética da fome*, de Glauber Rocha (1965), que buscava dar ao público a consciência de sua própria miséria.

Já Marcuse foi o responsável pela obra *O homem unidimensional*, publicada originalmente em 1964 e traduzida para o francês em 1968, saindo da gráfica em 28 de abril. Esse livro foi uma grande referência no decorrer das manifestações francesas e chegou a vender o equivalente a mil exemplares por semana (TREBITSCH, 2008).¹⁷ A grande reflexão proposta pela obra é relativa ao conceito da Grande Recusa, que é descrita como “o protesto contra o que é” (MARCUSE, 2015, p. 91). Leonardo Gomes Esteves (2018, p. 49) explica que, no campo das artes, “a liberdade por trás da Grande Recusa poderia ser vista, e resumida, como a possibilidade de autocriação”, mas que não significa uma rejeição abstrata da cultura burguesa. No cinema, pode-se compreender isso através de uma oposição primária ao meio cinematográfico, que, mesmo contrariando certas convenções cinematográficas, ainda resulta em cinema, pois o resultado seria composto por imagens em movimento, se utilizaria da montagem e técnicas de iluminação, etc. (ESTEVES, 2018, p. 50).

Além disso, houve o surgimento, durante as décadas de 1960 e 1970, de movimentos de renovação cinematográfica, que seguem a onda do Neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. Pode-se citar como exemplos: o Neuer Deutscher Film, na Alemanha; o American New Wave, nos Estados Unidos; o New Indian Cinema, na Índia; o Nuevo Cine Chileno, no Chile; e o Cinema Novo, no Brasil. Em Cuba, há de se destacar ainda o manifesto escrito por Julio García Espinosa (1988 [1970]).

Nos Estados Unidos também foram produzidos filmes radicais icônicos, como o *Dias de fogo* (*Medium cool*, 1969), de Haskell Wexler, influenciado por Godard;

¹⁷ Embora tenha sido de grande influência para o Maio de 68, e ainda seja para alguns até hoje, é importante destacar que a obra de Marcuse não é aceita por todos os setores da esquerda igualmente. Domenico Losurdo, por exemplo, faz uma crítica de Marcuse dizendo que, apesar dele compreender bem os problemas dos países que se livraram da sujeição colonial e entender que esses países viam na industrialização rápida uma forma de assegurar sua independência, Marcuse não percebia completamente a dimensão progressista e emancipadora da revolução anticolonialista mundial e não percebia que o acelerado desenvolvimento econômico e tecnológico só podia ser obtido sacrificando em maior ou menor grau algumas exigências “democráticas” — e cabe também lembrar que o próprio conceito de democracia não é absoluto (LOSURDO, 2019, p. 102-103).

filmes de contracultura, como o *Revolution* (1968), dirigido por Jack O'Connell; e filmes anti-guerra, como *Deixem-nos viver* (*Alice's restaurant*, 1969), de Arthur Penn. Além disso, também houve os documentários do coletivo Newsreel, fundado em 1967 em Nova Iorque, que abrangia diversos temas como ativismo negro (*Black Panther a.k.a. Off the pig*, 1968); a Marcha ao Pentágono (*No Game*, 1968); ativismo estudantil (*Columbia Revolt*, 1968); lutas trabalhistas (*Richmond Oil Strike*, 1969); e brutalidade policial (*Pig Power*, 1969) (STAM, 2018, p. 32-33).

Quanto ao Brasil, os principais problemas estavam relacionados à fome e à injustiça na região Nordeste, à opressão nas favelas e à ditadura imposta em 1964 e apoiada pelos Estados Unidos. Isso ajudou o Cinema Novo a gerar filmes socialmente poderosos, como *Cinco vezes favela* (1962), que apresenta histórias tratando das favelas dirigidas pelos diretores Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman¹⁸; *Vidas secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, que tratavam da pobreza no Nordeste; *Terra em transe* (1967), também de Rocha, que trata de ditadura; entre outros filmes (STAM, 2018, p. 33-34).

Glauber Rocha, inclusive, participa de um dos filmes do Grupo Dziga Vertov: *Vento do leste*. Esse encontro foi estudado por Mateus Araújo Silva (2007), que comenta sobre a cena em que Glauber indica dois caminhos possíveis para o cinema político de então. O autor também demonstra semelhanças nas trajetórias dos dois diretores, que começaram com atividades regulares de crítica cinematográfica e fizeram seus primeiros filmes definindo um estilo e seus pontos de vista sobre o mundo em diálogo com outros cineastas.

O mais interessante, porém, é a diferença que o autor pontua entre os dois diretores: a visão que tinham sobre Eisenstein e a questão sobre a construção/ ou destruição do cinema. Como explica Mateus Araújo Silva (2007, p. 43),

O privilégio de Eisenstein no esquema de Glauber nada tem de neutro ou indiferente, pois é reiterado no momento mesmo em que Godard e Gorin elegiam Dziga Vertov como o nome próprio capaz de condensar seu projeto revolucionário, em detrimento de Eisenstein, atacado em *Vento do leste* como

¹⁸ O filme *Cinco vezes favela* é ainda uma obra fruto do Centro Popular de Cultura (CPC), organização associada à União Nacional dos Estudantes (UNE), criada em 1961 e extinta em 1964, depois do golpe militar. O grupo tinha o objetivo de criar e divulgar uma arte popular revolucionária (CENTRO, 2023). O pensamento cepecista está sistematizado no texto *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, escrito em 1962 pelo sociólogo Carlos Estevam Martins (2004), primeiro diretor do CPC.

cineasta revisionista. Glauber, por seu turno, permanece fiel a Eisenstein, que é talvez o cineasta que ele mais admirou.

Ou seja, de um lado havia Glauber que, fiel a Eisenstein, estava tentando “legitimar culturalmente a produção do cinema novo e se proteger de eventuais investidas da repressão militar que recrudesceu no Brasil” e do outro lado havia Godard e Gorin, que rejeitavam as noções de “autor” e “obra” (SILVA, M. A., 2007, p. 43).

Mateus Araújo Silva (2007, p. 43-44) ainda lembra o leitor de um encontro entre Godard e Glauber no qual os diretores conversaram sobre os seus projetos revolucionários. Godard teria dito que “os cineastas brasileiros deveriam se lançar de vez num cinema revolucionário para destruir o cinema”, mas Glauber respondeu que “não endossa tal programa por julgá-lo contrário à sua tarefa principal do momento, que deveria ser a de contribuir para a construção de um cinema do terceiro mundo”. Glauber também escreve sobre o encontro com Godard:

Nos dias passados falei com Godard sobre a colocação do cinema político. Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário, e ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma. Na sua concepção, existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante. Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema é sectário e, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir (ROCHA, 2004, p. 151-152).

Outro importante movimento de renovação cinematográfica da época é o Terceiro Cinema, que se tornou muito influente na década de 1970, mas que foi enunciado pela primeira vez em março de 1969, na entrevista chamada *La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos*¹⁹, e posteriormente retomada no manifesto *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, que ficou até mais famoso que o primeiro texto, que apareceu na revista *Tricontinental*, número 13, em outubro de 1969. Interessante pensar que esse manifesto não foi lançado em uma revista de cinema ou nem foi uma proclamação feita em um festival. O lançamento na revista cubana *Tricontinental* permitiu associar o texto à OSPAAAL (Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e

¹⁹ Originalmente esse texto foi publicado no número 56-57 da revista *Cine Cubano*, com o título *Fernando E. Solanas y Octavio Getino responden a CineCubano*, mas depois foi republicado no livro *Cine, cultura y descolonización* sob o título *La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos*.

América Latina) e à discussão que vinha sendo feita sobre descolonização cultural e libertação do chamado terceiro mundo (VALLE-DÁVILA, 2021).

Nesses textos, os autores Fernando Solanas e Octavio Getino — que já tinham certo reconhecimento devido ao filme *A hora dos fornos* (*La hora de los hornos*, 1968), primeiro longa-metragem do grupo Cine Liberación, que estreou na Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, em junho de 1968 — formularam a ideia de que havia três tipos de cinema. O primeiro seria o modelo cinematográfico industrial hegemônico, representado por Hollywood e pelos outros estúdios semelhantes, que os autores consideram como “intrinsecamente reacionário, alienante e identificado com os interesses do imperialismo e do neocolonialismo”²⁰ (VALLE-DÁVILA, 2021, tradução nossa). Já o segundo cinema, seria o cinema associado a concepção de cinema de autor, herdeira da política dos autores francesa. Esse segundo cinema não foi condenado da mesma forma que o primeiro, pois, ao reivindicar a liberdade do autor, podia servir como uma tentativa de aproximação da descolonização cultural. Porém, o segundo cinema ainda era visto como limitado, uma iniciativa pequeno-burguesa reformista e não verdadeiramente transgressora, ligado ainda à cultura dominante. E o terceiro cinema é considerado como o verdadeiro representante da cultura nacional nos países latino-americanos, que se opõe ao neocolonialismo e ao interesse da elite. É um cinema que luta pela emancipação, que é subversivo e que não poderia ser assimilado pelo sistema (VALLE-DÁVILA, 2021).

O manifesto *Hacia um tercer cine...* ainda foi distribuído no II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, que ocorreu no VI Festival de Viña del Mar, organizado pela Universidad de Chile de Valparaíso, em outubro de 1969. O filme *A hora dos fornos* também é exibido no festival e acaba sendo uma das obras mais discutidas durante o evento (NÚÑEZ, 2010).

²⁰ No original: “Los autores lo consideran como intrínsecamente reaccionario, alienante e identificado con los intereses del imperialismo y del neocolonialismo.”

É nesse contexto que muitos coletivos de cineastas nascem e produzem suas obras, como o Grupo Zanzibar²¹, os grupos Medvedkine²², e o próprio Grupo Dziga Vertov. Além dos coletivos, há de se destacar o trabalho da dupla Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, com seus filmes carregados de conteúdo político e baseados num método marxista, fundado no uso da memória para fazer filmes que lembrassem as pessoas que elas não viviam no melhor dos mundos possíveis. Como disseram em entrevista a François Albera:

Não há filme político sem memória. Por memória se entende colocar-se em oposição à social-democracia, ao reformismo e a toda a bagunça, porque, estes aí, a única coisa que eles recusam é que houve um passado, coisas diferentes, são completamente antimarxistas: o método marxista por excelência consistia em voltar até os assírios e mostrar como as coisas eram diferentes, o que havia mudado. E Marx ia cada vez mais longe à medida que envelhecia. A social-democracia cultiva, ao contrário, a fuga para frente: as pessoas sequer têm o direito de viver o momento presente, contam-lhes que o progresso continua, que não há outra solução do que se precipitar no abismo do progresso até que uma catástrofe aconteça. O crescimento é infinito, não pode parar. Sempre que houver um obstáculo, a solução é voltar ao crescimento, se multiplicar. Vivemos no “melhor dos mundos possíveis” e tudo que precedia era obrigatoriamente pior (STRAUB; HUILLET, 2012, p. 68).

Straub e Huillet também eram a favor de melhores condições para os trabalhadores do campo do cinema. Para eles, fazia parte do processo de fazer um filme politicamente “pagar os técnicos ao menos pela tarifa sindical e pagá-los no início de cada semana e não no fim, e não deixar que nos imponham economias ridículas enquanto a produção comercial no geral gasta dinheiro com despesas falsas e coisas ridículas e condena as pessoas que fazem filmes” (STRAUB; HUILLET, 2012, p. 78).

²¹ O Grupo Zanzibar foi um coletivo de cineastas franceses atuante no final da década de 1960 e início da década de 1970. O grupo era financiado pela herdeira milionária *hippie* Sylvina Boissonas, e muitos de seus filmes foram exibidos por Henri Langlois na Cinemateca Francesa em sessões secretas durante o Maio de 68. Fizeram parte do grupo nomes relevantes como Philippe Garrel, Jackie Raynal (montadora de filmes de Éric Rohmer e Jean-Daniel Pollet) e Patrick Deval (fundador da revista *Visages du Cinéma*, com Serge Daney) (COELHO, 2013, p. 8).

²² Os grupos Medvedkine foram fundados em 1968, primeiramente em Besançon e, depois, em Sochaux, na França, por grupos de operários que passaram a se interessar por cinema depois de um encontro com Chris Marker. O encontro se deu pela produção do filme *À bientôt, j'espère* (1967), rodado em Besançon por Marker e Mario Marret, em março de 1967. O documentário sobre a greve na fábrica têxtil Rhodiacéta foi exibido aos trabalhadores que protagonizaram o filme mas foi criticado por eles pela falta de identificação e representação inadequada. Os operários, então, incentivados por Marker, passaram a receber aulas de cineastas como Godard, Joris Ivens, René Vautier, entre outros, com a intenção de produzirem seus próprios filmes, o que ocorre depois, sob o abrigo da SLON, produtora de Marker. A filmografia dos grupos Medvedkine se inicia em 1969 com o média-metragem *Classe de lutte* e eles permanecem em atividade até 1974, produzindo um total de doze títulos, entre curtas, médias e longas-metragens (ESTEVES, 2020, p. 161-162).

E, além disso, eles foram inspirados por Brecht²³, assim como o Grupo Dziga Vertov — o que será retomado e aprofundado nos capítulos seguintes.

Ainda na França, outros cineastas que merecem destaque são Chris Marker²⁴ e Agnès Varda, que influenciados pelo internacionalismo de 1968, também fizeram filmes fora do seu país de origem (STAM, 2018, p. 32). Pode-se citar como exemplos, os filmes *On vous parle du Brésil: tortures* (1969) e *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970), de Marker; e os filmes *Os Panteras Negras* (*Black Panthers*, 1968) e *O amor dos leões* (*Lions Love (... and Lies)*, 1969), de Varda.

Quanto a Godard, em entrevista com Solanas, ele comenta sobre a influência do Maio de 68 para os cineastas franceses.²⁵ Segundo o cineasta:

"Maio" foi uma libertação fantástica para muitos de nós. "Maio" impôs sua verdade, nos obrigou a falar e abordar os problemas de outra forma. Antes de "maio", aqui na França, todos os intelectuais tinham condições que lhes permitiam viver bem, ter um carro, um apartamento... mas "maio" criou um problema muito simples, o problema de ter que mudar de vida, romper com o sistema. Para os intelectuais que haviam tido sucesso, "maio" os colocou em uma situação análoga à de um trabalhador que deve abandonar a greve porque deve quatro meses ao senhorio. Existem cineastas como Truffaut, que afirmam sinceramente que não vão mudar de vida, e outros que continuam jogando um jogo duplo, como os de *Cahiers* (GODARD; SOLANAS, 1969, p. 53, tradução nossa).²⁶

²³ Luiz Carlos Oliveira Jr. pontua em *O ponto de vista das pedras*, artigo publicado no dossiê sobre Straub e Huillet da revista *Devires*, que o trabalho da dupla tinha o objetivo brechtiano de deixar transparecer, no filme, o caráter ensaiado da ação e do diálogo, não deixando dúvida ao espectador de que o filme se trata de uma obra concebida a partir de meses de ensaio e composição. Isso vai totalmente ao encontro do distanciamento de Brecht, que está explicado mais detalhadamente no subcapítulo 3.3 desta pesquisa.

²⁴ No Brasil, um dos maiores pesquisadores sobre Chris Marker é Nicolau Bruno de Almeida Leonel, que em sua dissertação *Chris Marker e as barricadas da memória: comentários em torno de Le fond de l'air est rouge* faz uma retrospectiva histórica dos principais debates no cinema militante francês e constrói apontamentos para uma interpretação crítica do filme (LEONEL, 2010), e em sua tese *Percursos da formação de Chris Marker: cinema militante, dissidência e profanação* busca uma interpretação para muitos dos aspectos aparentemente desconcertantes da filmografia do diretor através de um levantamento de seus filmes e escritos, retomando debates e acontecimentos importantes para Marker (LEONEL, 2015).

²⁵ Na mesma entrevista, Godard também comenta sua relação com a *Cahiers*. Ele afirma que saiu da revista após o apoio das *Cahiers* ao Festival de Veneza de 1968, apesar do boicote iniciado pelos cineastas italianos. A relação entre a *Cahiers* e Godard/Grupo Dziga Vertov é comentada com mais detalhes no próximo subcapítulo.

²⁶ No original: "‘Mayo’ ha sido una liberación fantástica, para muchos de nosotros. ‘Mayo’ nos ha impuesto su verdad, nos ha forzado a hablar y plantear los problemas de otra manera. Antes de ‘mayo’, aquí en Francia, todos los intelectuales tenían coartadas que les permitían vivir bien, tener un coche, un departamento... pero ‘mayo’ ha creado un problema muy simple, el problema de tener que cambiar de vida, de romper con el sistema. A los intelectuales que habían tenido éxito, ‘mayo’ los puso en situación análoga a la de un obrero que debe abandonar la huelga porque debe cuatro meses al almacenero. Hay cineastas como Truffaut, que dicen sinceramente que no van a cambiar de vida y otros que siguen haciendo un doble juego, como los de *Cahiers*."

Na mesma entrevista, Godard também comenta sobre o cinema de autor. Para ele, não há grandes diferenças entre cineastas como Antonioni, Kazan, Dreyer, Bergman e um mal cineasta como Delannoy, pois, apesar de haver diferenças de qualidades, todos fazem um cinema das classes dominantes. Godard ainda comenta que a própria noção de autor, embora tenha sido revolucionária nos tempos em que o autor lutava contra o produtor, é uma categoria do cinema burguês. Godard compara essa luta com a de um burguês contra o senhor feudal, sendo que o autor seria o burguês e o produtor o senhor, mas, assim como o burguês se converteu em um novo senhor no capitalismo, o autor havia substituído o produtor. Mesmo as obras mais críticas do cinema de autor, Godard diz que foram recuperadas pelo sistema por não serem suficientemente fortes (GODARD; SOLANAS, 1969, p. 56-57). Essa crítica ao cinema de autor segue, aliás, linhas parecidas a de Solanas e Getino no manifesto *Hacia un tercer cine...*

Embora Godard não tenha citado a si próprio nesse momento entre os cineastas do cinema de autor, é importante lembrar que ele fez parte da Nouvelle Vague e partilhou dos mesmos problemas que os citados acima. João Paulo Miranda Maria (2010, p. 35) cita uma das críticas feitas ao cinema de Godard daquela época em sua pesquisa *A influência do Grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard*:

Antes de 1968, o cinema pop produzido por Godard enfatizava jovens e belos atores em cores primárias, com uma iluminação básica. Seus roteiros contavam histórias banais, de amor e aventura, priorizando o ritmo fragmentado e descontínuo. Tal opção fazia com que os jovens revolucionários o incluíssem na lista dos artistas burgueses, sem compromisso com o momento histórico vivenciado.

Mas como seria, então, um cinema não-cooptável pelo sistema para Godard? Uma parte da resposta foi dada por MacBean. O autor diz que, “ao trabalhar coletivamente e não assinar suas obras pessoalmente [...], Godard desafia essa glorificação do indivíduo. Ao desvalorizar o valor de troca de sua reputação, Godard tenta desviar a atenção do espectador de cinema para o valor de uso de um filme”²⁷ (MACBEAN, 2005, p. 32). E, quando se pergunta “qual” o valor de uso de uma obra, MacBean (2005, p. 33) recorda o leitor que é necessário se perguntar também “para

²⁷ No pensamento marxista, uma mercadoria é um produto que é trocado e que aparece como unidade de dois aspectos diferentes: sua utilidade para o usuário (o que lhe permite ser objeto de uma troca), e seu poder de obter determinadas quantidades de outras mercadorias mediante essa troca. Esse primeiro aspecto descrito é o chamado valor de uso, e o segundo é o valor de troca (BOTTOMORE, 2001, p. 401).

quem” e “contra quem” a obra tem esse valor. Para o Grupo Dziga Vertov, a obra tem valor para a classe proletária e contra as classes dominantes. Isso é afirmado pelo próprio Godard na entrevista com Solanas:

Agora tento fazer um cinema que conscientemente busca participar na luta política. Antes, era inconsciente, sentimental... era de esquerda, se quiser, embora eu tenha partido de uma posição de direita e também porque eu era um burguês, um individualista. Depois, fui evoluindo sentimentalmente em direção à esquerda, até chegar a uma posição não de esquerda “parlamentar”, mas sim de esquerda revolucionária, radicalizada, com todas as contradições que isso impõe (GODARD; SOLANAS, 1969, p. 60, tradução nossa).²⁸

Outra crítica que o Grupo Dziga Vertov fazia em relação ao cinema de autor, e que complementa a resposta de como seria um cinema não-cooptável pelo sistema, é em relação ao idealismo. Ismail Xavier explica que “contra a ficção que pretende existir por si mesmo, como reflexo do real, é proposto o discurso que fala sobre suas próprias condições de existência e, portanto, afirma-se como reflexo do trabalho de produção e de suas funções sociais e materiais” (XAVIER, 2005, p. 158-159), ou seja, contra o cinema de autor, também propõe-se um cinema materialista. Algumas páginas depois, Xavier complementa: “se o sistema absorve todas as modalidades de cinema crítico, do neo-realismo aos ‘cinemas novos’, e é a indústria quem acaba explorando as novas formas de representação sem perder o seu esquema de mascaramento, se o cinema mimético não se liberta das premissas idealistas, é preciso romper” (XAVIER, 2005, p. 162-163).

Godard, ainda na entrevista com Solanas, discorre também sobre esse conflito entre cinema autoral e um cinema materialista, ou “científico”:

Uma posição política deve corresponder a uma posição estética. Não se trata de fazer um cinema autoral, mas um cinema científico. A estética também deve ser estudada cientificamente. Toda pesquisa, na ciência assim como na arte, corresponde a uma linha política, mesmo que você a ignore. Assim como existem descobertas científicas, também existem descobertas estéticas. Portanto, hoje é necessário ter clareza consciente do caminho escolhido e com o qual se está comprometido (GODARD; SOLANAS, 1969, p. 58-59, tradução nossa).²⁹

²⁸ No original: “*Ahora intento hacer un cine que conscientemente procura participar en la lucha política. Antes era inconsciente, un sentimental... era de izquierda, si quieres, aunque yo partí de una posición de derecha y también porque yo era un burgués, un individualista. Después, fui evolucionando sentimentalmente hacia la izquierda, hasta llegar a una posición no de izquierda ‘parlamentaria’, sino de izquierda revolucionaria, radicalizada, con todas las contradicciones que esto impone.*”

²⁹ No original: “*Una toma de posición política debe corresponder a una toma de posición estética. No es un cine de autor el que hay que hacer, sino un cine -científico. La estética también debe ser estudiada científicamente. Toda investigación, en ciencia como en arte, corresponde a una línea política, aunque lo ignores. Así como hay descubrimientos científicos, también hay descubrimientos estéticos. Por ello hoy que tener claro, conscientemente, el camino que se ha elegido y con el cual se esté comprometido.*”

Esse posicionamento de Godard, junto ao Grupo Dziga Vertov, também é inspirado no próprio cineasta soviético. Ainda que exista uma diferença primordial entre o coletivo e o cineasta russo, já que o Kino-Pravda (cinema verdade) e o Kino-glaz (cine-olho) de Vertov ainda acreditavam em um “olho perfeito” da máquina, no registro da verdade na película, enquanto o Grupo Dziga Vertov questiona esse idealismo, Vertov motiva o grupo pelo seu método de trabalho, pela noção do cineasta como produtor de um trabalho e pela sua rejeição total da representação burguesa, que é perceptível quando Vertov afirma que “os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra” (VERTOV, 1983, p. 248). A importância de Vertov também se dá por causa do filme *O homem com uma câmera* (*Человек с киноаппаратом*, 1929), que é considerado uma forte contribuição para a construção de um cinema que pensa e discute suas condições de produção (XAVIER, 2005, p. 150). Portanto, o que o grupo herda de Vertov é esse cinema que questiona politicamente as imagens e os sons, que deixa de ser um espetáculo para adotar uma dimensão social, histórica e revolucionária (BOUHABEM, 2016, p. 2).

Em suma, pode-se dizer que o Grupo Dziga Vertov rejeita o cinema de autor para fazer o espectador concentrar no valor de uso dos filmes, e também rejeita a noção do cinema como “reflexo da realidade” e a abordagem de apenas “sair e obter imagens” em favor de uma análise das causas, relações, efeitos e contradições dos eventos. O grande objetivo do grupo é confrontar o espectador com a realidade da luta de classes e fazê-lo agir nessa luta (MACBEAN, 2005, p. 33-34). E, para alcançar esse objetivo, o grupo repetiu, testou e incorporou diferentes estratégias vanguardistas históricas e contemporâneas — como as analisadas nessa pesquisa — e buscou construir uma abordagem pedagógica (EMMELHAINZ, 2019, p. 35 e 74).

2.2.1 A filmografia de Godard e o Grupo Dziga Vertov

As características que futuramente estariam presentes nos filmes do Grupo Dziga Vertov já se apresentavam nos filmes de Godard anteriores ao grupo. Vicente Sánchez-Biosca (2004, p. 234, tradução nossa) considera que “o questionamento que Godard havia levantado sobre o estatuto da imagem e seu compromisso com a reflexividade da escrita cinematográfica começa a tomar uma virada cada vez mais

voltada para posições de crítica ideológica”³⁰, algo que estaria perceptível nos filmes *Made in U.S.A.* (1966), *Duas ou três coisas que eu sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) e *A chinesa* (*La chinoise*, 1967).

Quanto a esse último filme, Robert Stam (2018, p. 32) o considera, ironicamente, o primeiro “filme de 1968” feito, por retratar uma célula maoísta em Paris. David Sterritt (2018, p. 418) ainda recorda do desconstrutivo filme *Sympathy for the Devil* (*One + One*, 1968) e o pedagógico *A Gaia ciência* (*Le Gai savoir*, 1969), que “provaram que o esforço de Godard em encontrar um grau zero do cinema ativista estava ali para ficar, pelo menos no futuro previsível”. E, também de 1968, ainda há o *Week-end à francesa* (*Week-end*, 1968), uma sátira de Godard à sociedade burguesa francesa.

Outro importante filme é o *Longe do Vietnã* (*Loin du Vietnam*, 1967), filme coletivo produzido por Chris Marker e com sequências de Agnès Varda, Alain Resnais, Claude Lelouch, Joris Ivens, William Klein e de Godard, que trata da distância que separa a França de sua antiga colônia, promovendo uma solidariedade à luta anticolonial. Godard contribuiu para esse filme com a sequência intitulada *Camera-eye*, no qual ele reflete sobre qual seria a melhor forma do filme retratar o Vietnã e, depois, discursa a favor da luta anticolonial ao redor de todo o mundo, da criação de mais “Vietnãs”. Godard ainda fala sobre a necessidade da luta dos vietnamitas inspirar resistências dentro da França, contra o capital e o imperialismo estadunidense.

A sequência realizada por Godard também possui diversos planos que mostram o aparato da câmera (*figura 1*), o que pode estar remetendo a obra de Vertov *O homem com uma câmera* (*Человек с киноаппаратом*, 1929). O nome da sequência também recorda o Cine-olho (*Kino-glaz* ou *Kino-eye*, como também ficou conhecido em inglês), de Vertov.

³⁰ No original: “El cuestionamiento que Godard había planteado en torno al estatuto de la imagen y su apuesta por la reflexividad de la escritura fílmica empiezan a dar un vuelco escorando cada vez más hacia posiciones de crítica ideológica”.

Figura 1 – Quadro de *O homem com uma câmera* (à esquerda), de Vertov, e quadro de *Camera-eye* (à direita), de Godard.



