



Uma vez mais: de volta aos debates sobre cinema e ideologia¹

Maria Alzuguir Gutierrez²

¹ Este artigo é resultado lateral de pesquisa desenvolvida com o apoio da FAPESP e da CAPES (processo FAPESP 2016/13249-5). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES. As traduções de citações de textos em francês, inglês ou espanhol são também de responsabilidade da autora. Em função do fechamento das bibliotecas de São Paulo durante a pandemia de COVID-19, não foi possível fazer nova consulta aos artigos originais da revista *Cahiers du Cinéma*. Por isso, tivemos que tomar com base, para as citações, compilações organizadas *a posteriori* (BROWNE, 1996; JELICIÉ, 2016).

² Maria Alzuguir Gutierrez é pesquisadora e professora de cinema. Publicou artigos em revistas especializadas de diversos países. Ministrou cursos em instituições como USP, UFSCar, UNESP e Memorial da América Latina. Durante o doutorado e o pós-doutorado realizou estágios de pesquisa na universidade Stanford (EUA) e no Ibero-Amerikanisches Institut (Alemanha), com o apoio da FAPESP. Escreveu o livro "Brecht/cinema/América Latina" (no prelo), resultado de pesquisa de pós-doutorado recém-concluída.

Email: mariaalgutierrez@gmail.com

**Resumo**

Este artigo propõe a recuperação dos debates sobre as relações entre cinema e ideologia desenvolvidos na França na passagem entre os anos 1960 e 1970, sobretudo nas revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*. Para tanto, elabora-se uma resenha dos principais artigos e discussões de então. Depois disso, com base em trabalho recente de um dos principais artífices daqueles debates, Jean-Louis Comolli, e em questionamentos sobre a produção audiovisual contemporânea, reivindicamos a importância e a atualidade da assim chamada "teoria do dispositivo".

Palavras-chave: Cinema; ideologia; *Cinéthique*; *Cahiers du Cinéma*.

Abstract

This article proposes the recovery of the debates on the relations between cinema and ideology developed in France between the 1960s and the 1970s, especially in the magazines *Cahiers du Cinéma* and *Cinéthique*. To this end, a review of the main articles and discussions of that time is elaborated. After that, based on a recent work by one of the main creators of those debates, Jean-Louis Comolli, and on questions on contemporary film production, we claim the importance and topicality of the so-called "political modernism" in the cinema.

Keywords: Film; ideology; *Cinéthique*; *Cahiers du Cinéma*.



Introdução

Entre os anos 1960 e 1970, a crítica de cinema francesa procurou refletir sobre a função social do cinema. Houve então uma radicalização política da crítica, bem representada pelas discussões publicadas nas revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*. Tal crítica apontou os efeitos ideológicos do próprio aparato cinematográfico: a câmera, com sua base no código da perspectiva surgido no Renascimento, e a projeção numa sala escura, a estimular no espectador uma condição regressiva de motricidade reduzida e hiperatividade visual. Partindo daí, passou-se a investigar também os efeitos ideológicos de certos aspectos da linguagem audiovisual dominante: o uso do corte em continuidade, a mascarar a interrupção entre os planos, e a remissão ao espaço fora de campo como *continuum* de um real que existiria para além da representação, no que se inclui o recurso comum do diálogo em campo e contracampo.

A chamada "teoria do dispositivo" nos diz que a perspectiva da imagem fotográfica está associada ao código da perspectiva artificial do Renascimento, a partir do qual uma representação baseada numa construção e numa abstração apresenta-se naturalizada como reprodução do real. A perspectiva da imagem fotográfica somada à decupagem em continuidade confere ao espectador o lugar de um centro a partir do qual tudo está orquestrado e donde emana o significado – condições que conduzem à passividade. Desse modo, "o cinema cumpre sua função específica no interior da 'ideologia da representação': constituir o sujeito pela constituição ilusória de um lugar central" (XAVIER, 2005: 144), "quando sou um suposto sujeito do olhar mas cumpro um programa que não escolhi" (XAVIER, 2005: 180)³. A impressão de realidade é então rejeitada como "ideologia própria do cinema".