Fonte: captura de tela

Godard também realiza outras importantes obras durante o Maio de 68. Nessa época, o diretor, seguindo a ideia de Chris Marker, passou a fazer *ciné-tracts*, ou cine-panfletos, que eram filmes que mostravam fotos de manifestações, os sons gravados da militância, comentários em voz *over* e intertítulos transmitindo *slogans* (STAM, 2018, p. 32). Foram feitos doze *ciné-tracts* por Godard, que eram intitulados de *film-tract* e seguidos de um número: nº 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 40 e 1968. Os *film-tracts* variam entre dois e cinco minutos de duração e circularam entre maio e junho daquele ano em empresas em greve, assembleias de estudantes e comitês de ação. A maioria deles foi filmada em preto e branco, exceto pelo *film-tract nº 1968*. Esses filmes demonstram um afastamento radical da noção de cinema autoral e uma continuação da aproximação com o maoísmo, que havia iniciado em *A chinesa* (*La chinoise*, 1967). Também se inicia com os *film-tracts* a parceria entre Godard e Armand Marco, diretor de fotografia que participou do Grupo Dziga Vertov (FAROULT, 2015; SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 235).

Assim, depois de toda essa trajetória, ainda em 1968, o Grupo Dziga Vertov finalmente é fundado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, o então editor cultural do *Le Monde*. Costuma-se considerar nove filmes como parte da filmografia do Grupo Dziga Vertov. Seis filmes foram assinados pelo próprio Grupo Dziga Vertov: *Um filme como os outros* (*Un film comme les autres*, 1968); *Sons britânicos* (*British sounds*, 1969); *Pravda* (*Pravda*, 1969); *Vento do leste* (*Vent d'est*, 1970), *Lutas na Itália* (*Lotte in Itália*, 1970); e *Vladimir e Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1971). Outros dois foram assinados por Godard e Gorin: *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, 1972) e *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, 1972). E um foi assinado por Godard e Anne-Marie Miéville: *Aqui e acolá* (*Ici et ailleurs*, 1976), sendo que este último foi feito com materiais gravados

para o filme *Até a vitória* (*Jusqu'à la victoire*), inacabado após a morte de alguns sujeitos do filme. O coletivo durou até 1972, ano em que se dissolveu.

2.3 Cahiers du Cinéma e a recepção crítica do Grupo Dziga Vertov

Seria leviano imaginar que tudo isso não teria implicações na crítica de cinema francesa. Algumas dessas implicações são percebidas na trajetória da *Cahiers du Cinéma*, uma revista francesa sobre cinema, criada em 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca, e considerada como uma das mais importantes revistas de cinema do mundo. Como escreve Daniel Fairfax (2021), em seu livro *The red years of Cahiers du Cinema (1968-1973): Volume I*, a política era de extrema importância para a *Cahiers* no final dos anos 1960 e anos 1970. “Tudo durante esse período — e não seria diferente com o cinema — era lido através das lentes da política da esquerda militante com a qual os editores do jornal eram comprometidos” (FAIRFAX, 2021, p. 199)³¹.

De maneira geral, Fairfax (2021, p. 200) aponta duas formas com as quais as preocupações políticas se manifestaram na arena do cinema. Primeiro, havia a discussão crítica de filmes com conteúdo político que era feita com base nos preceitos de “Cinéma/idéologie/critique”, texto de Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, publicado em novembro de 1969. Maria Alzuguir Gutierrez (2021b, p. 321) explica que, nesse texto:

Há uma classificação de tipos de filmes e a crítica que eles demandam, bastante elucidativa das discussões da época: há os filmes que simplesmente estão atrelados à ideologia dominante em forma e conteúdo; há aqueles que atacam a assimilação ideológica em forma e conteúdo; há filmes sem conteúdo explicitamente político, mas que têm um efeito subversivo em função de sua forma desafiadora – o que seria o caso de *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963); há filmes com conteúdo político, mas presos à forma dominante – como *Z* (Costa-Gavras, 1969); há o cinema direto e o cinema direto com intervenção; e filmes ambíguos, que demandam uma leitura sintomática, que lhes revele as camadas mais profundas de significado (é o caso da cinematografia de John Ford). Para cada diferente tipo de filme, os críticos propõem uma leitura da ideologia em distintos níveis – com o que seu foco recai sobre o trabalho de interpretação.

³¹ No original: “Everything during this period—and not least the cinema—was to be read through the lens of the militant left-wing politics to which the journal's editors were committed.”

Em segundo lugar, a *Cahiers* também não estava imune às disputas sectárias e de tendências da esquerda francesa pós-1968. A revista se aproximou do PCF (Partido Comunista Francês) entre os anos de 1969 e 1971, quando o PCF estava descreditado por tentar sufocar as greves de Maio de 1968, e depois se aproximou do maoísmo, em 1972 e 1973, quando o movimento pró-China já estava em declínio na França.

Sobre o Maio de 68, é importante destacar o envolvimento que alguns integrantes da revista tiveram com as greves. Comolli, em um evento por ocasião do 50º aniversário do movimento, confirmou que os membros estavam presentes nas barricadas na Sorbonne em outros lugares do *Quartier Latin*. Narboni, em entrevista em 2014, também afirmou que estavam completamente envolvidos no movimento, do começo ao fim. E Daney, que ainda não estava totalmente integrado à equipe, vivenciou as revoltas ao lado de um grupo de anarco-dândis, ligados a Phillippe Garrel (FAIRFAX, 2021, p. 220).

Há, ainda, a participação da *Cahiers* nos *États-généraux du cinéma* (EGC), uma série de reuniões com a participação de cerca de 1300 a 1500 membros da indústria cinematográfica francesa, que aconteceram primeiro na École Louis Lumière, na Rue Vaugirard, e depois no Théâtre de Suresnes e em um anfiteatro da Sorbonne. Impulsionados pelo desejo de democratizar o cinema na França, os EGC tinha como objetivo reformular radicalmente a organização do cinema francês, que tratava os filmes como mercadoria e caracterizava-se pela busca do lucro. Entre suas vontades estava a abolição do CNC (*Centre national du cinéma et de l'image animée*), órgão estatal de cinema sob o qual haviam tentado colocar a Cinémathèque no início de 1968 (FAIRFAX, 2021, p. 221; ÉTATS, 2018).

No entanto, seria errado pensar que a *Cahiers* era apolítica antes de 1968. Farifax (2021, p. 201-202) identifica um primeiro momento político na *Cahiers* quando, entre 1963 (quando Jacques Rivette assumiu a edição-chefe da revista no lugar de Rohmer) e o editorial de 1969, a revista, apesar de se manter independente da política partidária e ideologicamente eclética, passou a se identificar mais com a esquerda e se opôs ao gaullismo. No meio do a década de 1960, o sentimento radicalmente anticapitalista começou a ganhar força na revista, que foi abandonando a perspectiva de centro-esquerda, mitterrandista. Durante os anos de 1968 e 1969, há uma

politização ainda maior da crítica cinematográfica. Esse período foi rico em entrevistas com diretores engajados politicamente e que realizavam experimentações formais em seus filmes, como Rivette, Philippe Garrel, Walerian Borowczyk, Miklós Jancsó, Dušan Makavejev, Polonsky, Pierre Perrault, Bene e Glauber Rocha. Rivette, por exemplo, chegou a dizer que um cinema revolucionário só poderia ser um cinema diferencial, que desafia o restante do cinema, enquanto filmes que se contentam em tratar da revolução apenas como tema, na verdade se subordinam a ideias burguesas de conteúdo, mensagem e expressão. Rivette chegou até a mencionar o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, como um modelo favorável para o cinema revolucionário (FAIRFAX, 2021, p. 223-224).

Além do Maio de 68, essa mudança também é influenciada pela trajetória de cineastas como Godard, Garrel e Pier Paolo Pasolini, e pelas atividades políticas que os editores da *Cahiers* se envolveram, como as lutas contra a censura do filme *La Religieuse* (1966)³², do Rivette; contra a repressão estatal, como no caso da demissão de Laglois da Cinemateca Francesa; e contra os imperativos comerciais do proprietário da *Cahiers*, o magnata da mídia Daniel Filipacchi.

Esse último confronto parecia cada vez mais inevitável à medida em que a revista se radicalizava. É no dia 10 de janeiro, de 1970, que Filipacchi e os editores da *Cahiers* entram em um acordo (FAIRFAX, 2021, p. 229). E, depois da resolução dessa controvérsia, a *Cahiers* se aproximou mais do PCF, que era de longe o maior partido da esquerda francesa na época e um centro organizacional para grande parte dos trabalhadores do país (FAIRFAX, 2021, p. 237-238), mesmo descreditados após o Maio de 68.

Três fatores que influenciaram no alinhamento da *Cahiers* com o PCF foram: o Louis Althusser, que havia convencido Comolli e Narboni da necessidade de se juntar ao partido para reformá-lo, tornando-o genuinamente revolucionário; a *La Nouvelle Critique*, revista criada em 1948 pelo Partido Comunista Francês, cujos editores tinham opiniões estéticas estreitamente similares às opiniões dos editores da *Cahiers* (FAIRFAX, 2021, p. 238-240); e a *Tel Quel*, revista literária francesa vanguardista

³² O filme *La Religieuse* se tornou um ponto de união para a *Cahiers* quando o seu lançamento foi recusado pelo conselho de censura estatal. Embora Rivette tenha permanecido relativamente quieto, outros jovens escritores e até mesmo Godard criticaram o estado gaullista. Nos meses seguintes, a onda de solidariedade acabou por reverter a decisão de proibir o filme, que foi lançado oficialmente em setembro de 1967 (FAIRFAX, 2021, p. 210).

publicada entre 1960 e 1982. Os editores da *Tel Quel* tinham diferentes opiniões sobre o PCF. Jean Thibaudau (membro do PCF) e Marcelin Pleyne defendiam uma aproximação com o partido, enquanto Philippe Sollers e Julia Kristeva tendiam para o movimento *gauchiste*. Sollers e Kristeva seriam, inclusive, decisivos para a futura rejeição que a revista teve pelo PCF e para a adoção de uma orientação maoísta. Mas, entre 1967 e 1970, a *Tel Quel* colaborava com a *La Nouvelle Critique*, e os editores da *Cahiers*, que frequentavam as reuniões do "*Groupe d'études théoriques*" da *Tel Quel*, passaram a ser influenciados pelo pensamento da revista (FAIRFAX, 2021, p. 240-241).

Mais à frente, em sua obra, Fairfax (2021, p. 275) ainda aponta um outro motivo que influenciou a *Cahiers* a se aproximar do maoísmo: a Revolução Cultural na China, que ocorreu entre 1966 e 1976. O autor também pontua que:

Ao valorizar a noção de agitação social revolucionária, o maoísmo representava, no entanto, uma alternativa atraente para a esclerose do comunismo soviético para a esquerda internacional. No caso da França, o movimento maoísta, em seu auge, reuniu vários milhares de ativistas — em sua maioria jovens, altamente educados e de origem burguesa — em um grande número de grupúsculos muitas vezes efêmeros, que se agruparam em torno de duas tendências principais. A primeira, representada principalmente pelo *Parti communiste français marxiste-léniniste* (PCFM-L), foi uma dissidência do PCF e desenvolveu uma variante mais dogmática e stalinizada do maoísmo. A segunda tendência, por outro lado, surgiu dos remanescentes da *Union des jeunes communistes marxistes-léninistes*, um círculo de estudantes parisienses agrupados em torno de Althusser, que se dissolveu em 1968 e deu origem a organizações mais jovens, como a *Prolétaire ligne rouge*, a "teórica" de Badiou *Union des communistes de France marxistes-léninistes* (UCFM-L) e dois grupos "Mao-Spontex" (espontaneístas), o *Vive la révolution!* de inclinação anarquista (que se dissipou em 1971) e, o mais proeminentemente, a *Gauche prolétarienne* (GP)³³ (FAIRFAX, 2021, p. 275-276, tradução nossa).

Em 1971, então, devido ao crescente descontentamento com o PCF e a influência da *Tel Quel*, a *Cahiers* passou a adotar uma orientação marxista-leninista-maoísta, que duraria pelos próximos dois anos, até o verão de 1973. Um marco dessa transição ao maoísmo é um texto lido no festival de cinema de Porretta-Terme, no dia

³³ No original: "In valorizing the notion of revolutionary social upheaval, Maoism nonetheless represented an attractive alternative to the sclerosis of Soviet communism for the international left. In the case of France, the Maoist movement at its height collected several thousand activists—mostly young, highly educated and from bourgeois backgrounds—into a large number of often ephemeral groupuscules, which coalesced around two main tendencies. The first, represented chiefly by the *Parti communiste français marxiste-léniniste* (PCFM-L), was a split from the PCF and developed a more dogmatic, Stalinized variant of Maoism. The latter tendency, by contrast, grew out of the remnants of the *Union des jeunes communistes marxistes-léninistes*, a circle of Parisian students grouped around Althusser which had dissolved in 1968, and gave rise to more youthful organizations such as the *Prolétaire ligne rouge*, Badiou's "theoretician" *Union des communistes de France marxistes-léninistes* (UCFM-L) and two "Mao-Spontex" (spontaneist) groupings, the anarchist-leaning *Vive la révolution!* (which evaporated in 1971) and, most prominently, the *Gauche prolétarienne* (GP)."

9 de outubro daquele ano, assinado por Comolli, Narboni e Bonitzer (FAIRFAX, 2021, p. 274-275).

O primeiro ano do período maoísta foi marcado por uma continuação da produção que já vinha sendo feita nos anos anteriores. Já o segundo consistiu em preparações para o *Pour un Front culturel révolutionnaire*, colóquio organizado pela *Cahiers* durante o Festival de Avignon em 1973. Com o fracasso desse lançamento, a equipe editorial se dissipou. Comolli, Narboni e Aumont saem, e Daney e Serge Toubiana formaram o núcleo de uma nova equipe, que duraria até a renúncia de Daney, em 1981. Essa nova fase da *Cahiers* foi marcada por um abandono do maoísmo, ainda que houvesse uma identificação forte com a esquerda radical (FAIRFAX, 2021, p. 203).

Sobre o período do *Front culturel*, Fairfax (2021, p. 289, tradução nossa) diz que ele é frequentemente visto como uma época na qual “a reflexão sobre o cinema foi quase que completamente abandonada em favor da agitação política dentro de uma esfera cultural definida de forma amorfa.”³⁴ A crítica cinematográfica desse período também era “explicitamente subordinada às exigências políticas.”³⁵

Durante esse período, de 1969 até 1972, há também de se destacar que a *Cahiers* publicou trabalhos críticos e históricos contínuos sobre o cinema soviético dos anos 1920. Traduções de textos de Eisenstein estavam presentes constantemente nas edições da *Cahiers* entre fevereiro de 1969 e janeiro-fevereiro de 1971. Além disso, ainda foram publicadas duas edições especiais sobre o cinema soviético, uma em maio-junho de 1970 e outra em janeiro-fevereiro de 1971. Apesar da situação política da Rússia pós-1917 e a França pós-1968 ter pouco em comum, já que o primeiro país estava sob um governo de um partido revolucionário de massa que havia derrubado o domínio czarista e estabelecido um estado socialista, enquanto o segundo estava sob domínio burguês, os franceses haviam encontrado nos soviéticos uma inspiração para essa conciliação entre a produção estética e uma visão política fundamentada no marxismo. E todo esse trabalho da *Cahiers* sobre o cinema soviético só foi possível pois Aumont, tendo aprendido russo na École Polytechnique, pôde

³⁴ No original: “Reflection on the cinema was almost entirely abandoned in favor of political agitation within an amorphously defined cultural sphere.”

³⁵ No original: “Explicitly subordinated to political exigencies.”

supervisionar o projeto de tradução, e Eisenschitz, que viajou a Moscou em 1969, pôde fornecer um apoio logístico (FAIRFAX, 2021, p. 251-252).

Ismail Xavier também discorre sobre a influência de Eisenstein na *Cahiers* em certo momento de seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Como lembra o autor, num texto coletivo da *Cahiers*, publicado na edição de número 210, de março de 1969, Silvie Pierre, Comolli, Narboni, entre outros, asseguram a montagem descontínua (que rompe com a decupagem clássica) como a única forma não-reacionária de fazer cinema. Porém, Xavier também pontua que havia um certo desconforto na homenagem ao cineasta russo, visto que o seu cinema que tem um discurso claro e “diz” as coisas era um tanto contraditório a ideia de “obra unitária” que os redatores da revista atacavam (XAVIER, 2005, p. 146-147).

Em relação à preocupação da *Cahiers* quanto ao cinema contemporâneo, não se pode deixar de falar sobre as críticas feitas entre 1969 e 1971 ao que a revista chamaria mais tarde de “ficção de esquerda”. O termo, que só seria usado mais tarde nos anos 1970³⁶, serve para descrever filmes como *Z – A orgia do poder* (*Z*, 1969) e *A confissão* (*L’Aveu*, 1970) de Costa-Gavras, *Tempo de viver* (*Le temps de vivre*, 1969) de Bernard Paul e *Camaradas* (*Camarades*, 1970) de Marin Karmitz, que apresentavam temas políticos a partir de uma perspectiva de esquerda mas que, segundo a *Cahiers*, não faziam nenhuma crítica ao sistema cinematográfico em que estavam inseridos, já que adotavam sua linguagem sem questionar (FAIRFAX, 2021, p. 255-256). Um dos poucos filmes que recebem uma crítica mais generosa é o *A hora dos fornos* (*La hora de los hornos*, 1968), dirigido por Fernando Solanas e Octavio Getino, mas que, ainda assim, não é totalmente elogiado (FAIRFAX, 2021, p. 258).

No entanto, se engana quem achou que a *Cahiers* não faria elogios a filmes realizados no esquema de produção hollywoodiano. Os filmes de John Ford, por exemplo, seriam elogiados pela capacidade de “operar certa desmontagem no próprio sistema ideológico dentro do qual eles estão inseridos” (XAVIER, 2005, p. 149).

É, ainda, importante salientar que, em 1971, a *Cahiers* publicou um comunicado que esclarece a compreensão da revista acerca da dualidade cinema/política à luz da teoria dos Aparelhos Ideológicos de Estado, de Louis Althusser. Numa linha de

³⁶ O termo foi introduzido de forma contundente na *Cahiers* por Louis Skorecki em “Cinéma et histoire à Valence”, *Cahiers du cinéma*, nº 268-269 (julho-agosto de 1976), p. 85-88.

pensamento similar à do filósofo, a revista entendia que o cinema representava um local da luta de classes e que ele era capaz de absorver temas progressistas, mesmo sem questionar a dominação da ideologia burguesa (FAIRFAX, 2021, p. 273-274). Althusser também foi importante, nos anos 1960, para a formação da crítica da *Cahiers* ao cinema mimético-representativo. Como fala Xavier (2005, p. 147), “é nitidamente althusseriana a crítica às ideias de continuidade, totalidade e desenvolvimento orgânico, as quais Althusser vincula essencialmente a tradição idealista (a dialética hegeliana seria o principal alvo de ataque em função da presença-chave de tais elementos no seu edifício)”.

E é, nesta linha althusseriana, que a *Cahiers* fez a distinção entre cinema idealista e cinema materialista, ou seja, uma distinção entre “os filmes que são pura manifestação acrítica do sistema de representação dominante vinculado à ideologia burguesa, e os filmes que estão dotados de uma atividade crítica no domínio dos métodos de representação (e não apenas diante de um real a ser tematizado)” (XAVIER, 2005, p. 148). Essa distinção ainda seria, mais tarde, motivo de crítica por parte de Patrick Lebel, através da *Nouvelle critique*. Lebel identificava na lógica da *Cahiers* uma simples troca dos termos: onde antes era o “real”, a *Cahiers* colocou “ideologia”, mantendo, assim, o essencialismo que a revista queria combater (XAVIER, 2005, p. 151).

Assim, de maneira geral, Fairfax (2021, p. 285-286) divide o período “marxista-leninista” da *Cahiers* em três fases. A primeira é a fase “burguesa-progressista”, do ano de 1969, que é muito influenciada pelo Althusser e que, na verdade, não teria alterado a prática crítica da revista: os mesmos diretores ainda eram defendidos e o tema da luta de classes ainda não aparecia com força. A segunda, de 1970 a 1971, é a fase do “cinema materialista”, que foca nos trabalhos de cineastas como Straub, Oshima e os irmãos Taviani, mas que teria errado em achar que a ideologia burguesa desmoronaria assim que fosse exposta à luz da teoria crítica. E a terceira fase, do ano de 1972, é a do “anti-revisionismo”, que reconhecia que a política comanda a produção cultural e o trabalho. No entanto, Fairfax pontua que essa última fase ainda teria sofrido com um ecletismo na seleção de filmes a serem exibidos em Avignon e uma abordagem não teorizada para debatê-los.

Falando, então, sobre a relação de Godard com a *Cahiers* pode-se dizer que o diretor era de fato um ponto de referência constante da revista. Além disso, a evolução política de ambos acontecia de forma, mais ou menos, alinhada. A radicalização do diretor durante os anos 1960, a aproximação com o maoísmo no fim da década e início dos anos 1970, e a reavaliação que fez mais tarde de seu cinema político exerceu uma influência sobre os críticos da *Cahiers*, que foram levados a aprofundar cada vez mais suas perspectivas políticas. Vale lembrar que Godard havia sido um colaborador da revista³⁷ e, por iniciativa de Narboni, em 1968, as críticas de Godard foram reunidas pela primeira vez em uma antologia³⁸. É entre 1969 e 1971 que os laços entre o diretor e a revista se afrouxam, devido ao desprezo de Godard pelo alinhamento pró-PCF da *Cahiers* (FAIRFAX, 2021, p. 298).

Voltando ao início da relação entre essas partes, nota-se que os primeiros filmes de Godard já eram uma referência para muitos dos críticos da *Cahiers*. Tanto Comolli quanto Narboni publicaram críticas de filmes de Godard — *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, 1963) e *O desprezo* (*Le mépris*, 1963), respectivamente — logo após ingressarem na revista. De início, era comum a ênfase nas técnicas inovadoras do trabalho de Godard (FAIRFAX, 2021, p. 298).

Mas, já em 1965, Comolli (1965, p. 87) publicou uma crítica do filme *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), na qual argumenta que o futuro imediato do filme seria, na verdade, a era contemporânea. E, em 1967, a revista também publicaria uma resposta ao filme *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), na qual Bontemps (1967, p. 34) descreve o filme como um ato político por causa da interrogação radical do cinema e Comolli (1967, p. 29) percebe a obra como o filme mais plástico e político de Godard. *A chinesa* pode, ainda, ser visto como um filme que marcou um início da relação entre Godard e o maoísmo, que se iniciou cerca de quatro anos antes da virada para o maoísmo da *Cahiers*.

³⁷ Godard havia começado a escrever para a *Cahiers* em janeiro de 1952, mas ainda no mesmo ano tem de deixar a França por motivos financeiros e, em 1956, quando retorna a Paris, reassume seu lugar como crítico da revista (MARIA, 2010, p. 5).

³⁸ A antologia foi editada por Jean Narboni e, posteriormente, traduzida para o inglês e editada também por Tom Milne. O livro inclui a última crítica publicada por Godard, nomeada de *Frère Jacques*, que foi publicada na edição de abril de 1960, sobre o filme *A um passo da liberdade* (*Le trou*, 1960), de Jacques Becker.

Em 1967, a *Cahiers* também publicou uma entrevista com Godard, com o título de *Lutter sur deux fronts*³⁹, na qual Godard afirma que:

O cinema deve ir para todos os lugares. O que precisamos fazer é elaborar uma lista de lugares onde ainda não existe e dizer a nós mesmos - é para lá que devemos ir. Se não existir nas fábricas, temos que levar lá. Se não existir nas universidades, nós temos que ir para as universidades. Se não existir nos bordéis, temos que ir nos bordéis. O cinema tem de sair dos lugares onde existe e ir a lugares onde não existe⁴⁰ (GODARD, 1986b, p. 296, tradução nossa).

Outra importante entrevista de Godard havia sido em 1962, na qual ele discutiu a relação entre cinema e crítica cinematográfica (FAIRFAX, 2021, p. 299). Nessa entrevista, Godard diz:

Hoje eu ainda penso em mim mesmo como um crítico, e em certo sentido eu sou, mais do que nunca. Em vez de escrever críticas, faço um filme, mas a dimensão crítica está subsumida. Eu penso em mim como um ensaísta, produzindo ensaios em forma de romance ou romances em forma de ensaio: só que em vez de escrever, eu os filmo⁴¹ (GODARD, 1986a, p. 59).

O próximo filme de Godard depois de *A chinesa*, também de 1967, foi o *Week-end à francesa* (*Week-end*). Sobre esse filme, Fairfax (2021, p. 301-302) fala que:

Week-end não apenas consistia em um ataque repulsivo à civilização burguesa contemporânea e uma ruptura definitiva com a indústria cinematográfica comercial (sinalizada pelo letrero "Fim de cinema" nos créditos finais do filme), mas também consistia em um ponto zero de montagem cinematográfica, uma *tabula rasa* com base na qual Godard, em seu período marxista-leninista subsequente, poderia experimentar novos métodos de "construir" imagens cinematográficas.⁴²

Uma visão semelhante a essa aparece na resposta de Jean-Pierre Oudart ao filme *One + one* (1968), um filme de Godard que mistura documentário e ficção ao alternar entre as cenas de gravações e ensaios da banda Rolling Stones e cenas com discursos políticos. Oudart (1969, p. 59-60), com uma linguagem mais próxima à da psicanálise, argumenta que o filme seria revolucionário por perceber a pobreza do

³⁹ *Lutter sur deux fronts* traduz-se, literalmente, para "Lutar em duas frentes".

⁴⁰ No original: "The cinema has to go everywhere. What we need to do is draw up a list of places where it doesn't exist yet and tell ourselves - that's where we have to go. If it isn't in the factories, we have to take it there. If it isn't in the universities, we have to go into the universities. If it isn't in the brothels, we have to go into the brothels. Cinema has to leave the places where it does exist and go into places where it doesn't."

⁴¹ No original: "Today I still think of myself as a critic, and in a sense I am, more than ever before. Instead of writing criticism, I make a film, but the critical dimension is subsumed. I think of myself as an essayist, producing essays in novel form or novels in essay form: only instead of writing, I film them."

⁴² No original: "Week-End, therefore, not only consisted of a rebarbative attack on contemporary bourgeois civilization and a definitive rupture with the commercial film industry (signaled by the "Fin de cinéma" title-card in the film's closing credits), it also consisted of a zero-point of cinematic montage, a *tabula rasa* on the basis of which Godard, in his ensuing Marxist-Leninist period, could experiment with new methods of "building" film images."

significado ao descobrir o jogo do significante, que seria um vazio no qual pode ser traçada a promessa de todos os possíveis significados.

Em 1969, Godard mostra o filme *A Gaia Ciência* (*Le gai savoir*, 1969) no 19º Festival Internacional de Cinema de Berlim e Aumont (1969, p. 46) publica uma crítica chamando o filme de o primeiro filme inteiramente teórico da história do cinema. Porém, depois disso, as obras de Godard demoram para voltar às discussões da *Cahiers*.

Enquanto a revista discutia filmes de Straub, Jancsó, Buñuel, Kramer, Oshima e Glauber Rocha, os filmes do Grupo Dziga Vertov ficaram de lado. Embora possa parecer contraditório que filmes tão ligados à esquerda revolucionária tenham sido ignorados pela crítica de uma revista que vinha se alinhando também cada vez mais à esquerda, isso se explica se observarmos que, enquanto Godard, junto aos seus companheiros Jean-Henri Roger e Jean-Pierre Gorin, estavam próximos do movimento maoísta francês, a *Cahiers* estava alinhada à estratégia do PCF (FAIRFAX, 2021, p. 302-303). O próprio nome “Grupo Dziga Vertov”, pode ter sido visto como uma provocação, já que a *Cahiers* estava traduzindo diversos textos de Eisenstein, que era, para o Grupo Dziga Vertov, dito ser um “revisionista” oposto ao do “revolucionário” Vertov — posição que Jean-Pierre Gorin (1974) reviu mais tarde⁴³.

Na verdade, tensões entre Godard e a *Cahiers* já aconteciam desde outubro de 1968, quando o diretor tirou seu nome do comitê de redação da revista. E as tensões aumentaram quando, em janeiro de 1969, na primeira edição da revista *Cinéthique*, Godard (1969, p. 12, tradução nossa) é entrevistado e critica a *Cahiers* por sua subserviência ao proprietário, Filipacchi:

Da mesma forma o problema dos CAHIERS DU CINÉMA; nada mudou; eles são completamente prisioneiros - mesmo que soubessem o que escrever - se não quiserem parar a revista, escrevam o que precisa ser escrito, até que Filipacchi pare porque Filipacchi não pode publicar a CAHIERS MARXISTES-LENINISTES.⁴⁴

⁴³ Em entrevista para Chistian Braad Thomsen, na revista *Jump Cut*, em 1974, Gorin diz que a preferência que o grupo teve por Vertov, na época, era porque ele vinha sendo ofuscado por Eisenstein e para se opor à forma como a glória de Eisenstein havia sido reconstituída na categoria da estética burguesa. No entanto, ele depois ressalta que ambos soviéticos eram ligados à organização política libertadora do povo russo e que, embora Eisenstein fosse mais tradicional e trabalhasse mais como um autor enquanto Vertov dissolvia sua individualidade nas forças da revolução, ambos eram dois extremos do mesmo corpo, ambos deviam ser estudados. Gorin ainda enfatiza: eles preferiam ambos!

⁴⁴ No original: “*De même le problème des CAHIERS DU CINÉMA; il n’y a rien de changé; ils sont complètement prisonniers — même s’ils savaient ce qu’il faut écrire — s’ils ne veulent pas arrêter la*

Apenas em maio de 1971, a *Cahiers* volta a falar de Godard, quando Bonitzer (1971, p. 41) publica seu artigo *Réalité de la dénotation*, afirmando que os filmes do Grupo Dziga Vertov, como *Vento do leste* e *Pravda*, ofereciam a possibilidade de abrir o cinema para a cena da economia política. E, na edição de outubro de 1971, pode-se dizer que a amizade entre a revista e Godard volta de fato.

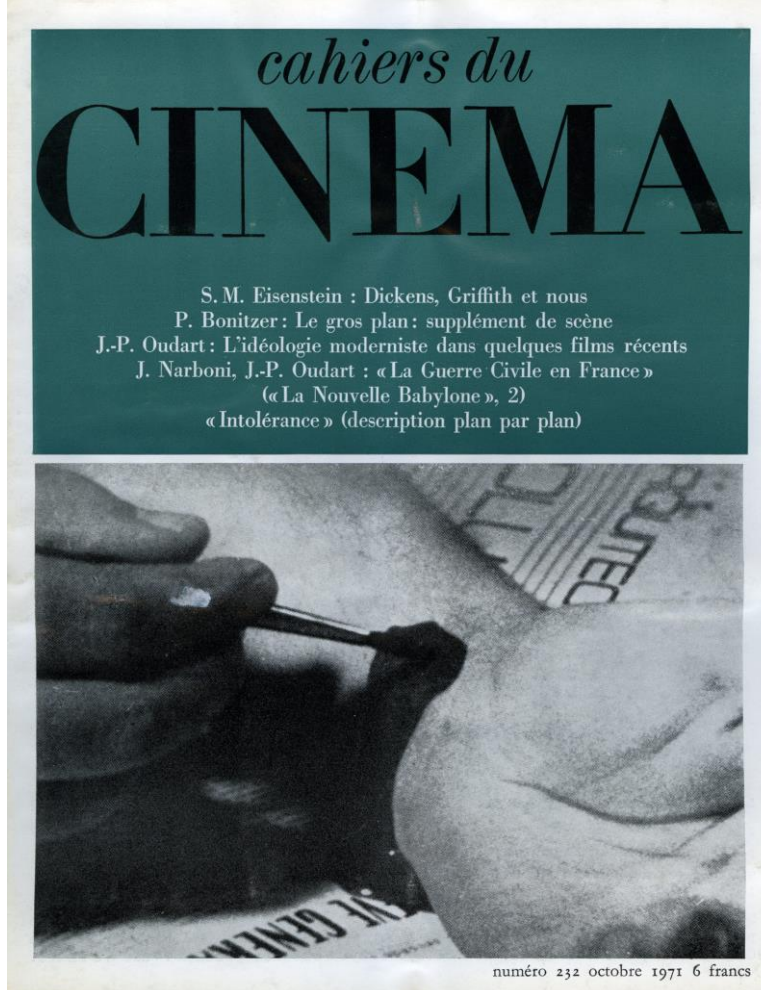
Embora a dupla Godard/Gorin e a *Cahiers* ainda tivessem opiniões diferentes acerca dos grupos maoístas existentes — a revista ainda era cética quanto aos grupos, enquanto Godard e Gorin eram próximos da corrente “Mao-Spontex”⁴⁵, como o *Vive la révolution!* e o *Gauche prolétarienne* (FAIRFAX, 2021, p. 306) —, a *Cahiers* decide estampar sua capa com uma imagem do filme Vladimir e Rosa, do Grupo Dziga Vertov (*figura 2*).

Mais tarde, em 1972, são publicadas outras duas edições sobre os filmes do Grupo Dziga Vertov: a edição nº 238-239, de maio-junho (*figura 3*), e a edição nº 240, de julho (*figura 4*). As edições vão tratar, entre outros temas, sobre os filmes *Tudo vai bem*, *Lutas na Itália*, *Vento do leste* e *Pravda*.

revue, écrire ce qu'il faut écrire, jusqu'au moment où Filippacchi l'arrêtera parce que Filippacchi ne peut pas publier des CAHIERS MARXISTES-LENINISTES.”

⁴⁵ O termo “Mao-Spontex” é um neologismo criado a partir da junção de “maoísta” e “espontaneísta”, para designar um tipo de atividade política que faz uma junção do marxismo com o movimento libertário, principalmente durante as décadas de 1960 e 1970, na Europa Ocidental.

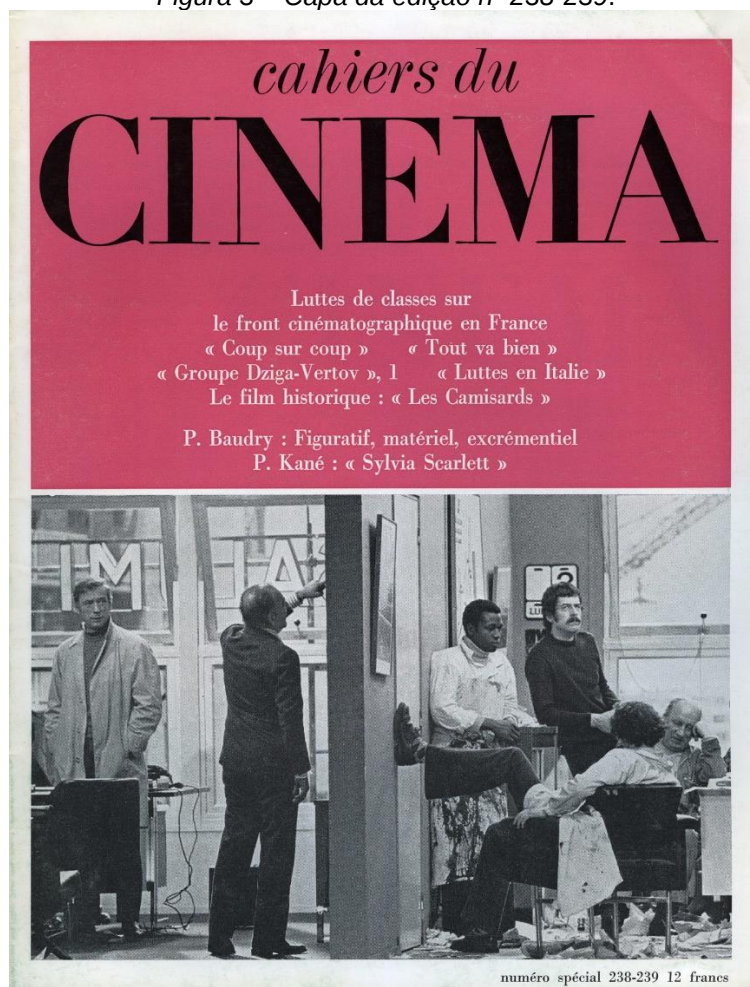
Figura 2 – Capa da revista com imagem do filme Vladimir e Rosa.



Fonte: *Cahiers du Cinéma*. Disponível em: <<https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n232-octobre-1971/>>. Acesso em: 14 jun 2023.

Na visão da revista *Cahiers*, mais especificamente do chamado Grupo Lou Sin (ou *Groupe Lou Sin d'intervention idéologique*), que foi um coletivo composto por editores da *Cahiers* e estudantes da Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III; os primeiros filmes do período pós-1968 ainda carregavam traços do passado autoral de Godard. *Um filme como os outros* foi criticado por ter uma concepção musical da montagem, que imita o anarquismo e espontaneísmo do movimento, e *Sons britânicos* é desprezado majoritariamente. É *Pravda* que foi considerada pela revista como a primeira tentativa de lutar em duas frentes: da política e do audiovisual. E, junto a *Vento do leste* e *Lutas na Itália*, *Pravda* formaria o trio de filmes que buscariam imitar a dialética “prática-teoria-prática transformada” (FAIRFAX, 2021, p. 307).

Figura 3 – Capa da edição nº 238-239.



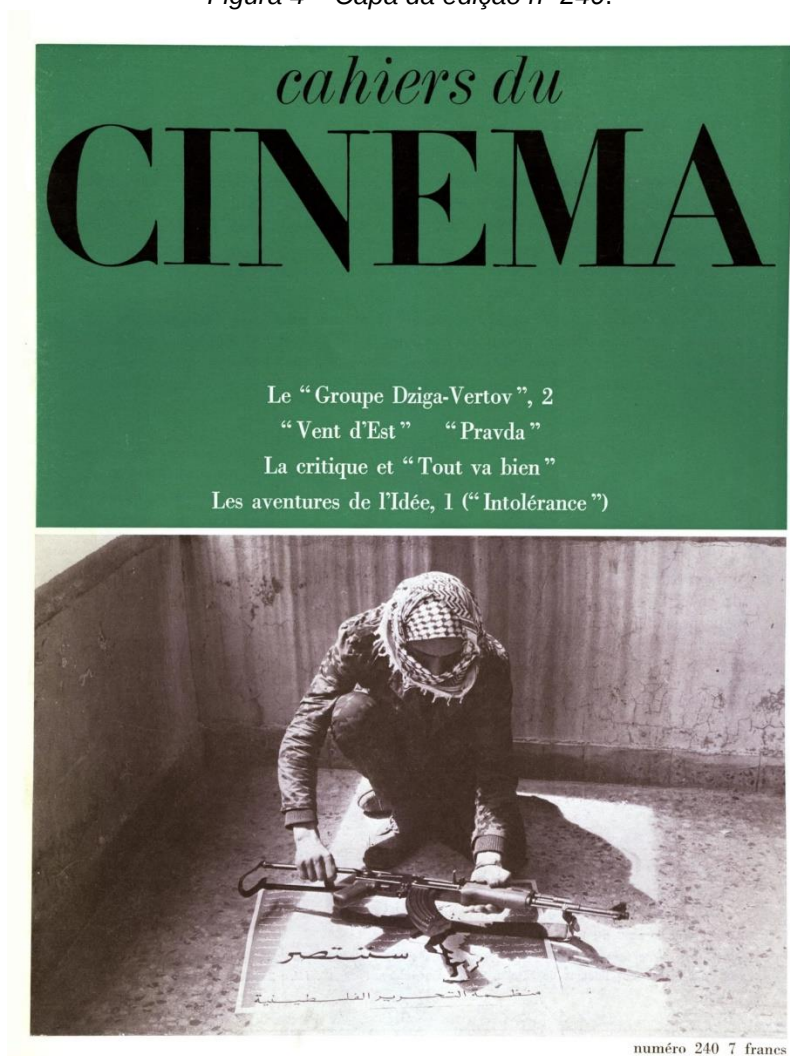
Fonte: *Cahiers du Cinéma*. Disponível em: <<https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n238-239-mai-juin-1972/>>. Acesso em: 15 jun 2023.

Depois de *Lutas na Itália*, a revista avalia que o grupo teria tentado se conectar com as massas em luta, o que levou à tentativa fracassada de fazer o filme *Até a vitória*; e depois, realizado uma sátira política em *Vladimir e Rosa*, e uma tentativa de unir o comercial e o revolucionário em *Tudo vai bem* (FAIRFAX, 2021, p. 309). Quanto ao filme *Aqui e acolá*, Serge Daney diz ter vomitado após uma exibição privada feita por Godard devido ao seu impacto emocional (FAIRFAX, 2021, p. 316).

Por último, cabe aqui dizer que os textos da *Cahiers* sobre os filmes do Grupo Dziga Vertov também tiveram o papel secundário de diferenciar a perspectiva da *Cahiers* da perspectiva da revista *Cinéthique*, que já havia escrito bastante sobre o grupo. Embora ambas as revistas tivessem em comum “a defesa de um cinema que traga em si a marca do processo de produção, ao invés de tentar apagar os traços que o denunciam como objeto trabalhado e como discurso que tem por trás uma fonte

produtora e seus interesses” (XAVIER, 2005, p. 158), a *Cahiers* acusava a *Cinéthique* de vanguardismo e de praticar um sectarismo estéril (XAVIER, 2005, p. 159).

Figura 4 – Capa da edição nº 240.



Fonte: *Cahiers du Cinéma*. Disponível em: <<https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n240-juillet-aout-1972/>>. Acesso em: 15 jun 2023.

3. Conceitos marxistas relacionados ao Grupo Dziga Vertov

Este capítulo apresenta os conceitos marxistas que serão ponto de partida para as análises dos filmes no capítulo seguinte. A intenção é apresentar e explicá-los para depois questionar os filmes à luz deles. É importante pontuar que o termo “marxista” nesta pesquisa é usado para designar autores e pensadores que seguem a teoria social de Karl Marx, que tem como objetivo a ultrapassagem revolucionária da sociedade burguesa.

Esses conceitos foram escolhidos para a pesquisa porque, durante o período de revisão bibliográfica da pesquisa, foram encontradas aproximações entre os mesmos e o Grupo Dziga Vertov, como por exemplo em Emmelhainz (2019), MacCabe (1980), e Walsh (1981), os quais já comentaram sobre proximidades das obras do grupo com Debord, Althusser e Brecht, respectivamente. A partir dessas aproximações, partiu-se para os filmes, a fim de verificar quais filmes se aproximavam melhor desses conceitos, e depois voltou-se aos conceitos, para que fossem definitivamente selecionados e estudados mais a fundo.

A montagem de atrações de Eisenstein foi o único conceito sobre o qual não foi encontrado uma aproximação prévia. Na verdade, o mais comum sobre a relação do soviético com o Grupo Dziga Vertov é encontrar falas de Godard ou Gorin, na época do coletivo, afirmando que Eisenstein era um “revisionista”, oposto ao “revolucionário” Vertov. Mas, em entrevista para Chistian Braad Thomsen, na revista *Jump Cut*, em 1974, Gorin revê essa posição e pontua que eles preferiam ambos.

3.1 Eisenstein e a montagem de atrações

Sergei Mikhailovich Eisenstein nasceu em Riga, Letônia, em 23 de janeiro de 1898. Foi um diretor de cinema e teórico soviético famoso, produzindo muitos filmes que hoje são considerados clássicos, como *A Greve* (*Смачка*, 1924), *O Encouraçado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, 1925), *Outubro* (*Октябрь*, 1928) e as duas partes de *Ivan, o Terrível* (*Иван Грозный*, 1944/1958). Ele também ficou amplamente conhecido por suas teorias sobre a montagem como base para a arte cinematográfica (EUBANKS, 2016).

Embora seja muito aclamado pelas suas obras cinematográficas, Eisenstein iniciou sua carreira no teatro. Ainda na juventude, enquanto estudava engenharia civil e arquitetura, ajudou a administrar um teatro experimental e um circo em Moscou. Mais tarde, Eisenstein organizou performances teatrais para o Exército Vermelho, além de trabalhar como cenógrafo. Em 1920, ele se junta ao *Proletkult* — palavra criada a partir da expressão russa "*proletarskaya kultura*" (*пролетарская культура*), que significa "cultura proletária" —, onde trabalhou sob a tutela de Vsevolod Meyerhold e o contato com um teatro operário cresceu (MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES, 2006; EUBANKS, 2016).

A montagem de atrações em Eisenstein foi construída, então, primeiramente a partir do teatro. Em 1923, no seu manifesto *Montagem de Atrações*, Eisenstein diferencia dois tipos de teatros que eram feitos na época: o narrativo-representativo, mais usado pela ala direita do teatro, e o *agitprop*⁴⁶, mais usado pela ala esquerda e influenciado pelo *Proletkult*, que entendia que o espetáculo deveria ser uma forma de afinar o espírito da Revolução. Eisenstein entendia que o teatro narrativo-representativo, mais naturalista, não continha os recursos necessários para guiar o espectador na direção da Revolução. O fato desse teatro estar preso à imitação da realidade era visto como uma limitação na discussão ideológica do que era representado nos espetáculos (XAVIER, 1994).

Então, tomando como referência o *agitprop*, o espetáculo de variedades, o *show* de cabaré, o *music-hall* e o cinema burlesco, esse cinema focado em exibir novas técnicas, nos truques e agitação física, Eisenstein criou seu teatro de atrações. O soviético buscou um estilo de espetáculo que se aproximasse do circo, na descontinuidade das atrações, e que se destacasse pela montagem precisa.

Para Eisenstein (1988, p. 34, tradução nossa), uma atração é

Qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete a audiência a um impacto emocional ou psicológico, regulado pela experiência e matematicamente calculado para produzir choques emocionais específicos no espectador na ordem apropriada dentro da totalidade. Esses choques

⁴⁶ O termo *agitprop* (no russo, *агитпроп*) se originou da conjunção de agitação (*агитация*) — aumento da conscientização sobre um problema — e propaganda (*пропаганда*) — estímulo a uma resposta emocional ao problema —, como teorizado por Lênin (2020) em *O que fazer?* e institucionalizado no Departamento de Propaganda e Agitação na URSS, após a Revolução Russa. O *agitprop* também serve para caracterizar uma forma de teatro revolucionário e exortativo que se desenvolveu na Rússia e na Alemanha (FILEWOD, 2016).

proporcionam a única oportunidade de perceber o aspecto ideológico daquilo que está sendo mostrado — a conclusão ideológica final.⁴⁷

Mas acabou sendo no cinema onde Eisenstein encontrou aquilo que lhe faltava. Por ser uma forma de arte que trabalha segundo um princípio de arranjo dos elementos filmados, ele percebeu a possibilidade de elevar a questão da montagem a um novo patamar. Eisenstein entendia que a essência do cinema não estava no material obtido da gravação contínua da câmera, mas sim na passagem entre duas imagens, ou seja, na montagem.

No cinema, Eisenstein transforma a montagem de atrações no método para a produção de um cinema operário, ou seja, um cinema que foge do realismo do cinema burguês e do modelo griffithiano e que caminha em direção a uma estrutura que combina elementos e comentários em torno de uma situação básica. O projeto cinematográfico de Eisenstein segue o princípio de Maiakovski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária (XAVIER, 2005).

Conforme explica Aumont (1987, p. 43, tradução nossa), “no cinema, a atração é definida pela sua relação associativa com o tema e sua concatenação com outras atrações, sendo a totalidade da cadeia o que torna possível transmitir esse tema ao espectador.”⁴⁸

Há, no pensamento de Eisenstein, um tipo de determinação no conceito de atração. Uma “reflexologia” que acredita ser possível determinar toda a atividade do cérebro humano por meio de reflexos, usando o diagrama ação → reação (AUMONT, 1987, p. 45). Para atingir a reação desejada, Eisenstein também acreditava ser necessário conhecer a natureza do público: a mesma ação poderia causar reações diferentes quando apresentadas para públicos diferentes.

Ao considerar o cinema como um discurso e um aparato ideológico, Eisenstein também dirige sua atenção para a questão do viés. Para ele, um filme que não sabe o seu porquê de existir e não sabe quais sentimentos deseja criar no espectador é um

⁴⁷ “An attraction (in our diagnosis of theatre) is any aggressive moment in theatre, i.e. any element of it that subjects the audience to emotional or psychological influence, verified by experience and mathematically calculated to produce specific emotional shocks in the spectator in their proper order within the whole. These shocks provide the only opportunity of perceiving the ideological aspect of what is being shown, the final ideological conclusion.” (EISENSTEIN, 1988, p. 34)

⁴⁸ “In cinema the attraction is defined by its ‘associative’ relationship to the theme and by its concatenation with other attractions, the whole of the chain being what makes it possible to transmit this ‘theme’ to the spectator” (AUMONT, 1987, p. 43).

grande desperdício de potencial artístico, pois se torna uma obra vazia, um passatempo, sedativo e hipnótico, que pode ser interpretada como tendo seu viés a favor da manutenção do *status quo*.

Portanto, para Eisenstein (1988, p. 41), um filme não pode ser uma simples representação ou demonstração de eventos, um filme precisa ser uma seleção de eventos e uma comparação entre eles, e que, livre da representação realista, molda a audiência de acordo com um propósito, que no caso do soviético tem fins revolucionários.

Um autor que, mais recentemente, tratou sobre o tema da montagem de atrações foi Tom Gunning. Para o autor, o cinema de atrações se refere, não a um período específico do cinema, mas a um tipo de abordagem em relação ao espectador, que foi dominante desde o cinema dos primeiros tempos até o domínio dos filmes narrativos mais longos, por volta de 1906-07. No entanto, é importante observar que o autor ressalta que o “domínio”, na verdade não indica uma exclusão de outros aspectos, é apenas uma interação dinâmica entre fatores (GUNNING, 2006a, p. 36).

Gunning (2006b, p. 384, tradução nossa) resume o cinema de atrações como um cinema que “solicita diretamente a atenção do espectador, incitando curiosidade visual, e fornecendo prazer através de um excitante espetáculo – um evento único, seja ficcional ou documental, que é interessante por si próprio.”⁴⁹

O autor explica que as atrações podem ser de natureza cinematográfica, como os *close-ups*, ou filmes nos quais ocorrem manipulações cinematográficas (câmera lenta, câmera reversa, exposição múltipla, entre outras). E, em situações ficcionais, as atrações tendem a se restringir a *gags*, números de *vaudeville* ou recriações de incidentes chocantes ou curiosos (GUNNING, 2006b, p. 384).

Entre os atributos que definem as atrações, Gunning (2006a, p. 36) cita o direcionamento para a exibição, em vez da criação de um mundo ficcional; uma tendência à temporalidade pontual, ao invés do desenvolvimento prolongado; falta de

⁴⁹ No original: “*Directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself.*”

interesse pela “psicologia” do personagem ou pelo desenvolvimento da motivação; e um direto, e frequentemente marcado, endereçamento ao espectador em detrimento da criação de uma coerência diegética.

3.2 Althusser e Aparelhos Ideológicos de Estado

Louis Pierre Althusser foi um filósofo marxista de origem francesa e nascido na Argélia que viveu durante o século XX. Na década de 1960, Althusser propôs uma leitura da obra de Marx que em pouco tempo viria a exercer uma influência significativa. Ele sugeriu uma nova concepção da filosofia marxista, que buscava se opor a uma importância atribuída a muitos aos primeiros escritos de Marx. Para ele, o quadro teórico que determina os primeiros escritos e a produção mais madura de Marx são fundamentalmente diferentes, separados por um corte epistemológico.

A obra de Althusser gerou diversas reações, algumas favoráveis e outras contrárias. No geral, embora muitas vezes criticado por uma retórica exagerada e pretensiosa, é consenso que Althusser desenvolveu conceitos importantes, especialmente para o momento em que eram desenvolvidos, como é o caso dos chamados Aparelhos Ideológicos de Estado (GERAS, 1988).

O texto *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado (Notas para uma investigação)* é um ensaio escrito pelo filósofo marxista francês Louis Althusser, que foi publicado pela primeira vez no ano de 1970 e avança no debate sobre ideologia. O ensaio é fortemente influenciado pela obra de Antonio Gramsci. Poulantzas, por exemplo, já havia feito esta crítica sobre a falta de originalidade do conceito de ideologia na obra de Althusser (ALMEIDA, 2016, p. 73 e 82).

O conceito de ideologia no marxismo, porém, está presente desde muito antes de Gramsci, desde as formulações de Marx e Engels⁵⁰ (2007, p. 48) em *A Ideologia Alemã*:

⁵⁰ É necessário mencionar aqui que o conceito de ideologia também não foi criado por Marx e Engels. A noção de ideologia foi proposta no século XVIII por Destutt de Tracy com o objetivo de criar uma ciência das ideias para eliminar falsidades e ignorância no processo de conhecimento. A ideia era alcançar algo mais científico e positivo, objetividade na investigação e fundamentar disciplinas como moral, ciência política, lógica, educação e gramática. No entanto, a noção de ideologia acabou tomando um caminho contrário, adquirindo uma conotação política negativa e uma dimensão metafísica. E é a

Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes; em outras palavras, a classe que é o poder material dominante numa determinada sociedade é também o poder espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios da produção material dispõe também dos meios da produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual está submetido também à classe dominante.

Em resumo, a ideologia tem uma dupla significação que “se remete à ocultação da realidade e à reprodução das relações de dominação de classe” (ALMEIDA, 2016, p. 75).

O ensaio *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* parte da questão de como é assegurada a reprodução da força de trabalho para discutir a ideologia. A resposta: o salário, que dá à força de trabalho o meio material de se reproduzir. No entanto, o salário representa apenas a parte do valor produzido pela força de trabalho que é indispensável à reprodução desta, ou seja, o necessário para que o assalariado possa ter casa, roupa, comida e, basicamente, poder se apresentar na fábrica no dia seguinte. Além disso, podemos também adicionar ao indispensável a alimentação e educação dos filhos, que é como o proletário se reproduz como força de trabalho. (ALTHUSSER, 1980, p. 18).

A partir daí, Althusser começa uma reflexão sobre como a reprodução da qualificação da força de trabalho é assegurada no regime capitalista, iniciando pela própria educação dos filhos do proletário. O autor explica que, cada vez mais, a aprendizagem acontece fora da produção (como era nas formações sociais escravagistas e feudais), ou seja, através do sistema escolar e outras instituições (ALTHUSSER, 1980, p. 20).

Porém, ao mesmo tempo que a Escola (escrita por Althusser iniciando em maiúscula para se referir a instituição) ensina as técnicas e conhecimentos para se tornar um proletário, também ensina as “regras” dos bons costumes, isto é:

O comportamento que todo o agente da divisão do trabalho deve observar, segundo o lugar que está destinado a ocupar: regras da moral, da consciência cívica e profissional, o que significa exatamente regras de respeito pela divisão social-técnica do trabalho, pelas regras da ordem estabelecida pela dominação de classe (ALTHUSSER, 1980, p. 21)

partir de uma leitura de Elementos da ideologia, obra de Tracy, que Marx, segundo Emmet Kennedy (1979), vai associar ideologia com os interesses da classe burguesa.

O ensino dessas regras, segundo Althusser, é tão importante quanto a reprodução da qualificação para que exista a reprodução da força de trabalho. Nas palavras do próprio autor, é necessário, para manter a dominação de classe, “uma reprodução da submissão desta à ideologia dominante para os operários e uma reprodução da capacidade para manejar bem a ideologia dominante para os agentes da exploração e da repressão” (ALTHUSSER, 1980, p. 21-22).

Na sequência, de maneira mais geral, é dito na obra que a sujeição à ideologia dominante, ou o manejo da prática dessa ideologia, é assegurada pela Escola e por outras instituições de Estado, como a Igreja e o Exército, que vão além do ensino de “saberes práticos”.

É importante determinar a diferença que Althusser (1980, p. 42-44) faz do aparelho (repressivo) de Estado e dos aparelhos ideológicos de Estado. Enquanto o Aparelho de Estado (AE) é o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc., os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) são o AIE religioso (Igrejas), AIE escolar (escolas públicas e particulares), AIE familiar, AIE jurídico, AIE político (sistema político do qual fazem partes os partidos), AIE sindical, AIE da informação (imprensa, rádio, televisão, etc.), AIE cultural (desportos, Belas Artes, Letras).

Uma diferença entre o AE e os AIE é que o aparelho (repressivo) de Estado pertence inteiramente ao domínio público, já os AIE podem fazer parte do domínio privado. Mas a diferença principal, na verdade, é a de que o AE “funciona pela violência”, enquanto os AIE “funcionam pela ideologia”. Embora os aparelhos funcionem pelos dois meios simultaneamente, segundo Althusser, haverá um meio que será prevalente e o outro será secundário (ALTHUSSER, 1980, p. 45-47).

Após delimitar quais são os AIE, Althusser (1980, p. 58-62) começa um comentário sobre alguns deles. O autor diz que, na Idade Média, a Igreja acumulava muitas das funções que hoje são atribuídas a vários outros AIE, mas que ela perdeu parte da sua força após a Revolução Francesa. Já no capitalismo maduro, O AIE que terá a posição dominante será o AIE escolar. Na verdade, ele acrescenta que o duo Escola-Família foi quem substituiu o duo Igreja-Família.

O AIE escolar desempenha um papel dominante, segundo o Althusser, porque:

Inculca-lhes durante anos, os anos em que a criança está mais 'vulnerável', entalada entre o aparelho de Estado familiar e o aparelho de Estado Escola, 'saberes práticos' (*des 'savoir faire'*) envolvidos na ideologia dominante (o francês, o cálculo, a história, as ciências, a literatura), ou simplesmente, a ideologia dominante no estado puro (moral, instrução cívica, filosofia) (ALTHUSSER, 1980, p. 64).

Além disso, o AIE escolar também é o que dispõe por mais tempo de audiência obrigatória (e gratuita), geralmente 8 horas por dia, em 5 dias da semana. A Escola ainda é representada como um meio neutro, desprovido de ideologia, o que ajuda na sua eficácia em inculcar a ideologia da classe dominante (ALTHUSSER, 1980, p. 66-67).

Mais à frente no ensaio, Althusser (1980, p. 77-83) também propõe duas teses sobre a estrutura e o funcionamento da ideologia. A primeira é que “a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência.” O autor explica:

Toda a ideologia representa, na sua deformação necessariamente imaginária, não as relações de produção existentes (e as outras relações que delas derivam), mas antes de mais a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e com as relações que delas derivam.

A segunda tese é a de que “a ideologia tem uma existência material.” Para o autor, “uma ideologia existe sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas” (ALTHUSSER, 1980, p. 83-84).

Pode-se dizer, então, que a existência das ideias da crença de um indivíduo é material porque suas ideias são atos materiais inseridos em práticas materiais, que são reguladas ainda por rituais materiais que são também definidos pelos AIE. Assim, surge um movimento interessante no qual o sujeito age enquanto é agido pelo sistema (ALTHUSSER, 1980, p. 88-90). E, a partir disso, o autor formula outras duas teses: a de que “só existe prática através e sob uma ideologia” e de que “só existe ideologia através do sujeito e para sujeitos” (ALTHUSSER, 1980, p. 81).

Em resumo:

A categoria de sujeito é constitutiva de toda a ideologia, mas ao mesmo tempo e imediatamente acrescentamos que a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia na medida em que toda a ideologia tem por função (que a define) “constituir” os indivíduos concretos em sujeitos. É neste jogo de dupla constituição que consiste o funcionamento de toda a ideologia, pois que a ideologia não é mais que o seu próprio funcionamento nas formas materiais da existência deste funcionamento (ALTHUSSER, 1980, p. 94).

Ao fim do ensaio, Althusser (1980, p. 116) conclui que, numa sociedade de classes (antagônicas), “a reprodução das relações de produção, objetivo último da classe dominante, não pode portanto ser uma simples operação técnica formando e distribuindo os indivíduos pelos diferentes postos da ‘divisão técnica’ do trabalho.” Na verdade, toda divisão técnica do trabalho é uma forma de mascarar uma divisão e organização social, de classe, do trabalho.

Portanto, “a reprodução das relações de produção só pode ser um empreendimento de classe.” E “o Estado e os seus Aparelhos só têm sentido do ponto de vista da luta de classes, como aparelhos da Luta das classes, assegurando a opressão de classe e garantindo as condições da exploração e da reprodução desta” (ALTHUSSER, 1980, p. 116 e 118). Por isso, “só do ponto de vista das classes, isto é, da luta de classes, é que podemos dar conta das ideologias existentes numa formação social” (ALTHUSSER, 1980, p. 119).

3.3 Brecht e o distanciamento

Bertolt Brecht foi um famoso dramaturgo e poeta alemão, que viveu entre os anos de 1898 e 1956. Embora seja mais lembrado por seus trabalhos no teatro e na literatura, Brecht também teve suas contribuições para o cinema. Entre os pesquisadores brasileiros, Maria Alguzir Gutierrez é uma das pessoas que mais a fundo estudaram sobre essas contribuições.

Como a autora aponta, apesar de muitas tentativas, poucas vezes Brecht conseguiu concluir suas experiências no cinema. Entre elas, destacam-se o curta-metragem *Os mistérios de uma barbearia* (*Mysterien eines Frisiersalons*, Bertolt Brecht, Erich Engel e Karl Valentin, 1923), o filme *Kuhle Wampe* (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt*, Slatan Dudow, 1932), e a escrita do argumento e de boa parte do roteiro de *Os carrascos também morrem* (*Hangmen also die*, Fritz Lang, 1943). E, entre as propostas que não foram finalizadas, há diversos argumentos elaborados durante sua juventude e durante o exílio — em 1933, Brecht fugiu da Alemanha Nazista — e uma série de debates sobre uma adaptação para o cinema da sua peça *Mãe Coragem e seus filhos*, durante seu período na Alemanha Oriental (GUTIERREZ, 2021a, p. 145-146).

Em Hollywood, Brecht se destacou pelas biografias de cientistas e propostas ligadas a acontecimentos políticos contemporâneos, como a luta antifascista. Em 1945, Brecht, que participava do *Council for a Democratic Germany*, planejou realizar filmes que conscientizassem os alemães prisioneiros de guerra nos EUA. Percebe-se que Brecht buscava fazer com que seus filmes intervissem em questões políticas urgentes, aproveitando possíveis brechas, como a tendência ao antifascismo de Hollywood na época (GUTIERREZ, 2021a, p. 146-147).

É fato que, de início, Brecht não estava encantado pelo cinema. Para ele, o espectador de cinema não iria além do acompanhamento do enredo, e por isso o cinema estaria destinado aos tolos. Por outro lado, no teatro, o espectador se interessaria mais pelo modo como a história é contada. Gutierrez analisa que Brecht não rejeitava o cinema da mesma forma que parte da inteligência alemã, pois, enquanto estes recusavam o “comercialismo” do cinema, Brecht observava o seu caráter alienante (GUTIERREZ, 2021a, p. 150).

Apesar desse caráter, Brecht ainda enxergava uma potencialidade revolucionária no cinema. Em um texto elaborado a pedido de Adorno e Eisler, nos anos 1940, Brecht propôs a separação dos elementos que compõem o filme, provavelmente repercutindo as ideias que Eisenstein e outros cineastas soviéticos já haviam relatado (GUTIERREZ, 2021a, p. 150).

O cinema também vai ter um importante papel no desenvolvimento do teatro épico de Brecht. Do mesmo jeito que a fotografia impulsionou a pintura a ser liberta da função mimética, o cinema liberaria o teatro. Nesse novo teatro, o ator retornaria a estar no centro, a cena retoma o caráter de citação de algo passado e o espectador volta a ser interpelado. Em outras palavras, a possibilidade ilusionista do cinema fez Brecht recuperar um teatro sem ilusionismo (GUTIERREZ, 2021a, p. 152).

Entre as influências para esse novo teatro estão o teatro popular de Karl Valentin, o circo e o próprio cinema. Mas não o cinema da época, e sim o silencioso cinema dos primórdios. Para Brecht, esse cinema primordial tinha um foco nas ações, uma tipificação das personagens e interpretação gestual, que o admiravam muito. Além disso, no cinema havia a técnica da montagem, que embora não fosse anterior ao cinema, é nele que ela ganha mais relevância e evidência (GUTIERREZ, 2021a, p. 153).

O cinema ainda vai ter outro uso para Brecht dentro do teatro, que é o uso do filme em si como material documental incorporado à peça (GUTIERREZ, 2021a, p. 153-154). Gutierrez (2022, p. 159) relata um exemplo de uso de projeções cinematográficas em peças de Brecht, que são as duas montagens de *A Mãe*, em 1932 e em 1951, que traziam um filme com função propagandística no final. E outro aspecto que Brecht toma emprestado do cinema silencioso é o uso de intertítulos (GUTIERREZ, 2022, p. 160).

Por fim, vale também comentar sobre outras duas críticas que Brecht fez ao cinema: o uso dos atores e o uso da música nos filmes. Sobre o uso dos atores, Brecht critica tanto o *star system* quanto a escolha de atores pela fisionomia ou a escolha por “não-atores”, que daria mais “autenticidade” ao filme. Em vez de “autenticidade”, o que Brecht valorizava era o trabalho inteligente do ator, que não precisava de um transe inspirado para entrar no personagem e, sim, um método de composição racional a partir de três elementos: dos gestos, da observação distanciada e crítica da personagem pelo ator, e da separação entre ator e personagem (GUTIERREZ, 2022, p. 175-176).

Quanto ao uso da música pelos filmes, Brecht pontua que elas servem para mascarar arbitrariedades, saltos e incongruências da ação. Indo na contramão disso, Brecht e Eisler até experimentaram, em *Kuhle Wampe*, uma música como contraponto à imagem, interrupção de episódios e até de condução de algumas sequências (GUTIERREZ, 2022, p. 177).

3.3.1 O teatro épico

Esse novo teatro criado por Brecht, o “teatro épico”, é algo que se desenvolve mais consistentemente em 1926, quando Brecht escreve *Homem é homem*, mesmo que traços épicos já pudessem ser encontrados em *Baal* (1918). Um exemplo de traço épico na peça *Homem é homem* é o seu entreato, no qual um poema é declamado pela viúva Leokadja. Esse momento, diferente de um prólogo ou epílogo, é um comentário dirigido ao público que está no meio da peça e interrompe a ação (ROSENFELD, 1985, p. 146-147).

Em 1948, Brecht escreve um trabalho teórico chamado *Um pequeno Organon para o Teatro*, que ajuda a entender sua proposta. Nessa obra, ele analisa, primeiramente, o que era o teatro. Segundo ele, consistia em “uma viva representação de fatos acontecidos ou inventados entre seres humanos e fazendo com a perspectiva da diversão”, e que se utilizava da ilusão para contar suas histórias.

O autor, porém, questiona mais à frente: “se constatamos a capacidade de nos deleitarmos com reproduções provenientes de épocas diversas [...], não deveríamos, então, suspeitar que nos falta ainda descobrir o prazer específico, a diversão própria de nossa época?” (BRECHT, 1948). E, ele mesmo responde depois, dizendo que: “ao perguntarmos ao nosso teatro que espécie de diversão (direta), que prazer amplo e constante ele poderia nos proporcionar com suas reproduções do convívio humano, não devemos esquecer que somos filhos de uma Era Científica” (BRECHT, 1948).

Embora essa resposta pareça levar a nenhum lugar, Brecht segue argumentando que essa Era Científica não alcançava a todos, pois a burguesia impedia que a ciência fosse proveitosa às massas. Poucos lucravam com a exploração da natureza e o que poderia ser o progresso de todos era apenas o lucro de alguns. E a saída para esse problema estaria em uma nova ciência, fundada há cerca de um século antes do momento em que ele escrevia — fazendo clara referência a dialética materialista de Marx e Engels —, que mergulha nas raízes da luta entre os dominados e os dominadores.

É a partir dessa nova ciência que Brecht formula o que deveria ser um novo teatro e seus objetivos. Na leitura do crítico literário e teórico do teatro Anatol Rosenfeld (1985, p. 147-148) seriam dois os principais motivos que levam Brecht a desenvolver o teatro épico. O primeiro é um desejo de não apenas apresentar relações humanas, mas também as determinantes sociais dessas relações. Brecht pretendia seguir a concepção marxista de que um ser humano devia ser entendido como um conjunto de todas as relações sociais do qual ele faz parte. Com isso, Brecht busca combater a concepção fatalista da tragédia. Rosenfeld (1985, p. 150) explica que, no teatro épico:

O homem não é exposto como ser fixo, como “natureza humana” definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. [...] O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a

“desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas. (p. 150)

O segundo é uma intenção de ser didático e apresentar um palco científico, que fosse capaz de suscitar no público uma ação transformadora. Como explica Leandro Konder (1967, p. 133):

Brecht sempre considerou que uma das principais obrigações do dramaturgo em relação ao público popular era a de jamais subestimar a inteligência deste e procurar estimular-lhe a reflexão crítica. Há que mostrar ao espectador as contradições de seu mundo e ajudá-lo a equacioná-las de modo justo (sem confusão artificial e sem esquematismo) para que o espectador se disponha a superá-las em termos corretos.

E, para esse didatismo ocorrer, era necessário que fosse eliminado o ilusionismo do teatro burguês, pois o ilusionismo causaria conformidade e passividade, que seriam incapazes de gerar uma ideia rebelde. Brecht explica esse ilusionismo muito bem em *Um pequeno Organon para o Teatro*:

Entremos numa costumeira sala de teatro e observemos o efeito causado pelo teatro no público. [...] Têm os olhos evidentemente abertos, mas não veem, não fitam e tampouco ouvem. Olham como que fascinados a cena, cuja forma de expressão embebe suas raízes na Idade Média, época de feiticeiras e clérigos. Ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos objetos passivos de um processo qualquer que está se desenrolando. O estado de enlevo em que se encontram e em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas intensas é tanto mais profundo quanto melhor trabalharem os atores, por isso desejaríamos, visto que tal estado hipnótico nos agrada que os atores fossem tão maus quanto possível (BRECHT, 1948).

Entretanto, deve-se entender que o teatro épico não é contra as emoções, pois o que ele faz é examiná-las e não ficar satisfeito com a simples produção de sentimentos. O teatro épico busca elevar a emoção à razão. Assim, o espectador não era convidado a ser arrastado pela ação representada, mas, sim, a observar as condições históricas e refletir sobre elas.

Outro autor brasileiro que pode ajudar a entender o teatro épico de Brecht é Sérgio de Carvalho, fundador da Companhia do Latão, grupo teatral paulista. Carvalho (2020) sinala que as formas dominantes de uma época são as formas da classe dominante e que “na indústria cultural o espectador está acostumado a consumir imagens prontas. Ele tem explicação para a imagem, ela já vem com legenda moral. Ele já conhece sua resolução, já sabe o desejo que vai nela projetar.”

Portanto, a tarefa de um artista marxista seria “desmontar a ideologia dominante tal qual ela aparece e se esconde nas formas” (CARVALHO, 2020). E, para alcançar esse objetivo, Carvalho (2020) vê as propostas de Brecht como uma ferramenta fundamental: “sua crítica não incide só sobre os assuntos, mas sobre a própria representação. É um artista que une coisas difíceis de juntar: interesse social, político e experimentação formal.”

Além disso, para Carvalho — assim como para Rosenfeld — o teatro épico não endossa o fatalismo e, portanto, sobre o teatro épico, ele diz:

Ele não endossa a ideia de que não existe transformação possível. Ao contrário, ele é um teatro que trabalha para a transformação. Assim, o teatro épico não se dá no plano formal apenas, ele trabalha fora da arte na construção de uma atitude material que se dialetiza com a história presente e com o refluxo da luta (CARVALHO, 2020).

Desse modo, ficam bem claros os motivos que levaram Brecht a desenvolver o teatro épico. Porém, como isso impactou formalmente no teatro? Através de que técnica, pôde Brecht alcançar seus objetivos? A resposta está no chamado “efeito de distanciamento”.

3.3.2 O efeito de distanciamento

O “efeito de distanciamento”, é por vezes também traduzido, do original *Verfremdungseffekt*, como estranhamento ou alienação. O efeito de distanciamento consiste em, basicamente, fazer o espectador, ao começar a estranhar coisas que lhe eram habituais e familiares, e portanto naturais e imutáveis, se convencer da necessidade da mudança. Brecht (1948) entende que:

O que permanece inalterado há muito tempo, parece ser incapaz de ser transformado. Por toda a parte, as coisas que aparecem são de uma evidência de si tão grande que não precisamos fazer esforço para sua compreensão. Os homens encaram tudo o que vive entre si como um dado humano preestabelecido. [...] O Teatro, com suas reproduções do convívio humano, [...] tem de fazer com que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar.

Assim, o objetivo da técnica, segundo o próprio Brecht (1978, p. 79) é “conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos.” Uma peça, então, que caracteriza a situação, época e sociedade

atual com o devido distanciamento mostrará que as condições sociais atuais não são fixas (ROSENFELD, 1985, p. 151). Ou, como o próprio Brecht (1948) explica:

Um dos prazeres específicos da nossa época, que tantas e tão variadas modificações efetuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra, é que não pode ficar, o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não se deve partir dele mas, sim, tê-lo como objetivo. [...] É esse o motivo que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta.

Diversas técnicas foram usadas por Brecht para causar o efeito de distanciamento. Entre elas, há: a ironia; paródia, pela inadequação entre forma e conteúdo; o cômico, muitas vezes conduzido ao paradoxal; e o uso de cartazes, títulos e projeções, que comentam a ação ocorrida na peça (ROSENFELD, 1985, p. 156-158). A noção de quarta parede, que separa o público do palco, também deveria ser rejeitada, permitindo que os atores se voltassem para o público (BRECHT, 1978, p. 79-80). E, além disso, os acontecimentos da trama deveriam se encadear, mas com os elos desse encadeamento permanecendo bem visíveis (KONDER, 1967, p. 138).

Porém, o principal para o funcionamento do efeito de distanciamento é que não se produza nenhuma atmosfera mágica ou “campo de hipnose” no palco, que fizesse o espectador se sentir como se assistisse a um acontecimento real e não uma peça ensaiada. Isso é importante para que o público goze de completa liberdade em seu raciocínio crítico, diferentemente do teatro burguês, no qual o sentimento do personagem se torna o sentimento do público. Assim, Brecht fazia com que os atores de suas peças, em tudo que mostrassem ao público, ficasse nítido o gesto de mostrar. Como Brecht (1948) escreveu: “o ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la”.

Embora esse modo de atuar seja diametralmente oposto ao modo que busca a produzir o efeito de empatia, o ator não deveria renunciar a empatia totalmente. A empatia ainda seria útil para representar outras pessoas e mostrar seus comportamentos, assim como, em diversas ocasiões, vê-se pessoas demonstrarem o comportamento de outras pessoas no dia a dia, como, por exemplo, testemunhas de um acidente que demonstram o comportamento do acidentado; ou um brincalhão que imita um amigo. Essas demonstrações não buscam criar uma ilusão de realidade nos

espectadores, mas ainda se utilizam de empatia para se apropriar de particularidades das pessoas representadas (BRECHT, 1978, p. 80).

Brecht também dá mais um exemplo de representação sem metamorfose absoluta: quando um ator mostra a um colega como deve fazer determinado trecho da peça. Como não é seu papel, o ator não se metamorfoseia completamente para essa representação, mas enfatiza aspectos técnicos e mantém uma atitude simples de quem faz uma proposta (BRECHT, 1978, p. 81-82).

A renúncia a metamorfose absoluta faz com que o texto seja dado pelo ator como uma citação, não como uma improvisação, e para elucidar mais ainda esse caráter citacional, Brecht cita três recursos que podem ser utilizados: primeiro é a recorrência à terceira pessoa; segundo, a recorrência ao passado; e, por último, a intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários (BRECHT, 1978, p. 82).

Vale ainda lembrar que Brecht desenvolveu o efeito de distanciamento a partir de suas observações de outros teatros. Segundo ele, o teatro chinês, por exemplo, já obtinha o distanciamento através da quebra da quarta parede, da recusa a metamorfose completa e ao transe, e da auto-observação praticada pelo artista — o artista chinês era um espectador de si mesmo (BRECHT, 1978, p. 56-61). Em *Um pequeno Organon para o Teatro*, Brecht (1948) também comenta sobre o Teatro de Schiffbauerdamm de Berlim, que no período entreguerras experimentou uma forma de representação baseada no efeito de distanciamento, e sobre o Teatro Antigo e o Teatro Medieval, que distanciava suas personagens por meio do uso de máscaras para as representações.

Para concluir, pode-se retomar uma fala de Carvalho sobre a importância do teatro épico e do distanciamento:

Os temas dominantes da representação têm um conteúdo de classe muito forte. Para mim, a simples presença de um tema novo, de um lugar e um tempo social com os quais o espectador não está habituado, já estimula um prazer diferente. Depois, a forma: o espectador tem prazer em encontrar jeitos diferentes de ouvir e ver histórias ou pedaços de história. Quando mostramos não ser preciso sempre criar a emoção convencional, o medo exagerado ou o desejo sexualizado para se despertar interesse pelo que está sendo visto, o espectador participa daquela construção formal. Ele deixa de ter uma relação passiva com a arte. Eu sinto que o trabalho formal tem de ser renovador a ponto de, inclusive, deixar espaço para o espectador trabalhar. O espectador precisa se sentir produtivo dentro das obras, ser corresponsável pela narrativa. A boa

história não vem pronta para ele. Ele precisa participar da sua construção, desconfiar daquela narrativa, atuar sobre os materiais, trabalhar seus sentidos (CARVALHO, 2020).

Em outras palavras, o que Carvalho mostra é como a quebra da passividade — que é alcançada através do distanciamento — e a introdução de novos temas podem ser interessantes e prazerosas ao espectador da peça, além de fazê-lo refletir sobre o tipo dominante de representação e seu conteúdo de classe, chegando assim aos objetivos de Brecht: analisar as relações humanas e criar um teatro capaz de suscitar ações transformadoras.

3.4 Debord e o desvio

Guy Ernest Debord foi um ativista e teórico político francês, escritor e cineasta. Debord esteve envolvido com movimentos vanguardistas na França durante a década de 1950 e, em 1957, fundou a organização revolucionária Internacional Situacionista (IS). Inspirado nos movimentos vanguardistas dos quais fez parte, Debord buscou criar uma prática artística crítica que fosse empregada para transformar a vida cotidiana (MITCHELL, 2016).

O movimento vanguardista com o qual Debord mais teve contato foi o letrismo, movimento presente na Europa pós-guerra e que, inicialmente organizado por Isidore Isou em 1946, manteve diálogo com outras vanguardas, como o dadaísmo, surrealismo e o futurismo (UCHÔA, 2019, p. 231).

3.4.1 O movimento letrista

A primeira fase do letrismo, entre 1946 e 1952, foi caracterizada por “uma gradual ampliação de abrangência, envolvendo diferentes formas de arte” (UCHÔA, 2019, p. 231). Até 1950, o movimento se destacou pela poesia fonética e pela literatura. Entre seus artistas, havia Isidore Isou, Gil Wolman, Gabriel Pomerand, François Dufrêne, Jean-Louis Brau e Maurice Lemaître. Depois, até 1952, se iniciou uma transposição das práticas letristas para outras artes além da literatura. No cinema, o filme *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isou, foi o marco inicial do movimento na área.

O ano de 1952 também é o marco de uma cisão entre os letristas. Um setor de esquerda do movimento, formado por Debord, Wolman, Brau e Serge Berna, se opôs ao culto aos grandes nomes do cinema hollywoodiano clássico e às ações de um núcleo letrista ligado a Isou e Lemaître. A partir daí, considera-se que houve a segunda fase do letrismo, que duraria até 1957, ano de fundação da Internacional Situacionista (UCHÔA, 2019, p. 231).

Uma das importantes produções escritas do letrismo, e que merece destaque aqui, é o texto de 1952, *Esthétique du cinema*, de Isou, no qual o autor apresenta conceitos importantes do letrismo aplicados ao cinema. Entre eles há o cinzelamento, a centralidade da banda sonora, o fim do cinema e a tomada das salas como locais de ação e debate (ISOU, 1952). Isou também defende “um uso particular das imagens, sons e cores, tomando-os como ‘elementos assincrônicos’” (UCHÔA, 2019, p. 234; ISOU, 1952, p. 61).

Sobre o cinzelamento, Isou relata dois períodos: o *amplique* e o *ciselant*. Como explica Fábio Uchôa (2019, p. 234):

No *amplique*, a composição seria guiada pela conjugação horizontal das diferentes unidades, tendo por foco a harmonia das anedotas. Já no momento *ciselant*, os artistas trabalhariam de modo vertical, enriquecendo cada imagem por si, sem se preocupar-se com aquilo que lhes precede ou sucede. A cinematografia letrista faria parte de um período *ciselant*.

Já a assincronia audiovisual seria caracterizada por “uma linha sonora (vocal), circundada por imagens alheias” (UCHÔA, 2019, p. 239). Embora seja possível pensar que uma assincronia ocorre apenas quando não há relação alguma entre a imagem e som, as vozes, para Isou (1952), mantêm vínculos com a imagem. Esses podem ser associações sugeridas, aproximando vozes e presenças corporais, ou afinidades rítmicas, entre fragmentos sonoros e visuais.

Uchôa (2019, p. 247) ainda lembra que “a ambição de uma total independência é demasiado pretensiosa, dado que diante de qualquer conjunto de imagens e sons simultâneos, a tendência é o estabelecimento de continuidades, pensadas aqui a partir das assincronias, presentes nas construções audiovisuais e em ações previstas em roteiros.”

Antes de iniciar o próximo subcapítulo, seria interessante lembrar também do trajeto dos letristas durante o contexto francês de 1968, dado que eles estavam ativos

no período. Grande parte da atuação dos letristas em 1968 se deu através de exposições e intervenções coletivas no Café-cinema Le Colbert (UCHÔA, 2021, p. 865-866). Ademais, em 1968, os letristas conseguiram uma sala permanente dedicada ao grupo junto ao Musée d'Art Moderne de Paris (FDBLG, 2020).

Essa experiência do café-cinema, como explica Uchôa (2021, p. 884):

Trata-se de uma retomada de experiências vanguardistas, que recoloca a construção de espaços de encontro e transformação. No café-cinema, a transformação está no uso do espaço, mas também, em suas interferências sobre o cinema. Em alguns dos filmes, a criação será coletiva, mediada pelo espaço do café, com suas potencialidades transformadoras.

Em 1968, os letristas também retomaram um debate formulado por Isou em *Traité d'économie nucléaire: le soulèvement de la jeunesse, problème du bicaténage et de l'extériorité*, originalmente de 1949 e republicado em 1957, sobre a juventude. Isou defende, nesse livro, uma teoria econômica que concebe uma luta econômica, definida pelo choque entre os externos (os jovens e outros grupos insatisfeitos com a posição social) e os internos (grupo que está no interior do circuito econômico), na qual os externos seriam os agentes capazes de causar uma transformação na sociedade. A juventude ainda foi descrita pelo autor como duplamente aprisionada: por um lado aprisionada pelos pais e, por outro, pela precariedade quando inserida no mercado (ISOU, 1957, p. 100).

No entanto, apesar das atividades dos letristas e dos debates propostos, Bernard Girard (2010) indica que Isou foi ignorado pelos jornalistas, estudantes e líderes do movimento. Naquele ano, os letristas ainda organizaram um festival de poesia na Universidade de Nanterre, mas que foi abalado por trotskistas que, após um discurso político de Isou, quiseram expulsá-lo de lá (GIRARD, 2010, p. 44).

3.4.2 O conceito de desvio

O conceito de “desvio” (*détournement*) foi apresentado por Guy Debord e Gil Wolman no texto *Um guia prático para o desvio (Mode d'emploi du détournement)*, publicado originalmente no jornal belga surrealista *Les Lèvres Nues* #8, no ano de 1956. O ponto central do texto é de que a herança literária e artística da humanidade deveria ser usada para objetivos propagandísticos de guerrilha.

Como posto no texto, “quaisquer elementos, não importa de onde forem tirados, podem ser usados para fazer novas combinações” (DEBORD; WOLMAN, 1956). A ideia deles é que quando se une dois objetos, independentemente da distância de seus contextos originais, uma nova relação será formada. Tal estratégia já era usada para produzir paródias de efeitos cômicos, e os autores, então, defendiam que era necessário conceber uma espécie de estágio “paródico-sério”, no qual os elementos fossem “desviados” de seu contexto original para, em vez de produzir o riso, expressar “indiferença em relação a um original insignificante e esquecido, e que procura proporcionar uma espécie de sublimação” (DEBORD; WOLMAN, 1956).

A frase “O mundo já foi filmado. Trata-se, agora, de transformá-lo.”, presente em um cartaz do filme *A sociedade do espetáculo* (*La Société du Spectacle*, 1974), do próprio Debord, é um resumo muito eficiente para compreender a amplitude política do desvio. O projeto debordiano não quer “fazer cinema”, ele quer “fazer uso” do cinema; atualizar as imagens já gravadas (LEANDRO, 2012, p. 7).

Os autores ainda definem dois tipos principais de elementos desviados: os desvios menores e os desvios enganadores. Os desvios menores são “os desvios de um elemento que não tem importância própria, e que portanto toma todo seu significado do novo contexto onde foi colocado. Por exemplo, um resumo informativo, uma frase neutra, uma foto lugar-comum”. E já os desvios enganadores, que também são chamados de “desvios com proposta premonitória”, são “o desvio de um elemento intrinsecamente significativo, o qual toma uma dimensão diferente a partir do novo contexto. Um slogan de Saint-Just, por exemplo, ou uma sequência cinematográfica de Eisenstein” (DEBORD; WOLMAN, 1956).

É importante salientar, também, que os desvios, para Debord e Wolman, devem fazer as distorções mais simples possíveis nos elementos, pois o desvio deve impactar através da memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos.

Sobre o impacto que o desvio deve causar na sociedade, os autores afirmam:

O desvio não leva apenas à descoberta de aspectos novos do talento; somando-se a isso, e se chocando contra todas as convenções sociais e legais, não poderá falhar em se tornar uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes. Os seus produtos baratos são a artilharia pesada que derruba todas as Muralhas da China do conhecimento. É um verdadeiro meio de educação

artística do proletariado, o primeiro passo em direção a um comunismo literário (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Mas eles ainda dizem que é “no reino do cinema que o desvio pode alcançar a sua maior eficácia e, para os que se preocupam com este aspecto, a sua maior beleza”, pois “os poderes do filme são tão amplos, e a ausência de coordenação de tais poderes é tão evidente, que virtualmente qualquer filme que está acima da miserável média pode fornecer material para polêmicas infundáveis entre expectadores ou críticos profissionais” (DEBORD; WOLMAN, 1956). O autor Davi Galhardo (2020, p. 83), sobre o uso do cinema por Debord, diz que:

O cinema é o campo de atuação de Debord justamente por aglutinar o poderio da arte moderna enquanto forma de expressão estética, capaz de utilizar mais plenamente os elementos da cultura passada, mas também, dispõe dos avanços técnicos das forças produtivas (as imagens em movimento, a montagem, o som etc.).

Como explicado por Anita Leandro (2012, p. 5), “o reemprego de imagens de arquivo no cinema já era praticado desde os anos 1920, pelos construtivistas russos, mas é Debord que revigora essa prática com um método rigoroso, baseado no recurso sistemático à técnica do desvio.” E, apesar de Debord sistematizar o pensamento do desvio apenas em 1956, ele já praticava o desvio desde *Hurlements en faveur de Sade* (1952), através de uma mistura de sons provenientes de outras obras e mídias (LEANDRO, 2012, p. 6).

A proposta de Debord e Wolman também antecipa em mais de meio século a discussão atual em torno do *copyright*, já que a proposta deles acaba com a noção de propriedade pessoal em matéria de arte (LEANDRO, 2012, p. 6). E dialoga, ainda, com a “cultura do *remix*”, que é uma expressão para caracterizar formas de produção baseadas na apropriação, mescla, fusão, modificação e derivação, cuja intensificação foi possível graças as qualidades das ferramentas digitais (PRADA, 2012); com o *found footage*, um regime estético que tem como premissa básica a realização de filmes com imagens pré-existentes (LUNA, 2015, p. 28); e com o *ready-made*, do Duchamp. Embora, diferente do *ready-made*, que buscava a negação da própria noção de obra e de arte, o desvio “nega a negação” (DEBORD; WOLMAN, 1956).

O autor Davi Galhardo (2020, p. 84), em seu livro *O (contra) cinema de Guy Debord: Espetáculo, desvio e comunicação*, também explica que o método do desvio

é revolucionário tanto na sua forma quanto no conteúdo emancipador. Segundo o autor,

O que o desvio deseja é uma mudança de estado do objeto desviado, ou melhor, transportar a sua imagem para um patamar superior. Nem fazer chorar, nem fazer rir lhe dizem respeito. Esses estados anímicos não merecem a sua atenção, pois são sentimentos incabíveis a um objeto totalmente desprendido de originalidade. O uso do desvio é bastante plural, contudo, seu objetivo último deverá ser sempre o mesmo: o deslocamento negativo do objeto (2020, p. 140).

Galhardo (2020, p. 140) ainda fala em 4 regras gerais sobre o procedimento do desvio. A primeira é que o elemento desviado cuja origem é mais longínqua costuma ser mais efetivo em seu emprego; a segunda, que os elementos desviados devem sofrer mutações tão simples quanto possível; a terceira, que os desvios mais racionais são menos efetivos; e por último, que o desvio como simples inversão de valores é sempre mais fraco que os demais.

Por fim, Galhardo (2020, p. 146) chega na conclusão de que o desvio é “o procedimento que recria uma imagem histórica do seu objeto no presente, isto é, ele não toma a coisa tal como ela é no seu local originário.” Assim, o desvio, ao trazer para o presente uma imagem do passado, constitui no tempo atual um novo significado, mais desenvolvido e, portanto, revolucionário.

4. Análises dos filmes do Grupo Dziga Vertov

Neste capítulo, serão analisados os filmes com base nas teorias previamente explicadas. Assim como explicado na introdução da pesquisa, cada filme será mais questionado a partir de uma teoria, de acordo com as afinidades internas de cada obra, incluindo diálogos com as outras, quando houver a possibilidade.

As quatro obras constituintes do *corpus* de pesquisa foram escolhidas pois, nelas, os ecos marxistas são mais evidentes, possibilitando, assim, trilhar o objetivo da dissertação, que é analisar a filmografia do Grupo Dziga Vertov e encontrar “ecos”, ou seja, rastros, vestígios, repercussões, de elementos marxistas em tais filmes.

A metodologia de análise fílmica adotada para a pesquisa, por sua vez, inspira-se em Manuela Penafria. A autora vai definir que “a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objetivos estabelecidos a priori e que se trata de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme” (PENAFRIA, 2009, p. 4). Além disso, leva em conta um conjunto de passos, que pode ser readequado, para a análise de filmes em diferentes contextos: 1) informações; 2) dinâmica da narrativa; 3) pontos de vista; 4) decomposição da cena principal do filme; 5) conclusões.

4.1 Sons britânicos

Sons Britânicos foi feito na Inglaterra, produzido pela Kestrel Productions para a London Weekend Television, aproveitando um processo de reavaliação de concessões da televisão britânica para poder financiar o filme. A ideia de que a Kestrel fizesse esse filme partiu de Mo Teitelbaum, que queria que a produtora juntasse seis diretores europeus para fazer documentários sobre a Grã-Bretanha. Teitelbaum já conhecia Godard desde maio de 1968; quando o cineasta estava em Londres para filmar *Sympathy for the Devil*, um documentário com a banda The Rolling Stones, ela apresentou a ideia a ele (MACCABE, 2005, p. 16).

Apesar de ter sido produzido a pedido da London Weekend Television, o filme não chegou a ser exibido integralmente na televisão⁵¹. Somente alguns trechos foram exibidos e analisados negativamente no programa *Aquarius*, da mesma emissora, no início dos anos 1970 (ALMEIDA, 2005, p. 100).

A ficha técnica do filme está posta na tabela abaixo:

Tabela 1 – Ficha técnica de Sons Brintânicos.

Função	Participantes
Direção	Jean-Luc Godard; Jean-Henri Roger; Grupo Dziga Vertov
Roteiro	Jean-Luc Godard; Jean-Henri Roger
Pesquisa	Mo Teitelbaum
Fotografia	Charles Stewart
Som	Fred Sharp
Mixagem de som	Antoine Bonfanti
Montagem	Christine Aya; Elizabeth Kozmian
Elenco	Estudantes de Oxford; estudantes de Essex; grupo de trabalhadores militantes da região de Dagenham e trabalhadores da GM; voz de Godard na trilha sonora

Fonte: ALMEIDA, 2005, p. 99-100.

Sons Britânicos é um filme de 52 minutos, filmado na Inglaterra entre fevereiro e março de 1969, gravado em 16mm e colorido. Por vezes a obra é classificada como documentário, por outras, como filme-ensaio⁵². O fato é que o filme traz imagens

⁵¹ Em entrevista com Martin Walsh, Gorin (1981, p. 125-126) disse que os padrões da televisão simplesmente não estavam preparados para esse tipo de filme.

⁵² O conceito de filme-ensaio é, comumente, explicado primeiro a partir do seu ancestral: o ensaio literário. A origem do ensaio literário geralmente é reconhecida como sendo a obra de Michael de Montaigne (1553-1592). O ensaio é definido por Arlindo Machado (2003, p. 64), como “uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados ‘literários’, como a subjetividade do enfoque, a eloquência da linguagem e a liberdade do pensamento.” Portanto, o ensaio se difere do discurso científico comum ao se preocupar mais com a forma expressiva do texto. Porém, o ensaio não se situa num meio termo, na

documentais e algumas imagens encenadas, buscando causar reflexões no espectador quanto ao que pode ser visto e escutado, além de tratar de temas como a alienação dos trabalhadores, a condição da mulher no capitalismo, o papel dos sindicatos e a luta estudantil. O filme também já traz diversos traços marcantes das obras do Grupo Dziga Vertov: a polifonia da banda sonora, a dilatação da duração dos planos, a postura performática do corpo em cena e a base dialética do exame da realidade e da própria linguagem cinematográfica (PUPPO; ARAÚJO, 2015, p. 148).

O filme estrutura-se em seis sequências (*figura 5*). A primeira retrata a linha de produção de uma fábrica de carros; a segunda é uma mulher nua em sua casa; a terceira, um discurso liberal, em preto e branco, que é entrecortado por cenas coloridas da realidade dos trabalhadores; a quarta são trabalhadores que discutem suas condições de trabalho em um apartamento; a quinta é um grupo de universitários que fazem cartazes e versões das músicas da banda The Beatles com letras revolucionárias; e a última, é uma mão ensanguentada que rasteja como uma cobra pelo chão até alcançar uma bandeira vermelha, que depois é balançada no ar. O filme também começa e termina com imagens similares (*figura 6*), a imagem da bandeira do Reino Unido sendo atravessada por uma mão, com o punho cerrado.

fronteira, entre literatura e ciência. Na verdade, o ensaio é a própria negação dessa dicotomia, da dualidade entre o sensível e o cognitivo (MACHADO, 2003, p. 65). Para alguns autores, o gênero cinematográfico que mais parece se aproximar da forma audiovisual do ensaio é o documentário, mas isso é um engano. O documentário é um termo que classifica um leque amplo de filmes, que se unem em dois pressupostos: a crença de que a câmera registra uma emanção do real e que o mundo material em si já é constituído como um discurso “natural”, e que “falaria” por si só através da filmagem, que não o afeta ou impõe sobre ele nenhum outro discurso (MACHADO, 2003, p. 66). O filme-ensaio, por outro lado, seria formulado como: “(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador” (CORRIGAN, 2015, p. 33).

Figura 5 - Quadros de cada uma das sequências de *Sons Britânicos*.



Fonte: Captura de tela.

É importante perceber que não há no filme uma narrativa única em que todas as sequências se relacionem. Nesse sentido, deve-se pensar que o motivo para que elas se encontrem juntas e arranjadas nesta ordem seja outro.

E o tema que une todas as sequências é a análise materialista feita da realidade britânica. Mas essa análise não tenta se esconder atrás de um estilo hollywoodiano, não tenta causar a ilusão de que o filme é um espelho da realidade. *Sons Britânicos* é realizado de maneira a causar um sentimento no espectador que lembra o mesmo a todo momento que ele está assistindo a um filme. A obra foge das regras do cinema convencional em alguns aspectos, como em relação à montagem e à conexão entre som-imagem — o que lembra também a assincronia de Isidore Isou.

As vozes sobrepostas, os cartazes que entrecortam as sequências e a repetição de cenas são alguns exemplos dessas fugas, mas até mesmo o impacto ao iniciar a segunda sequência e a última sequência, que foge do naturalismo⁵³, podem lembrar o espectador de que a obra se trata de um filme.

⁵³ A estética naturalista pode ser entendida como “um conjunto de fatores que visam proporcionar uma representação mais próxima do ‘real’” (CZOVNY; LARA, 2017, p. 4). Para Ismail Xavier (2005, p. 41), o naturalismo “aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade” — se referindo à realidade criada pelas imagens. Entre os elementos básicos essenciais para a eficácia naturalista estão: “a decupagem clássica, a elaboração de um método de interpretação dos atores aliados por uma preferência de filmagens em estúdios e, por fim, a escolha de histórias de popularidade comprovada e de leitura fácil” (XAVIER, 2005, p. 41). Pucci Junior (2004, p. 4) também explica que a ideia de naturalismo funciona como “um certo tipo de espetatorialidade cinematográfica: a do cinema narrativo clássico”, na qual procura-se o objetivo de provocar a ilusão.

Figura 6 - Quadros iniciais e quadros finais de *Sons Britânicos*.



Fonte: Captura de tela.

Como colocado por MacBean (2005, p. 64) em seu artigo no livro organizado por Jane de Almeida, o motivo de Godard querer negar tal tradição hollywoodiana é o seguinte:

Godard acusa o cinema burguês de colocar demasiada ênfase nos medos e desejos emocionais mais básicos da audiência, jogando com esses medos e desejos, sacrificando a inteligência crítica do espectador. E Godard tenta combater esta tirania das emoções, não porque seja “contra” emoções e “a favor” da racionalidade, nem tampouco porque se oponha a que as atitudes e ações das pessoas sejam influenciadas por sua experiência artística; muito pelo contrário. Mas por acreditar fortemente que a audiência não deve se deixar explorar, como acontece no cinema burguês, que não deve ser manipulada emocionalmente, mas deve, sim, ser tratada de forma direta e franca, em um diálogo lúcido que evoque todas as suas faculdades humanas.

MacBean (2005, p. 65) ainda complementa dizendo que o cinema burguês “capitaliza seus mecanismos de identificação-projeção, a fim de induzi-la, de forma sutil, insidiosa, inconsciente, a participar dos sonhos e fantasias que são vendidos pela sociedade capitalista burguesa.” Assim, o cinema seria usado como uma ferramenta ideológica que direciona a massa a querer viver os sonhos burgueses.

Esta característica de *Sons Britânicos* vai totalmente ao encontro dos pensamentos de Brecht e Eisenstein, que não entendiam o teatro narrativo-

representativo como útil para guiar o espectador numa direção revolucionária. Os três, então, concordam que não há arte revolucionária sem forma revolucionária, e que essa forma revolucionária não está na representação naturalista da realidade.

No entanto, não é apenas esta característica que afirma o diálogo entre Eisenstein, Brecht e *Sons Britânicos*. Em relação ao diálogo com Brecht, pode ser entendido que, assim como o alemão usava cartazes em suas peças para causar distanciamento, O Grupo Dziga Vertov também usa.

Já em relação ao diálogo com Eisenstein, as próprias sequências podem ser entendidas como seis atrações que compõem o filme. Cada sequência traz um evento que, assim como as atrações para o soviético, submete a audiência a um impacto emocional ou psicológico, levando-a a um questionamento específico e calculado, que influencia o espectador ideologicamente. *Sons Britânicos* é bem próximo ao que Eisenstein idealizou com seu método para a produção de um cinema operário: elementos e comentários em torno de situações básicas.

Mesmo que o filme tenha suas diferenças quando comparado a filmes de Eisenstein como *A greve* (*Смачка*, 1925), no qual Eisenstein faz uma montagem que compara um massacre cometido por militares contra os trabalhadores e uma vaca sendo abatida (*figura 7*), quebrando com a diegese do filme para criar um choque no espectador e fazer uma associação entre as imagens; *Sons Britânicos* ainda é uma obra que se aproxima da definição de Gunning (2006b, p. 384) para as atrações, pois o filme pede a atenção do espectador, incita curiosidade e promove o espetáculo, a partir de incidentes chocantes ou curiosos.

Figura 7 – Quadros da sequência do massacre em A greve.



Fonte: captura de tela.

E, embora possa parecer estranha à primeira vista uma aproximação entre o Grupo Dziga Vertov e Eisentein, já que o grupo dizia que Eisenstein era um revisionista, oposto ao revolucionário Vertov; em entrevista para Chistian Braad Thomsen, na revista *Jump Cut*, em 1974, Gorin diz que a preferência que o grupo teve por Vertov, na época, era porque Vertov vinha sendo ofuscado por Eisenstein e, também, para se opor à forma como a glória de Eisenstein havia sido reconstituída na categoria da estética burguesa. No entanto, ele depois ressalta que ambos soviéticos eram ligados à organização política libertadora do povo russo e que, embora Eisenstein fosse mais tradicional e trabalhasse mais como um autor enquanto Vertov dissolvia sua individualidade nas forças da revolução, ambos eram dois extremos do mesmo corpo, ambos deviam ser estudados. Gorin (1974) ainda enfatiza ao final dessa resposta que eles preferiam ambos.

Na verdade, até a polifonia da banda sonora e a falta de conexão entre som-imagem, utilizada em certos momentos do filme, lembra Eisenstein — além de Isou, como mencionado parágrafos atrás —, já que Eisenstein, junto a V. I. Pudovkin e G. V Alexandrov, publicou um texto, escrito dentro do contexto da chegada do filme sonoro, defendendo que um som naturalista no cinema aumentaria a mercantilização do filme. Além disso, eles escrevem que: “apenas um uso contrapontual do som em relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade de desenvolvimento e perfeição da montagem”⁵⁴ (ALEXANDROV; EISENSTEIN; PUDOVKIN, 1985, p. 84, tradução nossa). Pudovkin (1985, p. 86, tradução nossa), em outro texto, chega a defender também que “seria totalmente falso considerar o som apenas como um dispositivo mecânico que nos permite aumentar a naturalidade da imagem”⁵⁵. Além disso, ele diz que “o papel que o som deve desempenhar no cinema é muito mais significativo do que uma imitação servil do naturalismo nessas linhas; a primeira função do som é aumentar a expressividade potencial do conteúdo do filme”⁵⁶ (PUDOVKIN, 1985, p. 86, tradução nossa).

⁵⁴ No original: “Only a contrapuntal use of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection.”

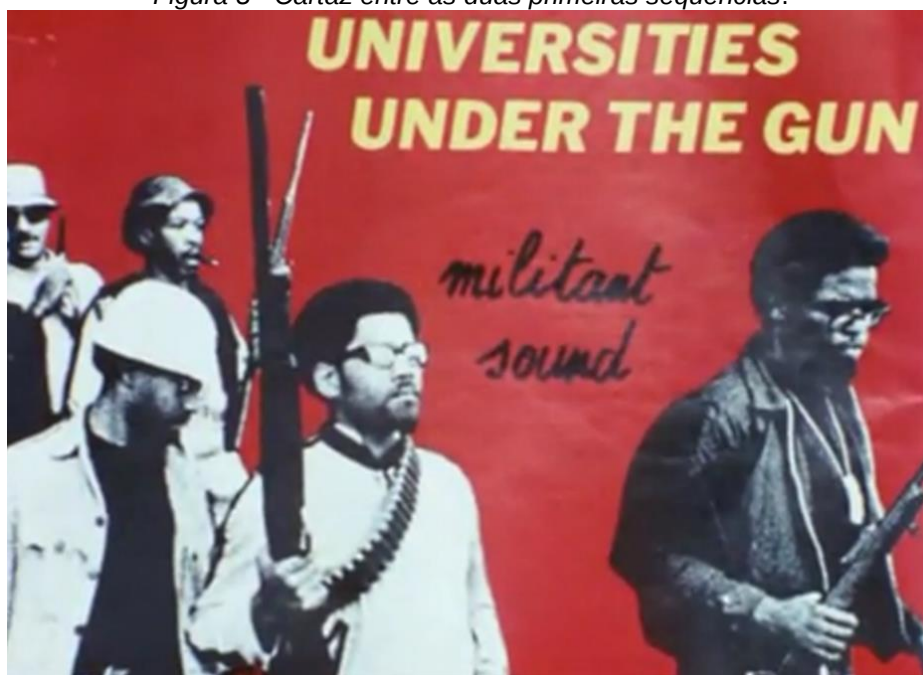
⁵⁵ No original: “It would be entirely false to consider sound merely as a mechanical device enabling us to enhance the naturalness of the image.”

⁵⁶ No original: “The role which sound is to play in film is much more significant than a slavish imitation of naturalism on these lines; the first function of sound is to augment the potential expressiveness of the film’s content.”

Analisando uma das sequências do filme, pode-se perceber mais profundamente como o Godard, junto ao Grupo Dziga Vertov, colocou em prática esse desmantelamento da ilusão do cinema hollywoodiano previamente mencionado. A sequência na qual uma mulher nua anda pela casa é a segunda do filme, precedida pela linha de produção de uma fábrica de carros e sucedida pelo jovem que faz um discurso entrecortado por cenas da Grã-Bretanha.

A transição da sequência anterior para essa segunda é marcada por um cartaz (*figura 8*) onde é possível ler “universidades sob a arma” e “som militante”, esse último escrito, aparentemente, à mão. Essa segunda frase, mais centralizada no cartaz, já nos parece um prenúncio do que deve-se prestar atenção na próxima sequência: o som.

Figura 8 - Cartaz entre as duas primeiras sequências.

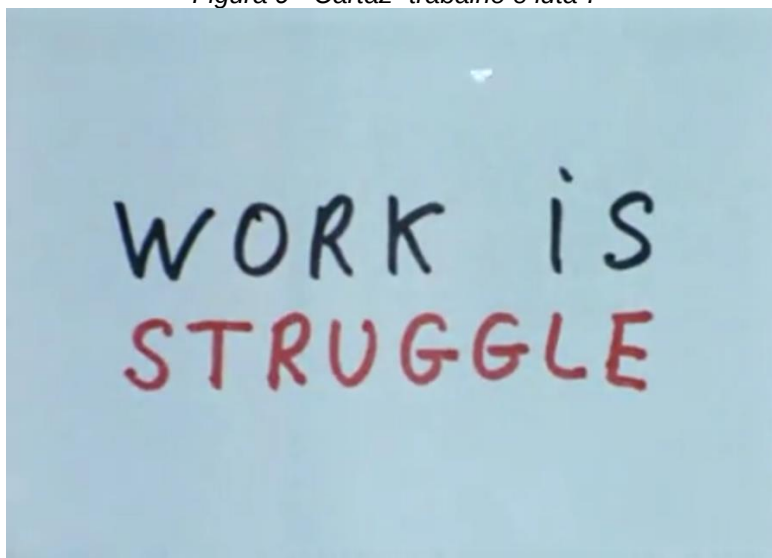


Fonte: Captura de tela.

Após o cartaz, mostra-se o interior de uma casa, uma escada e um corredor com duas portas, praticamente branca e vazia. Uma mulher nua, então, sai de uma porta e caminha até a outra. Ela vai e volta por algumas vezes, também desce e sobe as escadas. A casa é silenciosa, mas na trilha sonora ouve-se um discurso, um texto da feminista Sheila Rowbotham, que por vezes é sobreposto por uma voz masculina

falando algumas palavras e frases sobre o assunto. Até que chegamos a outro cartaz, dessa vez escrito apenas “trabalho é luta” (*figura 9*).

Figura 9 - Cartaz "trabalho é luta".



Fonte: Captura de tela.

Depois deste cartaz, observamos a mulher, ainda nua, enquadrada acima dos seios, falando ao telefone. Aqui, ouve-se uma voz masculina adulta ditando um texto para uma criança, que repete as palavras. Estas vozes param quando aparece mais um cartaz, desta vez escrito “existem” (*figura 10*).

Figura 10 - Cartaz "existem".

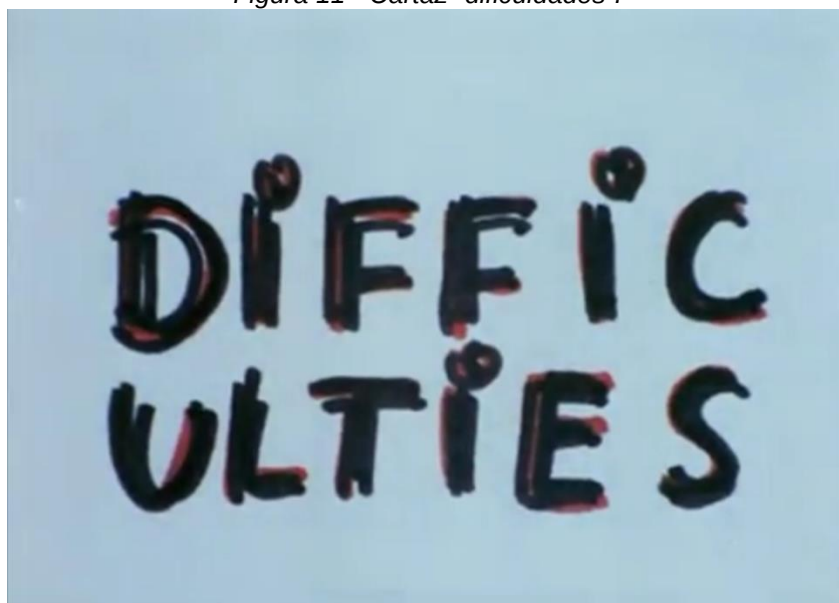


Fonte: Captura de tela.

Depois, voltamos a prestar atenção nas palavras de Rowbotham, que também é repetida algumas vezes pela mulher ao telefone. A voz masculina e a infantil voltam ao final deste plano, quando é novamente mostrado outro cartaz, agora escrito “dificuldades” (*figura 11*).

A sequência continua, então, com um enquadramento frontal que mostra o corpo da mulher desde acima dos joelhos até acima da barriga. O som é a, assim como na primeira parte da sequência, composto pela leitura do texto da Sheila Rowbotham e por uma voz masculina dizendo algumas palavras. A sequência então chega ao fim.

Figura 11 - Cartaz "dificuldades".



Fonte: Captura de tela.

Inicialmente, Godard desejava que a própria Rowbotham fosse a atriz dessa cena, mas a mesma não se sentiu confortável com isso. MacCabe (2005, p. 17-18) traz em seu texto uma declaração na qual ela relembra seu encontro com Godard:

A ideia dele era me filmar sem roupa, recitando palavras sobre a emancipação, enquanto eu subia e descia um lance de escadas – a suposição era que, depois de um tempo, a voz iria se sobrepor às imagens do corpo. Isto me deixou desconfortável por dois motivos. Meu número era 36 e eu achava meus seios flácidos demais para a moda dos anos 1960. Ser fotografada, deitada e sem roupa, não era problema, mas a ideia de ficar andando escada abaixo me deixava constrangida. Além do mais, embora eu não considerasse a nudez um problema em si, os primeiros grupos de mulheres eram contra o que chamávamos de “objetificação” ... Por que diabos a danada da mente masculina pulava tão rapidamente da conversa sobre libertação para a nudez, eu me perguntava...

Rowbotham também havia declarado que seu medo era de que “se tem uma mulher sem roupa na tela, ninguém vai prestar atenção nas palavras”, e chegou até sugerir uma alternativa de filmagem para Godard. Mas o diretor seguiu desejando fazer a cena como ele havia pensado, dizendo para Rowbotham que ele conseguiria deixar “uma boceta desinteressante” (MACCABE, 2005, p. 18).

Por fim, a atriz filmada foi uma trabalhadora de um cinema recém aberto no bairro de Notting Hill que precisava de dinheiro. Sheila acabou fazendo apenas a locução.

Rowbotham ainda conta que, quando o filme estreou, um amigo envolvido no socialismo internacional a contou que, ao ver esta sequência, seu primeiro pensamento foi “mulher gostosa” e só depois de ver que a tomada se repetia é que ele começou a escutar a voz *over* (MACCABE, 2005, p. 18).

Levando em consideração os três principais planos desta segunda sequência (*figura 12*), por serem planos longos, de câmera estática e sem cores chamativas, pode-se considerar que, de fato, a intenção de Godard era filmar a atriz de uma forma não sexualizada, mostrando um corpo natural, diferente dos que geralmente aparecem no cinema burguês. A imagem é exposta por tanto tempo que um possível interesse erótico acaba por se esgotar.

Figura 12 - Três principais planos da sequência.



Fonte: Captura de tela.

Essa hipótese, do esgotamento da sexualização através da longa exposição do plano, se torna ainda mais plausível quando retoma-se a fuga do cinema burguês. Ao fugir do naturalismo, Godard desejava exatamente se contrapor a um cinema que ilude o espectador.

E, com essa sequência, ele também demonstra como acontece esta ilusão: a sedução da imagem inicial apaga o som e impede a reflexão do espectador. Portanto, pode-se facilmente concluir que a reação que o amigo de Rowbotham teve ao ver o filme já era mesmo algo previsto por Godard.

Como colocado por MacCabe (1980, p. 87),

Se olharmos para o corpo dessa mulher, teremos consciência de nosso próprio olhar, que não se esconde nas dobras da narrativa e no movimento da câmera. Da mesma forma, não existe aquela titilação de visão da qual depende a exploração. O que vemos não é produto de um desvelamento; olhamos para um corpo feminino por vários minutos.

Além disso, o cartaz inicial do filme, como mostrado na *figura 6*, ao mostrar a palavra *images* substituída por *sounds*, remete à importância que o som tem para esse filme. A ideia que se cria é a de que deve-se ouvir o filme mais do que assisti-lo. Dessa forma, abre-se a possibilidade dessa sequência ser vista de um modo no qual o discurso contido na trilha sonora é mais importante do que a imagem da mulher.

No entanto, deve-se lembrar que, numa sociedade machista, qualquer imagem de um corpo nu de uma mulher pode se tornar alvo de sexualização, principalmente se descontextualizado do filme. O próprio fato de terem de usar uma jovem que precisava de dinheiro também é revelador sobre a cena, visto que esse fato pode dar a entender que a mulher apenas participou do projeto pelo dinheiro e não por concordar com o posicionamento de Godard, havendo, assim, uma exploração da sexualidade que só ocorre pois a atriz já pertencia a uma condição de pessoa explorada pelo capital. Essa dupla exploração — do capital e da sexualidade — pode ser exemplo de como as opressões se expressam de forma imbricada, evidenciando a necessidade de uma luta conjunta contra as opressões de classe e gênero, como é feita, atualmente, pela vertente marxista do feminismo⁵⁷.

Concluindo, pode-se perceber, então, que, apesar de levar o nome de outro cineasta soviético, o Grupo Dziga Vertov e o filme *Sons Britânicos* também

⁵⁷ Conforme o estudo de Mirla Cisne (2018), o feminismo tem diversas vertentes, e o feminismo marxista é uma vertente que entende que as classes sociais não são abstratas, mas sim “relações sociais que envolvem antagonismos inscritos em uma materialidade de corpos reais, que possuem sexo/sexualidade, raça/etnia” (CISNE, 2018, p. 213). Em outras palavras, “a opressão sobre as mulheres não é um problema específico, mas, assim como o racismo, o patriarcado está engendrado na lógica do capitalismo. Portanto, a luta anticapitalista demanda a luta contra o patriarcado e o racismo” (CISNE, 2018, p. 226).

relacionam-se de forma clara com o pensamento de Eisenstein — além de proximidades com Brecht. Inseridos no contexto do pós-Maio de 68, o coletivo retoma essas posições para causar nos espectadores um choque que os levaria a radicalizar seus posicionamentos mais à esquerda, de forma não tão diferente do próprio Eisenstein, que realizou filmes no período pós-Revolução de Outubro.

Percebe-se, ainda, a tentativa de negar a tradição griffthiana com o filme e de criar uma forma revolucionária para os filmes politicamente ativos, militantes. Nem mesmo faria sentido que tais filmes se expressassem na mesma linguagem que os filmes burgueses.

Há um trecho da narração de *Sons Britânicos* que sintetiza perfeitamente a proposta do coletivo com o filme: “Agarrar a Revolução com uma mão e a produção com a outra. O que significa isso para os cineastas militantes? Não significa oferecer filmes às pessoas, a não ser fazer filmes desde e através das pessoas.”⁵⁸ Nesse trecho, fica óbvia a consciência do próprio coletivo quanto à necessidade de realizar seus filmes fora da estética e do contexto de produção do cinema burguês. Não basta fazer os filmes para as pessoas, é necessário que sejam feitos, também, com a participação ativa delas, e de maneira democrática. Só assim poderia um filme representar de fato a voz do povo.

4.2 Lutas na Itália

O filme *Lutas na Itália* foi lançado em 1970. Segundo o livro *Grupo Dziga Vertov*, de Jane de Almeida (2005, p. 104), há duas versões de filme, uma “oficial” com 76 minutos, e a versão italiana com 55 minutos. O filme foi filmado praticamente no apartamento em Paris de Godard e Anne Wiazemsky, que eram casados na época. Há ainda trechos gravados em fábrica na Itália, e em Roma e Milão (ALMEIDA, 2005, p. 104). *Lutas na Itália* apresenta uma jovem italiana, Paola Taviani (interpretada pela atriz Christina Tullio Altan), que é estudante e militante comunista no *Lotta Continua* (Luta Contínua)⁵⁹. A ficha técnica está na tabela abaixo:

⁵⁸ “Seizing the revolution with one hand and production with the other. What does that mean for militant filmmakers? It doesn't mean bringing films to the people, but making films from and through the people.”

⁵⁹ O *Lotta Continua* foi uma organização de esquerda radical que atuava na Itália. Seus integrantes focavam em espalhar ideias que radicalizavam jovens, estudantes e operários. O grupo foi fundado no

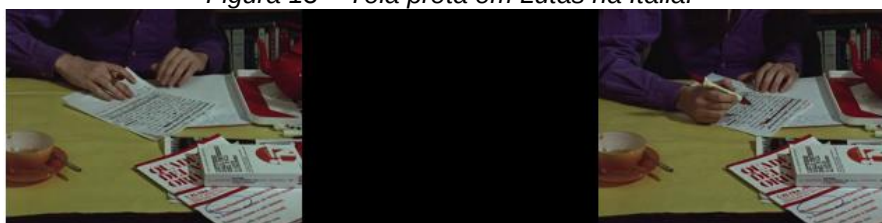
Tabela 2 – Ficha técnica de *Lutas na Itália*.

Função	Participantes
Direção	Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin; Grupo Dziga Vertov
Roteiro	Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin; Grupo Dziga Vertov
Fotografia	Armand Marco
Produtor	Gianni Barcelloni
Mixagem de som	Antoine Bonfanti
Montagem	Christine Aya; Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin; Grupo Dziga Vertov
Elenco	Christina Tullio Altan; Anne Wiazemsky; Jérôme Hinstin; Paolo Pozzesi

Fonte: ALMEIDA, 2005, p. 104.

O filme inicia com um cartaz, onde surge o nome do filme. Depois, vê-se a imagem da personagem Paola, que declama um texto político com seu punho cerrado. Então, um narrador com voz masculina anuncia o primeiro assunto do filme: a militância. Algo que desde o início chama atenção é como o filme vai sendo entrecortado pela tela preta, “vazia” (*figura 13*). Outros temas que fazem parte do dia a dia de Paola vão sendo abordados no decorrer da primeira parte: a universidade, a ciência, a sociedade, a família, a saúde, a habitação, a sexualidade, e a identidade.

Figura 13 – Tela preta em *Lutas na Itália*.



Fonte: Captura de tela.

ano de 1969 por uma cisão no movimento estudantil-operário de Turim e se dissolveu em 1976. Também é importante notar que a criação do grupo se dá num período no qual havia muita contestação estudantil, com ocupação de universidades, e greves de trabalhadores. Essas lutas se estenderam de 1967 a 1969 (ano de criação do *Lotta Continua*).

Na segunda parte do filme, Paola afirma que o que se havia visto até então não era realmente ela, mas apenas “reflexos” (palavra que será retomada pelo filme mais à frente) e fragmentos dela, a vida dividida como matérias de um curso de universidade. Sobre as “telas pretas”, o narrador ainda indaga: quem as produziu? O que elas estão substituindo? Qual a relação entre as telas pretas e as imagens de Paola? A resposta dada pelo filme é que essa relação entre elas parte da sociedade, e tem nome: ideologia.

O narrador, entre os minutos dezessete e dezenove, ainda define ideologia como “relação necessariamente imaginária com as condições reais de existência”, repetindo a frase algumas vezes em italiano, sempre traduzido pela narradora feminina em francês. O narrador ainda diz, aos dezenove minutos e trinta e sete segundos, que a função da ideologia é “a reprodução cotidiana ininterrupta das relações de produção na consciência, em outras palavras, ajustar, organizar vosso comportamento prático na sociedade.”

Mais à frente, na terceira parte, o filme retorna à discussão sobre os “reflexos”. Paola diz que essa parte não será apenas reflexos como a primeira parte, nem serão críticas sobre a noção de reflexos, como a segunda parte. A conclusão na qual Paola chega, ainda no início da terceira parte, aos trinta e sete minutos e vinte segundos, é a de que os reflexos não são exclusivos da ideologia burguesa, mas sim parte central de toda ideologia, assim, “o problema não é o problema dos reflexos em si mas a luta entre um reflexo que nega as contradições objetivas e um reflexo que as expressa”, ou seja, é “a luta entre uma ideologia burguesa, a qual quer que o mundo permaneça como é, e uma ideologia revolucionária, a qual quer transformá-lo.” A terceira parte, então, é a repetição dessa conclusão, mas com imagens e sons, já que se trata de um filme.

Como dito no filme, a primeira parte mostrou, entre outras coisas, uma imagem de Paola comendo, com uma voz dizendo “família”, antecedida e seguida de uma imagem de tela preta (*figura 14*). O que significa essa mesma imagem, agora na terceira parte, quando é precedida e seguida de imagens de uma fábrica, de relações de produção, como na *figura 15*?

Figura 14 – Imagem de Paola comendo entre imagens de tela preta.



Fonte: captura de tela.

Figura 15 – Imagem de Paola comendo entre imagens das relações de produção.



Fonte: captura de tela.

Para responder à pergunta, o filme dá outro exemplo, dessa vez com a universidade, outra imagem usada anteriormente (*figura 16*). Paola diz que a voz que escutamos no trecho é a do professor, ou do “*concierge*”, do aparato universitário, é a voz do Estado no setor universitário. Aos quarenta e dois minutos e quarenta e dois segundos, a narração ainda continua: “uma ideologia é sempre expressada dentro de um aparato material, ideológico, que organiza as coisas materialmente de acordo com um ritual prático.”

Figura 16 – Paola em ambiente universitário.



Fonte: captura de tela.

Paola reconhece, logo após, que ela, como estudante, faz parte deste aparato, que ela está sujeita a ele e o obedece. Como posto no livro de Jane de Almeida (2005, p. 106), em *Lutas na Itália*, é a revelação da ideologia que faz Paola rever suas atitudes enquanto representante da classe burguesa. O filme segue uma estratégia de repetir e reavaliar as próprias cenas, para mostrar as faces ideológicas do discurso militante. Essa estratégia também acontece ao longo do processo de conscientização de Paola, que aos poucos vai percebendo as suas contradições ao se ver como anticapitalista no mundo capitalista.

Colin McCabe (2005, p. 26), em seu artigo republicado no livro organizado por Jane de Almeida, complementa:

Se a jovem estudante italiana, protagonista do filme, se torna uma revolucionária, é através do exame repetitivo de uma série muito pequena de imagens; através da reflexão a respeito das mesmas, ela entende como sua própria subjetividade é constituída pela luta das classes.

Portanto, é conforme Paola vai tomando consciência de sua situação ideológica, que ela começa a procurar se tornar uma revolucionária, não apenas em seus pensamentos, mas também em seu cotidiano, trazendo a luta de classes para a sua vida. Raphaël Jaudon (2016, tradução nossa) também analisa a importância que as telas pretas e a revelação do que elas escondiam têm para demonstrar imageticamente o funcionamento da ideologia.

A ideologia, portanto, é assimilada a uma deficiência fundamental que a coloca do lado do invisível: ela é cinematograficamente irrepresentável e assume a forma de uma imagem ausente. Somente quando revelada, na segunda metade do filme, é que ela pode dar lugar a uma compreensão completa do funcionamento da sociedade - um funcionamento que coincide com a tese marxista de que a exploração econômica e ideológica das classes trabalhadoras visa reproduzir suas próprias condições de possibilidade.⁶⁰

Daniel Fairfax (2022, tradução nossa) também comenta sobre a estratégia do filme, separada nessas três partes:

No sistema de montagem do filme, a Parte I representava, portanto, uma prática não refletida - nossas atividades e práticas diárias são mostradas "como elas aparecem", independentes umas das outras, separadas, atomizadas

⁶⁰ No original: "*L'idéologie est donc assimilée à un déficit fondamental qui la situe du côté de l'invisible: elle est irreprésentable cinématographiquement, et prend donc la forme d'une image manquante. Ce n'est qu'une fois dévoilée, dans la deuxième moitié du film, qu'elle peut laisser la place à une compréhension complète du fonctionnement de la société – fonctionnement qui recoupe la thèse marxiste selon laquelle l'exploitation économique et idéologique des classes laborieuses vise à reproduire ses propres conditions de possibilité.*"

(neste caso, por períodos de líder preto)⁶¹. A Parte II representava a teoria: o líder preto é questionado, interrogado, revelado como uma cobertura ideológica daquilo que realmente une os planos/práticas. A Parte III, então, completando o tríptico maoísta, representa uma prática transformada, uma prática alterada pela intervenção da teoria, representada por uma tentativa de montagem dialética para demonstrar as bases sociais da vida cotidiana de Paola. O líder preto que interveio entre os planos agora é substituído pelo que a narração chama de "imagens das relações de produção" - na realidade, planos de fábricas do lado de fora e por dentro, com trabalhadores operando ferramentas ou indo e vindo de suas casas. Portanto, é significado que as relações de produção são o que realmente une a prática cotidiana em uma totalidade marxista, ou, em outras palavras, "As relações de produção determinam a sociedade como uma sociedade capitalista".⁶²

Em relação às semelhanças entre o ensaio de Althusser e o filme do Grupo Dziga Vertov, pode-se retomar o artigo de Colin McCabe (2005, p. 26). O autor diz que:

O filme é tranquilamente o trabalho mais político e teoricamente coerente do Grupo Dziga Vertov. Pelo menos em parte, porque é baseado quase que inteiramente, na reação do próprio Althusser aos eventos de maio de 1968, descrita no seu ensaio *Ideology and Ideological State Apparatuses* (Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado).

Indo mais a fundo nessa relação, é possível discutir as semelhanças entre a noção de "ideologia" das obras, e sobre como a ideologia age no sujeito. A locução do filme define ideologia como "relação necessariamente imaginária com as condições reais de existência", muito semelhante à tese de Althusser de que "a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência" (ALTHUSSER, 1980, p. 77). E, se para Althusser a ideologia também "existe sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas" (ALTHUSSER, 1980, p. 84), o filme demonstra essa tese através dos aparatos que agem na vida de Paola, como no exemplo que a personagem dá de seu professor universitário.

⁶¹ O termo "líder preto" vem do termo em inglês: "*black leader*", no qual a palavra "*leader*" significa uma pequena tira de material nas extremidades de um rolo de filme ou fita de gravação para a conexão do carretel.

⁶² No original: "*In the film's montage system, Part I therefore represented unreflected practice – our daily activities and practices are shown 'as they appear', independent of one another, separated, atomised (in this case by periods of black leader). Part II represented theory: the black leader is questioned, interrogated, revealed to be an ideological covering of that which really unites the shots/practices. Part III, then, completing the Maoist triptych, represents transformed practice, a practice changed by the intervention of theory, represented by an attempt at dialectical montage to demonstrate the social underpinnings of Paola's daily life. The black leader intervening between shots is now replaced by what the voiceover calls 'images of relations of production' – in reality, shots of factories from the outside and the inside, with workers operating tools or commuting to or from their homes. It is therefore signified that relations of production are what really unites quotidian practice into a Marxist totality, or, in other words, 'Relations of production determine society as a capitalist society.'*"

Além disso, como percebido por Carolinne Mendes da Silva (2017), no filme há uma fragmentação, uma divisão da vida de Paola em diferentes rubricas, que se tornam mais para frente os diferentes aparatos ideológicos. Essa divisão é muito similar à divisão feita por Althusser quanto aos Aparelhos Ideológicos de Estado. Algumas das rubricas são até comuns a ambas as obras: a militância (AIE político), a universidade e a ciência (AIE escolar), e a família (AIE familiar).

As conclusões que as duas obras chegam também têm um ponto em comum: a luta de classes. Se, para Althusser, “o Estado e os seus Aparelhos só têm sentido do ponto de vista da luta de classes, como aparelhos da Luta das classes, assegurando a opressão de classe e garantindo as condições da exploração e da reprodução desta” (ALTHUSSER, 1980, p. 118); *Lutas na Itália* conclui através do pensamento de Paola que o problema não é a ideologia em si, mas “a luta entre uma ideologia burguesa, a qual quer que o mundo permaneça como é, e uma ideologia revolucionária, a qual quer transformá-lo.”⁶³

Portanto, percebe-se que, de fato, há muitas semelhanças entre o filme *Lutas na Itália* e o texto *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, principalmente quanto à fragmentação da vida de Paola e os múltiplos AIE, à própria definição de ideologia nas obras e seu funcionamento, e às conclusões chegadas em ambas, que leva à necessidade de uma luta de classes. Além disso, o filme traz uma maneira criativa de representar o funcionamento da ideologia através das telas pretas e da estratégia de repetir e reavaliar as próprias cenas.

4.3 Tudo vai bem

Tudo vai bem é um filme lançado no ano de 1972, colorido, com 95 minutos de duração e gravado em 35mm. A obra foi gravada no estúdio Epinay entre os dias 1 e 23 de fevereiro de 1972 e nos arredores de Paris entre os dias 17 e 31 de janeiro e entre 24 de fevereiro e 6 de março do mesmo ano. A ficha técnica é a seguinte:

⁶³ Essa conclusão chegada no filme também remete a concepção de Karl Marx que, como explicada por István Mészáros (2011, p. 141), apresenta a ideologia em dois sentidos: “em sua negatividade, como uma força mistificadora e contraproducente, que, em grande medida, impede o desenvolvimento social”. E, no outro sentido “como um fator positivo vital – servindo ao propósito de superar determinadas restrições e resistências sociais – sem cuja ativa contribuição as potencialidades produtivas da situação histórica dada não poderiam se desdobrar e afirmar a si mesmas”.

Tabela 3 – Ficha técnica de *Tudo vai bem*.

Função	Participantes
Direção	Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin
Roteiro	Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin
Fotografia	Armand Marco; Yves Agostini; Edouard Burgess
Operadores de câmera	Yves Agostini; Édouard Burgess
Produção	Alain Coiffier; J.P.Rassam; Jean-Luc Godard
Produção executiva	Jean-Pierre Rassam
Assistentes de Direção	Isabelle Pons; Jean-Hughes Nelkene
Efeitos especiais	Jean-Claude Dolbert; Paul Trielli; Roger Jumeau; Marcel Vantieghem
Som	Bernard Orthion; Gilles Orthion; Armand Bonfanti
Mixagem de som	Antoine Bonfanti
Música	Eric Charden, Thomas Rivat, Paul Beuscher
Canção	<i>“Il y a du soleil sur la France”</i>
Montagem	Kenout Peltier; Claudine Merlin
<i>Still</i>	Alain Miéville; Anne-Marie Michel (Miéville)
Elenco	Yves Montand; Jane Fonda; Vittorio Caprioli; Jean Pignol; Pierre Oudry; Elisabeth Chauvin; Anne Wiazemsky; Marcel Gassouk; Didier Gaudron; Michel Marot; Huguette Miéville; Luce Marnaux; Natalie Simon; Eric Chartier; Bugette; Castel Casti; Jean-René Defleurieu; Louise Rioton; Ibrahim Seck

Fonte: ALMEIDA, 2005, p. 111-112.

Entre os nomes do elenco, destacam-se os nomes de Yves Montand e Jane Fonda, duas grandes estrelas da indústria cinematográfica. Fonda, inclusive, viria a ganhar no dia 10 de abril de 1972 seu primeiro Oscar, pela sua atuação no filme *Klute* – *o passado condena* (*Klute*, Alan J. Pakula, 1971), depois de ter concorrido e perdido em 1970 pela sua atuação em *A noite dos desesperados* (*They shoot horses, don't they?*, Sydney Pollack, 1969). Além disso, ambos os atores tinham proximidades com movimentos de esquerda. Jane Fonda, por exemplo, ainda em 1972 iria a Hanói, no Vietnã, para expor os horrores causados pelos EUA no país e se solidarizar com o fim da guerra⁶⁴. E, segundo MacCabe (2005, p. 28-29), Godard tinha um nome tão forte que fez esses dois atores aceitarem trabalhar no filme sem adiantamento de cachê, apenas com participação nos lucros.

MacCabe (2005, p. 29) também conta que foi Gorin quem convenceu Jane Fonda a continuar no projeto, pois ela não queria trabalhar com homens. Isso ainda ocorreu após um acidente de moto, em junho de 1971, envolvendo Godard e Christine Aya, no qual a montadora sofreu lesões graves e o diretor quebrou a bacia, fraturou o crânio, além de outros ferimentos pelo corpo. Godard só recuperou a consciência seis dias após o acidente.

Esse episódio também faz com que se questionem até mesmo se é possível considerar *Tudo vai bem* como parte da filmografia de Godard, já que ele estimou sua contribuição para o filme em cerca de 5-6%, enquanto Gorin foi o grande responsável pela escrita e direção (FAIRFAX, 2021, p. 306).

O filme é a produção mais cara do Grupo Dziga Vertov (MARIA, 2010, p. 70). Custou 1,2 milhão de dólares para ser produzido e foi, em parte, financiado pela Gaumont, que foi a responsável pelo pagamento de Jane Fonda e Yves Montand (ALMEIDA, 2005, p. 113). Apesar do custo, o filme não conseguiu ser um sucesso comercial nem de crítica (MACCABE, 2005, p. 30). A divisão do dinheiro recebido pelo filme ainda foi motivo de briga entre Gorin e Godard, pois eles haviam estipulado um acordo de dividir os ganhos meio a meio, após os descontos para pagar impostos atrasados de Godard, mas quando Gorin, algum tempo depois, ao saber que o filme havia sido transmitido na televisão francesa, telefonou para Godard para pedir sua

⁶⁴ Em Hanói, Jane Fonda faz um discurso histórico pelo rádio. O discurso foi traduzido para o português e publicado recentemente na revista *Jacobin*.

parte do dinheiro, houve um bate-boca feroz e Gorin acabou desligando o telefone (MACCABE, 2005, p. 34).

A história contada pelo filme é a de um casal, formado por um diretor de filmes e jornalista de rádio, que vão até um frigorífico em greve mas acabam sendo aprisionados pelos trabalhadores junto ao diretor da empresa. O filme ainda traz, mais ao final, uma resolução para a história do casal e uma cena na qual clientes de um mercado, depois de questionar um homem que discursava sobre alguns livros dentro do mercado, se rebelam e tentam sair sem pagar pelos produtos, mas que acaba com a polícia chegando e agredindo a todos. Porém, antes de apresentar essa história, o filme, ao final de seu segundo minuto, começa a mostrar uma mão assinando cheques para pagar a equipe realizadora (*figura 17*), enquanto isso, uma voz masculina diz que quer fazer um filme e outra feminina responde dizendo que é necessário dinheiro para isso.

Figura 17 – Mão assinando cheques.



Fonte: captura de tela.

Um pouco mais à frente, ainda durante a assinatura dos cheques, a voz feminina diz que se usarem estrelas do cinema, as pessoas darão o dinheiro, e a voz masculina concorda. A voz feminina ainda pergunta o que dirão a Yves Montand e Jane Fonda, já que os atores querem ver boas histórias antes de aceitar participar de

um filme, e quando a voz masculina pergunta se precisam de uma história, ela diz que geralmente é uma história de amor.

A partir daí, o filme começa a mostrar o casal caminhando enquanto se ouve eles dizendo o que amam um no outro. A voz masculina, depois, diz que eles devem ter algum problema no relacionamento e é mostrado uma discussão do casal, até que a voz feminina diz que é necessário mais detalhes sobre as personagens, como onde vivem, quando e o que comem.

A voz masculina, assim, começa a narrar os detalhes e a imagem o acompanha. Haveria um país, com uma cidade, e uma casa na cidade onde estaria o homem. E, em outra dessas casas, estaria a mulher. Porém, a voz feminina diz que ainda está muito vago. Então a voz masculina volta a narrar mais detalhes. Dessa vez, as vozes acrescentam os trabalhadores, fazendeiros, pequenos burgueses e grandes burgueses, cada grupo fazendo as funções que lhes são esperadas pela sua classe. No entanto, a voz masculina diz que algo ainda deve ser acrescentado: uma mudança. Logo, são apresentadas algumas imagens de grevistas e as vozes dizem que o casal também está mudando. Eles são mostrados em seus empregos e, depois, o filme já começa a mostrar a greve no frigorífico e a chegada do casal no local.

Esse início é interessante pois simula a construção da obra, evidenciando que se trata de um filme e o diferenciando do ilusionismo burguês. O trecho ainda mostra como, por um lado, o filme subverte a lógica dos clássicos romances sobre um casal apaixonado ao submetê-los a uma situação de greve, e, por outro, também mostra como ele se aproveita dessa mesma lógica, já que *Tudo vai bem* conta com duas estrelas do cinema que estão fazendo um casal romântico, mesmo que sob outras condições.

Durante o retrato da greve, há ainda um trecho muito interessante que também serve para demonstrar como a obra busca se distanciar do cinema hollywoodiano. Há um *travelling* lateral que mostra diversos cenários do filme ao mesmo tempo (*figura 18*). O trecho é antecedido por uma conversa entre o casal e o diretor da fábrica, dentro do escritório onde estão presos e se inicia ainda mostrando o fim dessa conversa, repetindo a última frase da fala do diretor. Nota-se também que a câmera, ao passar para o enquadramento que mostra os vários cenários, também quebra com

a regra dos 180°, que na decupagem clássica é usada para impedir que haja inversão na ordem de posicionamento das personagens na tela (*figura 19*).

Figura 18 – Travelling mostrando os cenários.



Fonte: captura de tela.

Figura 19 – Trecho anterior à quebra da regra dos 180°.



Fonte: captura de tela.

Tanto a quebra da regra dos 180°, quanto a repetição da última frase e a revelação do cenário são elementos que causam estranheza ao espectador. E mais do que apenas estranhar, esses elementos parecem ter um propósito associado ao distanciamento brechtiano. A repetição, por exemplo, pode ser vista como uma forma de evidenciar que a cena foi gravada várias vezes, filmada e refilmada, além de ensaiada pela equipe, ajudando, assim, a não tornar o filme uma ilusão de realidade. E a revelação do cenário, seguindo a mesma lógica, evidencia que o filme é, de fato, um filme.

Como explica Leonardo Gomes Esteves (2017, p. 189) sobre esse trecho “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.” O autor ainda afirma que o trecho estimula a quebra da passividade do olhar do espectador ao permitir que ele construa seu próprio sentido de olhar, já que vários cenários com ações diversas são mostrados simultaneamente (ESTEVES, 2017, p. 190).

Em entrevista com Martin Walsh, Gorin (1981, p. 118, tradução nossa) até comenta que *Tudo vai bem* “é um filme que tenta fazer as pessoas perceberem que estão em uma sala de cinema, com seus traseiros em tal ou qual assento e olhando o filme pelo qual pagaram. Elas estão trocando um dólar ou dois dólares por um sonho de um quarto de milhão de dólares, que é o truque básico no cinema”⁶⁵. Na mesma entrevista, Walsh ainda chega a afirmar que Gorin e Godard situavam, firmemente, *Tudo vai bem* dentro da tradição brechtiana, na época do lançamento, e pergunta se Gorin ainda o via da mesma forma cerca de dois anos depois, quando a entrevista ocorreu, mas Gorin responde que ele não era mais brechtiano, pois considerava ultrapassado tentar pensar através das lentes de um cara dos anos 1930, e que mal se considerava mais um marxista (GORIN, 1981, p. 117).

O aspecto brechtiano de *Tudo vai bem* também foi comentado pela *Cahiers du Cinéma*. A revista considerou que, diferentemente dos filmes marxistas-leninistas anteriores, *Tudo vai bem*, com seu orçamento maior, uma narrativa mais reconhecível

⁶⁵ No original: “It’s a film which tries to make people aware that they are in a movie theatre, with their ass on such and such a piece of material and looking at the movie they have paid for. You are exchanging one dollar or two dollars for a quarter million dollar dream, which is the basic trick in movies.”

e a presença de duas estrelas no elenco, seria uma espécie de filme “nacional-democrata”, envolvendo um uso consciente de artifícios dramáticos brechtianos e uma estratégia direcionada a uma audiência mais ampla (FAIRFAX, 2021, p. 306).

Mesmo sem considerar o filme como parte de uma prática marxista-leninista, a *Cahiers* não deixou de defendê-lo. *Tudo vai bem* foi comparado com o filme *Golpe por golpe* (*Coup pour coup*, 1972) de Marin Karmitz, que havia sido lançado dois meses antes de *Tudo vai bem*, em fevereiro de 1972. E, como ambos os filmes tratam de uma greve de trabalhadores que sequestram o patrão, além de serem feitos por diretores que se identificavam com o maoísmo, *Tudo vai bem* foi acusado de plagiar o filme de Karmitz (FAIRFAX, 2021, p. 311).

A *Cahiers* defendeu o filme de Gorin e Godard a partir de uma distinção feita pela revista quanto às questões da performance e da estética nos filmes. Enquanto Karmitz usou atores não-profissionais, que vinham da classe trabalhadora, para alcançar um maior naturalismo no estilo de atuação, Gorin e Godard usaram duas estrelas e deram os outros papéis a atores e atrizes que estavam desempregados⁶⁶. Além disso, o estilo de Karmitz estava mais próximo do *kitchen sink realism*, movimento britânico que incluía diretores como Tony Richardson; e Gorin e Godard, por outro lado, mais próximos da prática do distanciamento brechtiano (FAIRFAX, 2021, p. 311-312).

Outros dois aspectos brechtianos de *Tudo vai bem* são: o cômico, como elemento para causar o distanciamento, e a quebra da quarta parede. O filme traz alguns monólogos, através de personagens que fazem parte da greve, que são inspirados em textos e discursos reais, como o livro *Vive la société de consommation*, de Jean Saint-Goeurs (1971), que inspira o monólogo do patrão, e depoimentos publicados no jornal *La cause du peuple*, que inspira um dos monólogos dos trabalhadores (ALMEIDA, 2005, p. 111). Atentando-se a esses monólogos, percebe-se que eles são feitos com os atores ou atrizes voltados diretamente para a câmera, falando como se falassem diretamente ao público que os assiste. Dessa forma, a quarta parede é quebrada e o filme também demonstra a consciência que ele tem de estar sendo assistido por alguém.

⁶⁶ Segundo Colin MacCabe (2005, p. 30), houve mais um motivo pelo qual Gorin e Godard usaram atores e atrizes profissionais: eles achavam que atores não-profissionais poderiam ficar intimidados pelos astros Jane Fonda e Yves Montand, atrapalhando, assim, o filme.

Quanto ao lado cômico, é mais fácil perceber esse aspecto no monólogo do diretor da fábrica (*figura 20*), que ocorre entre os minutos quatorze e dezoito. Como aponta Jaudon (2017, p. 5, tradução nossa), o objetivo desse monólogo “é demonstrar que um discurso sobre a classe trabalhadora produzido por um patrão burguês que a desconhece profundamente, se não for intencionalmente mentiroso, poderia sempre ser interpretado como uma piada”⁶⁷. Além disso, também é “permitir que o discurso patronal produza o seu próprio descrédito”⁶⁸ (JAUDON 2017, p. 5, tradução nossa). Mas ele opera também como um fator para o distanciamento pois:

Ao fazer de conta que leva a sério os problemas políticos apresentados pela situação, o espectador seria abruptamente trazido de volta à realidade de uma luta que às vezes precisa lidar com a absurdidade do sistema capitalista, não apenas com a lógica racional da dominação e dos interesses. Ao rir diante da angústia do patrão, ele poderia sentir desconforto ao perceber que essa situação constitui a realidade tragicamente cotidiana da classe trabalhadora⁶⁹ (JAUDON, 2017, p. 4, tradução nossa).

Figura 20 – Monólogo do diretor da fábrica.



Fonte: captura de tela.

⁶⁷ No original: “L’objectif étant de démontrer qu’un discours sur la classe ouvrière produit par un patron bourgeois qui la méconnaît profondément, s’il n’est pas volontairement mensonger, pourrait toujours être lu à la manière d’une blague.”

⁶⁸ No original: “Est donc de laisser le discours patronal produire son propre discrédit.”

⁶⁹ No original: “Qu’il fasse mine de prendre au premier degré les problèmes politiques posés par la situation, et le spectateur serait brutalement ramené à la réalité d’une lutte qui doit parfois composer avec l’absurdité du système capitaliste, et non plus seulement avec la logique rationnelle de la domination et des intérêts. Qu’il se mette à rire devant la détresse du patron, il pourrait éprouver une gêne au moment de comprendre que cette situation constitue la réalité tragicamente quotidienne de la classe ouvrière.”

Essa mesma lógica explicada por Jaudon ainda pode ser pensada para outro trecho do filme, que se inicia ao trinta e três minutos: quando o diretor, ainda preso pelos grevistas, deseja ir ao banheiro. Como os trabalhadores tinham, durante seus horários de trabalho, apenas duas pausas de 5 minutos para ir ao banheiro, que ficava a cinco minutos do local onde trabalhavam, eles sempre eram punidos. Assim, alguns grevistas decidem que o diretor teria apenas três minutos para ir ao banheiro e voltar. Como ele não consegue, acaba não usando o banheiro (*figura 21*).

Figura 21 – Diretor chegando atrasado ao banheiro.



Fonte: captura de tela.

O trecho acaba com o diretor, depois de voltar ao escritório onde estava preso, quebrando uma janela e urinando através dela (*figura 22*). Todo esse trecho faz com que o patrão passe por um sofrimento que é dos próprios trabalhadores. Portanto, mais uma vez, ao rir do diretor, o público toma consciência do trágico cotidiano da classe trabalhadora.

Figura 22 – Diretor urinando através de janela quebrada.



Fonte: captura de tela.

Concluindo, fica evidente então, a aproximação do filme *Tudo vai bem* com o distanciamento de Brecht. Essa inspiração aparece não só no *travelling* que mostra os vários cenários simultaneamente, mas também no humor de algumas cenas, nas quebras da quarta parede e até no início com os cheques.

4.4 Aqui e acolá

O filme *Aqui e Acolá* foi filmado na Palestina em 1960 e 1970, e em Paris em 1970, pelo Grupo Dziga Vertov, mas só foi montado mais tarde por Godard e Miéville, sendo posteriormente lançado em 1976 (ou 1974, segundo o MoMA) (ALMEIDA, 2005, p. 110). *Aqui e Acolá* é considerado o primeiro filme feito por Godard na fase *SonImage*, que é o nome da empresa de produção e distribuição de vídeos alternativos criada por Godard e Miéville em 1972. Os exercícios audiovisuais praticados nesse filme serão muito usados nas obras posteriores do diretor.

Esse filme também desempenha um papel central para popularizar a questão Palestina na França⁷⁰. Olivia C. Harrison (2017, p. 1-2) conta que Godard, junto ao

⁷⁰ A mobilização na França em favor da Palestina começou em meados da década de 1960, especialmente depois da Guerra dos Seis Dias, em 1967, que terminou com uma vitória decisiva para Israel. Inspirados pelos *Comités Vietnam de base*, anos depois, estudantes e trabalhadores de países

escritor Jean Genet, foi um dos primeiros artistas na França a expressar apoio à Palestina. E ele ainda continuou a expressar esse apoio em filmes mais recentes como *Nossa música* (*Notre musique*, 2004) e *Filme socialismo* (*Film socialisme*, 2010).

A ficha técnica do filme está na tabela abaixo:

Tabela 4 – Ficha técnica de *Aqui e acolá*.

Função	Participantes
Direção	Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin; Grupo Dziga Vertov; Anne-Marie Miéville
Roteiro	Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin; Grupo Dziga Vertov; Anne-Marie Miéville
Fotografia	Armand Marco; William Lubtchansky
Vídeo	Gérard Teissèdre
Produtores	Jean-Pierre Rassam; Anne-Marie Miéville; Jean-Luc Godard
Montagem	Anne-Marie Miéville
Música original	Jean Schwarz
Elenco	Comentários de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville

Fonte: ALMEIDA, 2005, p. 109.

Originalmente, o filme do Grupo Dziga Vertov deveria se chamar *Jusqu'à la victoire (ou Méthode de pensée et travail de la révolution palestinienne)*⁷¹, mas o filme ficou inacabado pois Godard teve dificuldade em finalizá-lo após o massacre de Amã, conhecido como Setembro Negro. Esse fato é reconhecido pelo próprio filme *Aqui e Acolá*, quando num letreiro afirma que quase todos os atores estariam mortos.

do Norte da África, junto ao maoísta *Gauche prolétarienne*, criariam os *Comités Palestine* (HAJJAT, 2006).

⁷¹ A história por trás do filme *Jusqu'à la victoire* está contada por Rula Shawan (2022) no artigo *Ici et ailleurs: The Backstory*. O artigo é baseado em entrevistas com pessoas que acompanharam Godard na viagem pela Palestina, como Elias Sanbar e alguns combatentes que o conheceram, como Khaled Abu Khaled e Nidal Abu Nazeih. Rula Shawan também entrevistou o cineasta palestino Michel Khleifi para avaliar como o cinema de Godard influenciou os palestinos.

Quando Godard e Miéville montam o *Aqui e Acolá*, eles transformam as imagens captadas pelo Grupo Dziga Vertov em uma discussão que vai além de um documentário sobre a luta na Palestina. Como explicado pela Irmgard Emmelhainz (2019, p. 101) no livro “*Jean-Luc Godard’s Political Filmmaking*”, os anos de 1973 e 1974 marcam, na França, a morte do projeto revolucionário. Assim, o filme se torna uma reflexão tanto sobre a luta palestina, quanto sobre o fracasso do radicalismo europeu depois de 1968. As reflexões focam bastante na relação entre o lugar de que se assiste o filme (o “aqui”, na França), o lugar onde foi gravado (o “acolá”, na Palestina) e, também, o cinema, que é o que liga esses lugares, o “e” de “aqui e acolá”.

No final, a narração de Godard ainda discute a forma como se dá a representação dos palestinos no filme e critica a sociedade por não saber ouvir nem ver da maneira correta. Sobre esse ponto, Harrison (2017, p. 2, tradução nossa) argumenta que:

Ici et ailleurs coloca de forma decisiva uma crítica à representação - em particular, à reivindicação do filme documentário de representar o outro - como condição para o engajamento e apoio ao outro colonizado. Nessa interpretação, *Ici et ailleurs* é um filme enfaticamente pró-palestino, mas que se recusa a adotar “a economia da identificação” que colapsaria “*ici*” e “*ailleurs*” em uma simples equação de lutas do Primeiro e do Terceiro Mundo.⁷²

O filme, então, também discute as dimensões políticas do som e da imagem (ULMAN, 2005, p. 41-42), o que leva os diretores, de certa forma, a refletir sobre os propósitos do próprio Grupo Dziga Vertov. Pode-se dizer que o grupo via o cinema como um instrumento para pensar e atuar na sociedade. O cinema, para eles, deveria deixar de ser um espetáculo para adotar uma dimensão social, histórica e revolucionária (VARGAS, 2020, p. 150). Mas, como Harrison (2017, p. 7) pontua, *Aqui e acolá* é um filme que, ao contar seu processo de criação, desconstrói completamente o que Godard e Gorin se propuseram a fazer.

Neste ponto, pode-se traçar uma primeira aproximação entre Godard, no Grupo Dziga Vertov, e Debord. Ambos têm a vontade de usar o cinema para disputar a luta de classes, de maneira revolucionária. Na verdade, essa questão também os

⁷² No original: “*Ici et ailleurs* decisively poses a critique of representation – in particular, documentary film’s claim to represent the other – as the condition for engagement with, and support for, the colonised other. In this reading, *Ici et ailleurs* is an emphatically pro-Palestinian film, but one that refuses ‘the economy of identification’ that would collapse ‘*ici*’ and ‘*ailleurs*’ in a simple equation of First and Third World struggles.”

aproxima, como já mencionado, de Eisenstein e Brecht, que também pensavam a arte como instrumento revolucionário.

Maia Vargas (2020, p. 155) ainda lista outros elementos que aproximam os dois cineastas quanto a materialidade de seus vídeo-ensaios: a forte presença da palavra, com a voz *over* alheia a ação e que lê escritos de cunho filosófico ou sociológico; a exposição na tela das câmeras e outros meios técnicos, assim como também feito por Vertov com *O homem com uma câmera* (*Человек с киноаппаратом*, 1929); e a descontextualização e recontextualização de outros filmes, sejam publicitários ou cinematográficos.

No entanto, o ponto de aproximação central para Vargas (2020, p. 156) é como Godard e Debord buscam um “anti-cinema”. Segundo ela, ambos tem o “não” como ponto de partida (VARGAS, 2020, p. 154). Como escreveu Vargas (2020, p. 156-157, tradução nossa), o cinema deles são:

Imagens que questionam as imagens, cinema que rompe com a ideia de cinema estabelecida. Porque consideram que fundar um novo cinema é também a possibilidade de fundar um novo mundo. Desde sua prática artística/política abrem a possibilidade de um novo acontecer, renunciando ao vínculo arte/representação.⁷³

Essa formulação abre ainda portas à outra possibilidade interpretativa: a de que, ao Godard e Miéville explicitarem a recusa de fazer o filme *Até a vitória* e refletir sobre o processo de criação do filme, eles estariam passando ao espectador a sensação de que *Aqui e acolá* se trata realmente de um filme, quebrando com a ilusão de realidade e deixando nítido o ato de mostrar. Essa visão sobre o filme o aproxima, novamente, de Brecht e do distanciamento.⁷⁴

Irmgard Emmelhainz é outra autora que também pontua, em sua obra, mais aproximações entre Godard e Debord. A autora diz que ambos reconciliam o cinema com a história e a memória, já que Godard tem como preocupação colocar as imagens e sons como uma forma de memória histórica, o que dialoga com a articulação debordiana do Espetáculo como aniquilação do conhecimento histórico, em particular,

⁷³ No original: “*Imágenes que cuestionan a las imágenes, cine que rompe con la idea de cine establecida. Porque consideran que fundar un nuevo cine es también la posibilidad de fundar un nuevo mundo. Desde su práctica artística/política abren la posibilidad de un nuevo acontecer, renunciando al vínculo arte/representación.*”

⁷⁴ A busca de Godard pelo anti-cinema também nos remete ao seu objetivo de “destruir o cinema”, como comentado por Glauber Rocha (2004) e Mateus Araújo Silva (2007).

do passado recente (EMMELHAINZ, 2019, p. 145). Ela ainda faz menção a um trecho do filme *Aqui e Acolá* na qual a voz *over* diz: “*Le monde c’est trop pour une image // Non, dit le capitalisme, le monde ce n’est pas trop pour une image.*”⁷⁵, o que parece corroborar com essa visão de Guy Debord (EMMELHAINZ, 2019, p. 128-129).

Há, além disso, a semelhança encontrada por Emmelhainz (2019, p. 152, tradução nossa) quanto aos métodos de montagem de Godard e Debord. Segundo a autora, o método de Godard não consiste em apenas “juntar e encadear”⁷⁶, mas em “desencadear e reencadear”⁷⁷ as imagens e sons — uma visão parecida com o apontamento de Vargas (2020, p. 155) sobre a “descontextualização e recontextualização”.

Emmelhainz chega até a comparar esse método com a fotomontagem. Esse ato de desencadear implica em tirar a imagem ou som de sua cadeia do senso comum de significação, e reencadeá-los é quebrar com os códigos anteriores. E, para a autora, esse processo é muito similar ao desvio de Debord, no qual “quaisquer elementos, não importa de onde forem tirados, podem ser usados para fazer novas combinações” (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Um exemplo desse processo é quando, nos 17 minutos de filme (*figura 23*), são feitas as operações “1917 + 1936”, que a voz *over* diz ser igual a imagem de 68. Um pouco mais a frente, aos 18 minutos de filme, a operação é refeita: “1917 + 1936”, mas dessa vez, a voz *over* diz que ela é igual a imagem de 1970. Essa adição de datas serve para mostrar como o movimento francês do Maio de 68 e a tragédia na Palestina, apesar de muito diferentes, são definidas por acontecimentos dos anos de 1917 e 1936. O Maio de 68 definido pela Revolução Russa de 1917 e pela Frente Popular na Espanha de 1936, e o Setembro Negro definido pela Declaração de Balfour⁷⁸ e, possivelmente, a Revolução Árabe de 1936-1939⁷⁹. O ano de 1936 pode

⁷⁵ Tradução nossa: “O mundo é demais para uma imagem. Não, diz o capitalismo, o mundo não é demais para uma imagem.”

⁷⁶ No original: “*linking and chaining*”.

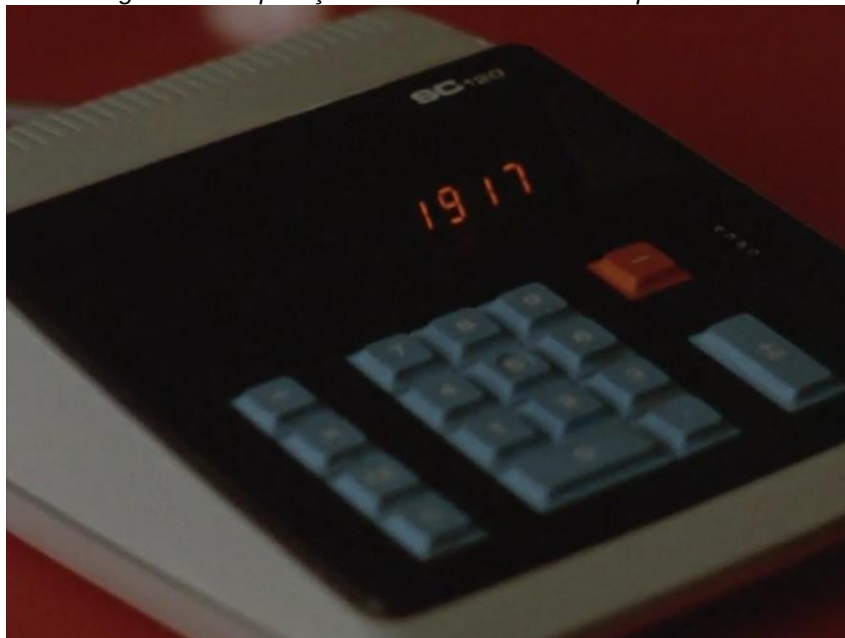
⁷⁷ No original: “*dechaining and rechaining*”.

⁷⁸ A Declaração de Balfour é uma carta de Arthur James Balfour, o então secretário britânico dos Assuntos Estrangeiros, dirigida para o líder da comunidade judaica do Reino Unido, Lionel Walter Rothschild, que se refere à intenção do governo britânico de facilitar o estabelecimento dos judeus na Palestina, caso o país derrotasse o Império Otomano, que dominava a região na época.

⁷⁹ A Revolta Árabe de 1936–1939 foi uma revolta nacionalista contra o domínio colonial britânico e a imigração judaica em massa para a área do Mandato Britânico da Palestina.

ainda fazer alusão a Adolf Hitler, visto que os Jogos Olímpicos de Verão de 1936, acontecidos na Alemanha, serviram de propaganda para a ditadura nazista.

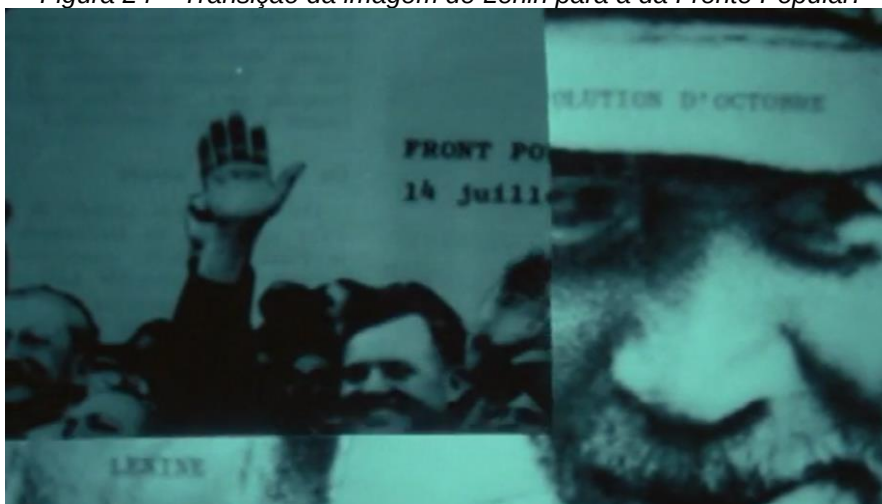
Figura 23 – Operação matemática no filme Aqui e acolá.



Fonte: captura de tela.

Além disso, a primeira operação é seguida da imagem de Vladimir Ilyich Ulianov, mais conhecido como Lênin, que é substituída em uma transição que parte do canto superior esquerdo da tela, pela imagem da Frente Popular de 1936 (*figura 24*). A imagem da frente popular, depois, começa a perder espaço para uma imagem de Hitler, que depois é sobreposta a imagem de Lênin, enquanto pisca na tela a palavra “*POPULAIRE*”, que se traduz para o português como “popular” (*figura 25*). A imagem de Lênin e da Frente Popular também aparecem sozinhas, em seguida, enquanto ainda pisca “*POPULAIRE*” na tela.

Figura 24 – Transição da imagem de Lenin para a da Frente Popular.



Fonte: captura de tela.

Figura 25 – Sobreposição de Lênin e Hitler.



Fonte: captura de tela

Também ocorre um momento interessante depois da segunda operação, quando a imagem de Lênin é substituída pela imagem de Hitler enquanto se cria um espaço vazio no canto superior direito do vídeo. Lênin aparece mais uma vez, sobrepondo toda a imagem de Hitler e do espaço vazio, mas logo depois a palavra “ISRAEL” passa a piscar dentro do espaço vazio, até que a imagem de Golda Meir, fundadora e ex-primeira-ministra do Estado de Israel, aparece preenchendo esse espaço (figura 26). Na visão de Eugenio Puppo e Mateus Araújo (2015, p. 166-167), organizadores do livro *Godard: inteiro ou o mundo em pedaços*, essa montagem “associa o extermínio em massa dos judeus da Europa ao massacre dos palestinos

pelo exército de Israel, e o rosto de Hitler ao da primeira-ministra israelense Golda Meir”.

Figura 26 – Quadro com Hitler e Golda Meir.

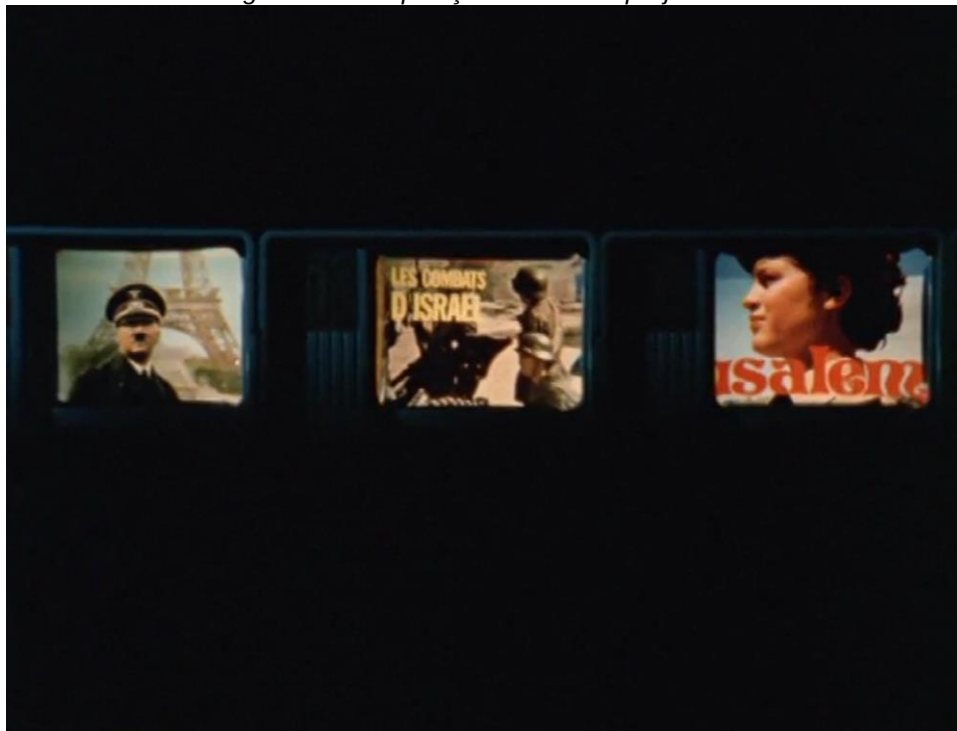


Fonte: captura de tela.

Outro exemplo do processo de desencadear e reencadear é quando, aos vinte e quatro minutos de filme, vê-se três projetores de *slides*, um ao lado do outro, de frente para a câmera. Se vistos da esquerda para a direita, no mesmo sentido que a leitura da maior parte das línguas ocidentais, observar-se-á: Hitler no primeiro projetor; um soldado e uma escrita “*Les combats d’Israël*”, que se traduz para “Os combates de Israel”, no segundo; e um rosto com um pedaço do que parece ser a palavra “Jerusalém” escrito na parte de baixo no terceiro projetor (*figura 27*). A imagem de Hitler é trocada, por uma mão, pela imagem do 37º presidente estadunidense Richard Nixon. Em seguida, no terceiro projetor, é colocada uma imagem de um combatente palestino, com uma criança e um acampamento ao fundo. E, depois, no segundo projetor, a imagem anterior é trocada por uma com três aviões de guerra (*figura 28*). Depois, a imagem de Richard Nixon é trocada pela de Gerald Ford, que foi quem assumiu a presidência dos EUA após a renúncia de Nixon. A imagem do terceiro projetor é trocada mais duas vezes por outras imagens de combatentes palestinos, até que a imagem de Ford é trocada pela de Moshe Dayan, militar e político israelense,

que se tornou símbolo da luta pelo Estado de Israel (*figura 29*). Diversas outras trocas ocorrem nos próximos minutos.

Figura 27 – Disposição inicial dos projetores.



Fonte: captura de tela.

Esse trecho cria significados a partir da relação entre as imagens que ele junta. A cada troca, um novo significado é gerado para aquela relação obtida. É como se as imagens se tornassem elementos de uma frase. Na *figura 28*, por exemplo, as imagens parecem formar uma frase que afirma que Nixon é o responsável pelos aviões que bombardeiam os combatentes palestinos.

Figura 28 – Projetores mostrando Nixon, aviões de guerra e palestino.



Fonte: captura de tela.

Figura 29 – Projetores mostrando Moshe Dayan, aviões de guerra e palestinos.



Fonte: captura de tela.

Pode-se perceber, então, que, de fato, há confluências entre o filme *Aqui e Acolá* e o desvio de Debord — além de outras com Eisenstein e Brecht. — Tendo como ponto de partida a impossibilidade de terminar um filme, Godard acaba

chegando a técnicas parecidas com a de Debord para resolver seus dilemas de fazer um cinema revolucionário, que atue na luta de classes; não construir um filme com imagens-propaganda; e recuperar a história e a memória da luta do povo Palestino.

Desviar ou desencadear/reencadear as imagens é um processo que se mostrou efetivo para ambos na busca por esse anti-cinema, ou um cinema “parado no ponto cego do espetáculo” (VARGAS, 2020, p. 156). Já que, sendo um ponto cego aquele o qual o olho não vê, o cinema desses artistas propõe criar um ponto cego dentro do campo do próprio cinema; um cinema que é como um intervalo, um “entre” do próprio sistema; o “e” de aqui e acolá.

5. Considerações finais

Essa pesquisa teve como objetivo analisar *Sons britânicos*, *Lutas na Itália*, *Tudo vai bem*, e *Aqui e acolá*, do Grupo Dziga Vertov, e encontrar ecos marxistas em tais filmes, questionando-os a partir de Eisenstein (1988), Louis Althusser (1980), Brecht (1978) e Debord (1956). Para alcançar tal objetivo, foi ainda necessário contextualizar os filmes dentro da filmografia de Jean-Luc Godard e em seu momento histórico, pós-Maio de 68, além de comentar a repercussão que esse momento teve na história da *Cahiers du Cinéma*. Também foram debatidos, no capítulo 3, os conceitos utilizados desses autores marxistas, retomados posteriormente durante o exame dos filmes.

Ao longo das análises, procurou-se contribuir com os comentários já existentes de outros autores sobre os filmes estudados. Inspiradas no método de análise de Penafria (2009), as análises fílmicas puderam se aprofundar no entendimento das obras, principalmente no cotejo entre estética e conteúdo político, enfatizando como ambos estão intrinsecamente conectados.

Está mais do que claro as conexões que a obra do Grupo Dziga Vertov têm com Eisenstein, Althusser, Brecht e Debord. Entre as características principais que aproximam os filmes dos autores, pode-se citar: a polifonia da banda sonora, o uso de cartazes que interrompem o filme, a repetição de trechos do filme, o aparecimento dos vários cenários ao mesmo tempo, o uso do humor, e o desencadeamento e reencadeamento das imagens. E, entre as finalidades que se buscava ao usar tais técnicas, estão o desmantelamento da ilusão do cinema hollywoodiano, a criação de um impacto emocional ou psicológico que leva o espectador a um questionamento específico, a quebra da passividade do olhar, o uso do cinema para disputar a luta de classes, e a explicação do funcionamento da ideologia.

Por último, espera-se, agora, que essa pesquisa alcance seu objetivo de inspirar cineastas e pesquisadores, a explorar novas formas de expressão cinematográfica e discutir sobre os filmes que vêm sendo feitos com temas políticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDROV, G. V.; EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I. A statement. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Org.). *Film sound: theory and practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985, p. 83-85.

ALMEIDA, J. de *Grupo Dziga Vertov*. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005.

ALMEIDA, L. F. R. Ideologia, ideologias, lutas de classes: Althusser e os aparelhos ideológicos (de Estado). In: PINHEIRO, J. (Org.). *Ler Althusser*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 71-96.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

ARCARY, V. Maio de 68: a última onda revolucionária que atingiu o centro do capitalismo. *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*, v. 30, n. 2, p. 203-209, 18 dez 2008.

AUMONT, J. Berlin 69. *Cahiers du cinéma*, n. 215, p. 41-46, set 1969.

_____. *Montage Eisenstein*. 1 ed. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

AUMONT, J.; MARIE, M. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

BAECQUE, A. D. *Les Cahiers du cinema: histoire d'une revue, tome I: à l'assaut du cinema 1941-1959*. Paris: Editions Cahiers du cinema, 1991.

_____. *Les Cahiers du cinema: histoire d'une revue, tome II: cinema, tours détours 1959-1981*. Paris: Editions Cahiers du cinema, 1991.

BERNADET, J. C. *O autor no cinema: a política dos autores*. São Paulo: Brasiliense, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOAL, A. *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BONITZER, P. "Réalité" de la dénotation. *Cahiers du cinéma*, n. 229, p. 39-41, mai 1971.

BONTEMPS, J. Une libre variation imaginative de certains faits (La Chinoise), *Cahiers du cinéma*, n. 194, p. 30-34, out 1967.

BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOUHABEM, M. A. Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político. *Revista Latina de Sociología – RELASO*, v. 6, p. 1-12, 2016.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Um pequeno Organon para o Teatro*. 1948. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm>>. Acesso em: 22 jun 2023.

BRECHT, B.; WILLETT, J. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964.

CARVALHO, S. *Brecht: interesse social, político e experimentação formal*. Entrevista realizada por Ana Cristina Petta, originalmente publicada em 2006. 2020. Disponível em: <<https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/brecht-interesse-social-politico-e-experimentacao-formal/>>. Acesso em: 16 abr 2023.

CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>>. Acesso em: 02 out 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CISNE, M. Feminismo e marxismo: apontamentos teórico-políticos para o enfrentamento das desigualdades sociais. *Serviço Social & Sociedade*, n. 132, p. 211-230, mai 2018.

COELHO, R. *Os filmes Zanzibar: dândis de Maio de 68*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013.

COMOLLI, J. L. À rebours? (Alphaville), *Cahiers du cinéma*, n. 168, p. 86-87, jul 1965.

_____. Le point sur l'image (La Chinoise), *Cahiers du cinéma*, n. 194, p. 29-30, out 1967.

CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Editora Papirus, 2015.

CZOVNY, A. L. J.; LARA, A. T. A construção da estética naturalista no cinema: uma análise de dois núcleos do filme “Que horas ela volta?”. In. *40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação — Intercom*, Curitiba, 2017.

DEBORD, G.; WOLMAN, G. Um guia prático para o desvio, *Les Levres Nues*, n. 8, 1956. Disponível em: <<http://www.oocities.org/projetoperiferia4/detour.htm>>. Acesso em: 29 jun 2022.

DUBOIS, P. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, S. M. *Selected works: volume I*. 1 ed. Londres: British Film Institute, 1988.

EMMELHAINZ, I. *Jean-Luc Godard's political filmmaking*. 1. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

_____. Godard, o Grupo Dziga Vertov e a destruição do cinema. In. SAMPAIO, S.; REIS, F.; MOTA, G. (Org.). *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 2016. p. 242-250.

ENGELS, F. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. 1880. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1880/socialismo/index.htm>>. Acesso em: 19 ago 2023.

ESPINOSA, J. G. Por un cine imperfecto. In: FUNDACIÓN Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: Volumen III*. Cidade do México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública; Fundación Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. p. 63-77.

ESTEVES, L. G. *Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, PUC-Rio, Rio de Janeiro.

_____. Mundivisão proletária no cinema dos grupos Medvedkine. *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS. n. 50, p. 161-177, set/dez 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202050.161-177>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/92436> Acesso em: 27 ago 2022.

_____. Marcuse, a Grande Recusa e o cinema pós-Maio de 68: uma aproximação. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 44-61, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.141990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/141990>. Acesso em: 27 ago 2021.

ÉTATS généraux du cinéma français: pour un nouveau visage du 7e art. *Centre national du cinéma et de l'image animée*, 2018. Disponível em: https://www.cnc.fr/cinema/actualites/etats-generaux-du-cinema-francais--pour-un-nouveau-visage-du-7e-art_877712. Acesso em: 17 ago 2023.

EUBANKS, I. *Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1898–1948)*. 2016. Disponível em: <https://www.rem.routledge.com/articles/eisenstein-sergei-mikhailovich-1898-1948>. Acesso em: 8 mai 2023. DOI: 10.4324/9781135000356-REM1213-1.

FAIRFAX, D. *The red years of Cahiers du Cinéma (1968-1973): volume I: ideology and politics*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2021.

_____. New Relations Between Forms: Luttés en Italie. *Senses of Cinema*, n. 100. 2022. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2022/forms-that-think-jean-luc-godard/new-relations-between-forms-luttés-en-italie/>. Acesso em: 17 out 2023.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FAROULT, D. *Ciné-tracts*. Traduzido por Tatiana Monassa. 2015. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/godard/filme-1968-cine-tracts.php?indice=filmes&anos=1960>. Acesso em: 4 jul 2023.

FDBLG - Fonds de Dotation Bismuth Lemaître Guymer. 2012-2020. *Une Chronologie du Lettrisme*. Paris. Disponível em: <https://www.mauricelemaître.org/fr/une-chronologie-du-lettrisme/>. Acesso em: 21 jul 2023.

FILEWOD, A. *Agitprop theatre*. 2016. Disponível em: <https://www.rem.routledge.com/articles/agitprop-theatre>. Acesso em: 17 ago 2023.

FONDA, J. *Jane Fonda e a solidariedade internacional*. 2021. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2021/02/jane-fonda-e-a-solidariedade-internacional/>. Acesso em: 25 jul 2023.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FUENTES, C. *Em 68: Paris, Praga e México*. São Paulo: Ed. Rocco, 2008.

FURR, G. C. *Kruschev Mentiu*. São Paulo: Ciências Revolucionárias, 2022.

GALHARDO, D. *O (contra) cinema de Guy Debord: espetáculo, desvio e comunicação*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

GERAS, N. Louis Althusser. In. BOTTOMORE, T. (ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

GETINO, O.; SOLANAS, F. Hacia un tercer cine. *Tricontinental*, 1969, n. 14, p. 107-132.

_____. La cultura nacional, el cine y La hora de los Hornos. In. GETINO, O.; SOLANAS, F. E. (ed.). *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, p. 29-53.

GIRARD, B. *Lettrisme – l'ultime avant-garde*. Paris: Presses du réel, 2010.

GODARD, J. L. From critic to film-maker: Godard in interview (extracts). In. HILLIER, J. (Ed.). *Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986a. p. 59-67.

_____. Struggling on two fronts: Godard in interview with Jacques Bontemps, Lean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni (extracts). In. HILLIER, J. (Ed.). *Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986b. p. 294-299.

_____. Un cinéaste comme les autres: entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Paul Cassagnac et Gérard Leblanc. *Cinéthique*, nº1, 20 jan 1969, p. 8-12.

GODARD, J. L.; SOLANAS, F. E. Godard por Solanas, Solanas por Godard. *Cine del tercer mundo*, 1969, nº1, p. 48-63.

GODARD, J. L.; MILNE, T.; NARBONI, J. *Jean-Luc Godard Par Jean-Luc Godard. Godard on Godard: Critical Writings...* Editado por Jean Narboni. Editado e traduzido do francês por Tom Milne. Londres: Secker and Warburg, 1972.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994.

GORIN, J. P. Filmmaking and history: Jean-Pierre Gorin interviewed by Christian Braad Thomsen. *Jump Cut*, n. 3, 1974, p. 17-19. Disponível em: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC03folder/GorinIntThomson.html>>. Acesso em: 14 set 2021.

_____. Godard and me: Jean-Pierre Gorin talks. In. WALSH, M. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Londres: BFI, 1981.

GUNNING, T. Attractions: How They Came into the World. In. STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006a, p. 31-40.

_____. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In. STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006b, p. 381-389.

GUTIERREZ, M. A. Brecht: teoria e prática crítica dos meios. *Imagofagia*, [S. l.], n. 20, 2021a, p. 143–166. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/108>>. Acesso em: 3 nov 2022.

_____. Uma vez mais: de volta aos debates sobre cinema e ideologia. *Rebeca*, São Paulo, v. 10, n. 1, 2021b, p. 315-338.

_____. Romper a superfície da imagem – reflexões de Brecht sobre o cinema e a fotografia. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 25, n. 45, jan-abr 2022, p. 157-186.

HAIJAT, A. Les comités Palestine (1970-1972). Aux origines du soutien de la cause palestinienne em France. *Revue d'études palestiniennes*, n. 98, 2006, p. 74-92.

HARRISON, O. C. Consuming Palestine: anticapitalism and anticolonialism in Jean-Luc Godard's *Ici et ailleurs*. *Studies in French Cinema*, v. 18, n. 3, p. 178-191, 2018. DOI: 10.1080/14715880.2017.1293773.

ISOU, I. Esthétique du cinema. *ION, Céntré de Création*, Paris, 1952, p. 7-164.

_____. *Traité d'économie nucléaire: le soulèvement de la jeunesse, problème du bicaénage et de l'extériorité*. [1949]. Paris: Éditions Maurice Lemaître, 1957.

JAUDON, R. Godard et Gorin, marxistes "tendance Groucho". *Mise au point*. v. 9, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/map/2323>>. Acesso em: 27 ago 2021.

_____. Le cinema politique du groupe Dziga Vertov: montage, collage ou citation?. *Textimage*, 2016.

KENNEDY, Emmet. "Ideology" from Destutt De Tracy to Marx. *Journal of the History of Ideas*, v. 40, n. 3, p. 353-368, 1979.

KONDER, L. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1967.

LEANDRO, A. Desvio de Imagens. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v. 15, n. 1, 2012, p. 1-17.

LÊNIN, V. I. *O que fazer?*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

LEONEL, N. B. A. *Chris Marker e as barricadas da memória: comentários em torno de Le fond de l'air est rouge*. 2010. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Percursos da formação de Chris Marker : cinema militante, dissidência e profanação. 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LOSURDO, D. *O marxismo ocidental: como nasceu, como morreu, como pode renascer*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

LUNA, S. T. Found footage: uma introdução. *Esferas*, v. 4, n. 7, p. 27-36, 2015.

MACBEAN, J. R. Vento do Leste ou Godard e Rocha na encruzilhada. In: ALMEIDA, J. de (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005, p. 58-77.

MACCABE, C. *Godard: images, sounds, politics*. 1. ed. Londres: The Macmillan Press, 1980.

_____. O Grupo Dziga Vertov em Godard: A portrait of the artist at seventy. In: ALMEIDA, J. de (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005, p. 14-34.

MACHADO, A. O filme-ensaio. *Concinnitas*, v. 2, n. 5, 2003, p. 63-75.

MARCUSE, H. *O homem unidimensional*. São Paulo: Edipro, 2015.

MARIA, J. P. M. *A influência do Grupo Dziga Vertov no cinema de Jean Luc-Godard*. 2010. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas.

MARTINS, C. E. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 135-168.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

MATOS, O. C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

MÉSZÁROS, I. Transformações materiais e formas ideológicas. In: MÉSZÁROS, I. *Estrutura social e formas de consciência II: a dialética da estrutura e da história*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 105-176.

MITCHELL, R. R. Debord, Guy (1931–1994). *The Routledge Encyclopedia of Modernism*, 2016. Disponível em: <<https://www.rem.routledge.com/articles/debord-guy-1931-1994-1>>. Acesso em: 8 mai 2023. DOI:10.4324/9781135000356-REM15-1.

MORIN, E. Mal estar de Maio de 68 é mais profundo hoje. *Folha de São Paulo*, 28 abr 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2804200813.htm>>. Acesso em: 15 jun 2023.

MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES. *Sergei Mikhailovich Eisenstein Collection*. 2006. Disponível em: <<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Eisensteinf>>. Acesso em 8 mai 2023.

NÚÑEZ, F. *Panorama histórico do cinema chileno: do silencioso ao contemporâneo (primeira parte)*. 2010. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/panorama-historico-do-cinema-chileno-do-silencioso-ao-contemporaneo-primeira-parte/>>. Acesso em: 2 out 2023.

OLIVEIRA JR., L. C. O ponto de vista das pedras. *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 46-61, jan/jun 2013.

ODART, J. P. Dans le texte (One Plus One). *Cahiers du cinéma*, n. 213, p. 59-60, jun 1969.

PALLOTTA, J. A trajetória teórico-política de Jacques Rancière. *AISTHE*, v. VIII, n. 12, p. 52-68, 2014.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). In: *VI Congresso SOPCOM*, Lisboa, 2009.

PONGE, R. Maio de 1968: a greve geral que abalou a França. *Revista História: Debates e Tendências*, v. 8, n. 1, p. 85-101, 31 mar 2017.

_____. 1968, dos movimentos sociais à cultura. *Organon*, Porto Alegre, v. 23, n. 47, p. 39-55, 2009.

PRADA, J. M. *Prácticas Artísticas e Internet en la Época de las Redes Sociales*. Madrid: Akal, 2012.

PUCCI JUNIOR, R. L. A questão do naturalismo na interface pós-moderna de cinema e TV. In. *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom*, Porto Alegre, 2004.

PUDOVKIN, V. I. Asynchronism as a principle of sound film. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Org.). *Film sound: theory and practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985, p. 86-91.

PUPPO, E.; ARAÚJO, M. *Godard: inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções/CCBB, 2015.

ROCHA, G. *Uma estética da fome*. 1965. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>>. Acesso em: 27 jun 2023.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. revista e aumentada. São Paulo: CosacNaify, 2004.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAINT-GEOURS, J. *Vive la societe de consommation*. Paris: Hachette, 1971.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

SCHILLING, V. 1968: A revolução inesperada. *Caderno de História*, n. 47. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, 2008.

SHAWAN, R. Ici et ailleurs: The Backstory. *Senses of Cinema*, n. 100. 2022. Disponível em: <<https://www.sensesofcinema.com/2022/forms-that-think-jean-luc-godard/ici-et-ailleurs-the-backstory/>>. Acesso em: 17 out 2023.

SILVA, C. M. A autocrítica do intelectual militante no cinema político: Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967) e Lutas na Itália (Grupo Dziga Vertov, 1970). *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, 2017, p. 293-311. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15718>>. Acesso em: 27 jun 2022.

SILVA, M. A. Godard, Glauber e o Vento do Leste: alegoria de um (des)encontro. *Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 36-63, 2007.

SKORECKI, L. Cinéma et histoire à Valence. *Cahiers du cinéma*, n. 68-269, p. 85-88, jun/ago 1976.

STALIN, J. Sobre o materialismo dialético e o materialismo histórico. 1938. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/stalin/1938/09/mat-dia-hist.htm>>. Acesso em: 19 ago 2023.

STAM, R. The “Long 1968” and Radical Film Aesthetics. In. *1968 and Global Cinema*. GERHARDT, C.; SALJOUGH, S. (Ed.). Detroit: Wayne State University Press, 2018, p. 23-42.

STERRITT, D. Godard, Gorin, and Company. *Quarterly Review of Film and Video*, v. 35, n. 4, p. 418-421, 2018. DOI: 10.1080/10509208.2018.1463791.

STRAUB, J. M.; HUILLET, D. Cinema [e] política: “foice e martelo, canhões, canhões, dinamite!”. Entrevista realizada por François Albera. In. GOUGAIN, E. et al (orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012, p. 66-91.

TREBITSCH, M. Voyages autour de la révolution: les circulations de la pensée critique de 1956 à 1968. In. DREYFUS-ARMAND, G. et al. (Orgs). *Les années 68: le temps de la contestation*. Bruxelas: Éditions Complexe, 2008. p. 69-87.

UCHÔA, F. R. Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/1952. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, v. 46, n. 51, p. 229-250, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2019.144901. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/144901>. Acesso em: 19 jun 2023.

_____. O cinema letrista em 1968: a experiência do café-cinema e Le soulèvement de la jeunesse. *ARS*, São Paulo, v. 19, n. 42, p. 948-997, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.185265. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/185265>. Acesso em: 19 jun 2023.

ULMAN, E. Jean-Pierre Gorin. In. ALMEIDA, J. de (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz, 2005, p. 36-48.

VALLE-DÁVILA, I. ¿Hacia qué tercer cine? Un análisis de la evolución de la teoría del tercer cine a partir de los trabajos de Fernando Solanas y Octavio Getino. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], Imagens, memórias e sons, 05 outubro 2021. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/85848>>. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85848>. Acesso em: 19 mai 2023.

VARELA, R.; DELLA SANTA, R. O Maio de 68 na Europa – estado e revolução. *Direito & Práxis*, v. 9, n. 2, p. 969-991, 2018.

VARGAS, M. Las cenizas de Vertov: el anti-cine de Debord y Godard. *Imagofagia*, n. 21, p. 142-158, 2021.

VERTOV, D. Variação do manifesto. In. XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 247-251.

XAVIER, I. *Eisenstein: a construção do pensamento por imagens*. 1994. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/eisenstein-a-construcao-do-pensamento-por-imagens/>>. Acesso em: 27 set 2021.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

À BIENTÔT, j'espère. Chris Marker. França: SLON-ISKRA, 1967. 43 minutos.

A CHINESA. Jean-Luc Godard. França: Anouchka Films/La Guéville/Athos Films/Parc Films/Simar Films, 1967. 96 minutos.

A CONFISSÃO. Costa-Gavras. França/Itália: Films Pomereu, 1970. 140 minutos.

A GAIA ciência. Jean-Luc Godard. França/Alemanha Ocidental: ORTF/Anouchka Films/Bavaria, 1969. 95 minutos.

A GREVE. Sergei Eisenstein. União Soviética: 1st Goskino Factory, 1925. 82 minutos.

A UM PASSO da liberdade. Jacques Becker. França: Play-Art/Filmsonor/Titanus, 1960. 132 minutos.

AQUI e acolá. Anne-Marie Miéville; Jean-Luc Godard. França: Gaumont, 1976. 53 minutos.

BLACK Panther a.k.a. Off the pig. San Francisco Newsreel. EUA, 1968. 15 minutos.

CAMARADAS. Marin Karmitz. França: Les Films 13/Les Productions de la Guéville/MK2 Productions/Reggane Films, 1970. 85 minutos.

CARTA para Jane. Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin. França: Sonimage, 1972. 52 minutos.

CINCO vezes favela. Marcos Farias et al. Brasil, 1962. 92 minutos.

CINÉTRACTS. Alain Resnais et al. França, 1968. 90 minutos.

CLASSE de lutte. Groupe Medvedkine de Besançon. França: SLON, 1969. 40 minutos.

COLUMBIA Revolt. Newsreel. EUA, 1968. 50 minutos.

DEIXEM-NOS viver. Arthur Penn. EUA, 1969. 111 minutos.

DEUS e o Diabo na terra do Sol. Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 120 minutos.

DIAS de fogo. Haskell Wexler. EUA: H & J Pictures, 1969. 110 minutos.

DUAS ou três coisas que eu sei dela. Jean-Luc Godard. França/Itália: Argos Films/Anouchka Films/Les Films du Carrosse/Parc Films, 1967. 95 minutos.

HURLEMENTS en faveur de Sade. Guy Debord. França, 1952. 64 minutos.

IVAN, o Terrível. Sergei Eisenstein. União Soviética: Mosfilm, 1944. 187 minutos.

KUHLE Wampe. Slatan Dudow. Alemanha: Prometheus Film, 1932. 71 minutos.

LA HORA de los Hornos. Octavio Getino; Fernando Solanas. Argentina: Grupo Cine Liberación, 1968. 260 minutos.

LA RELIGIEUSE. Jacques Rivette. França: Georges de Beauregard, 1966. 135 minutos.

LONGE do Vietnã. Chris Marker et al. França/Bélgica: SLON, 1967. 115 minutos.

LUTAS na Itália. Grupo Dziga Vertov. Itália/França: Cosmoseion/Rai/Anouchka Films, 1970. 62 minutos.

MADE in U.S.A. Jean-Luc Godard. França: Anouchka Films/Rome Paris Films/SEPIC, 1966. 90 minutos.

MEDITERRÂNEO. Jean-Daniel Pollet. França: Les Films du Losange/Les films Jean-Daniel Pollet, 1963. 45 minutos.

NO Game. Marvin Fishman; Masanori Oe. EUA: Newsreel, 1968. 17 minutos.

O AMOR dos leões. Agnès Varda. EUA, 1969. 110 minutos.

O DESPREZO. Jean-Luc Godard. França/Itália: Compagnia Cinematografica Champion/Les Films Concordia/Rome Paris Films, 1963. 103 minutos.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Sergei Eisenstein. União Soviética: Mosfilm, 1925. 71 minutos.

O HOMEM com uma câmera. Dziga Vertov. União Soviética: VUFKU, 1929. 68 minutos.

O PEQUENO soldado. Jean-Luc Godard. França: La Société nouvelle de cinématographie, 1963. 84 minutos.

ON VOUS parle du Brésil: Carlos Marighela. Chris Marker. França: Iskra/SLON, 1970. 20 minutos.

ON VOUS parle du Brésil: tortures. Chris Marker. França, 1969. 20 minutos.

OS CARRASCOS também morrem. Fritz Lang. EUA: Arnold Pressburger Films, 1943. 134 minutos.

OS MISTÉRIOS de uma barbearia. Bertolt Brecht; Erich Engel. Alemanha: Kupro-Film München, 1923. 32 minutos.

OS PANTERAS Negras. Agnès Varda. França/EUA: Cine-Tamaris, 1968. 28 minutos.

OUTUBRO. Sergei Eisenstein. União Soviética: Sovkino, 1927. 102 minutos.

PIG Power. Newsreel. EUA, 1969. 6 minutos.

PRAVDA. Grupo Dziga Vertov. França: CECRT, 1969. 60 minutos.

REVOLUTION. Jack O'Connell. EUA: Robert J. Leder Co./Omicron Films Production, 1968. 87 minutos.

RICHMOND Oil Strike. San Francisco Newsreel. EUA, 1969. 20 minutos.

SONS britânicos. Grupo Dziga Vertov. França/Grã-Bretanha: Kestrel Productions/London Weekend Television, 1969. 62 minutos.

SYMPATHY for the Devil. Jean-Luc Godard. Grã-Betanha: Cupid Productions, 1968. 100 minutos.

TEMPO de viver. Bernard Paul. França: Francina/Orphée Productions, 1969. 105 minutos.

TERRA em transe. Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967. 106 minutos.

TRAITÉ de bave et d'éternité. Isidore Isou. França, 1951. 120 minutos.

TUDO vai bem. Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin. França/Itália: Anouchka Films, 1972. 95 minutos.

UM FILME como os outros. Grupo Dziga Vertov. França: Anouchka Films, 1968. 120 minutos.

VENTO do leste. Grupo Dziga Vertov. França/Itália/Alemanha Ocidental: Polifilm/Anouchka Films/CCC Filmkunst, 1970. 95 minutos.

VIDAS secas. Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Herbert Richers, 1963. 100 minutos.

VLADIMIR e Rosa. Grupo Dziga Vertov. França/Alemanha Ocidental: Munich Tele-Pool, 1971. 103 minutos.

WEEK-END à francesa. Jean-Luc Godard. França/Itália: Les Films Copernic/COMACICO/Lira Films/Ascot-Cineraid, 1968. 95 minutos.

Z. Costa-Gavras. Argélia/França: Valoria Films/Reggane Films/ONCIC, 1969. 127 minutos.