Posteriormente, tal crítica foi considerada superada, em função de uma nova configuração dos *media* em que o cinema perde seu lugar de centralidade para outros meios como a TV, o *homevideo* e, ainda mais tarde, a *Internet*, que determinam outros modos de ver, outra experiência por parte do espectador, que já não está inerte na sala escura, mas tem condições de interromper o curso do filme, pausar, voltar atrás, saltar adiante, etc. Surgem também novas abordagens em relação à linguagem audiovisual. Os Estudos Culturais, por exemplo, vão buscar compreender a atividade da recepção, reconhecendo mediações que abrem espaço a leituras variadas, numa diferenciação dos processos de recepção, com o que seria preciso observar o espectador para além

³ Esta última frase, Xavier (2005) usa para descrever a noção de "complexo exibicionário", elaborada mais tarde por Bennett. No entanto, cito-a aqui pois a meu ver expressa bem os fenômenos que os teóricos dos anos 1960/1970 procuravam descrever. Aliás, parece-me também que toda a discussão sobre o posicionamento do sujeito no cinema ajuda a visualizar e a compreender melhor a própria noção de ideologia segundo Althusser - base fundamental do pensamento crítico que nos ocupa, como se verá adiante.



daquele implicado no texto, em suas especificidades subjetivas e históricas (XAVIER, 2005).

Em sua introdução a uma compilação recente de textos representativos dos debates sobre cinema e ideologia nos anos 1960 e 1970 (publicados originalmente em *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique* e *La Nouvelle Critique*), Emiliano Jelicié menciona autores que recusaram o radicalismo da crítica de então, entre os quais alguns de seus próprios artífices, como Pascal Bonitzer. Jelicié cita também, por exemplo, o acadêmico estadunidense Robert Stam, que responsabiliza o "caráter fechado e asfixiantemente determinista da visão do cinema proposta pela esquerda althusseriana" (JELICIÉ, 2016: 10) pelo que vê como fracasso da "teoria do dispositivo". Já em seu momento, a suposição de um vínculo ideológico entre técnica e ideologia havia sido rejeitada por Jean-Patrick Lebel, que insistira na neutralidade da técnica, fruto de uma invenção científica. Para ele, o ideológico seriam os usos feitos de determinada técnica, e não o aparato em si.

Um texto importante nos debates de então foi "*Technique et idéologie*", da autoria de Jean-Louis Comolli, publicado em partes nos *Cahiers du cinéma* entre 1971 e 1972. Neste trabalho, Comolli refuta a ideia de uma neutralidade da técnica, defendida por Lebel. Retomando as ideias que Pleyner apresentara em *Cinéthique* sobre o vínculo da câmera com a ideologia burguesa, em função de seu atrelamento ao código renascentista da perspectiva artificial, Comolli avança a discussão centrando sua argumentação em torno da noção de profundidade de campo. Ele se pergunta por que esta havia sido explorada por alguns cineastas do cinema silencioso e depois fora deixada de lado nos anos 1930, para ser recuperada somente a partir dos anos 1940/1950, quando o exemplo paradigmático no uso da profundidade de campo como procedimento expressivo é *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941).

Em sua revisão materialista da história do cinema, Comolli reflete sobre como a possibilidade técnica do cinema sonoro já estava dada muito antes de se iniciar a sua exploração comercial. Segundo Comolli, o cinema sonoro custou a ser disseminado em função dos custos de adaptação das salas, e do risco representado à internacionalização dos negócios pela necessidade de substituição do cinema silencioso. É quando os lucros rendidos pelo cinema silencioso se estabilizam e o negócio precisa de novo estímulo que o aperfeiçoamento do espetáculo proporcionado pelo cinema sonoro passa a interessar à indústria. E, então, pela limitação da filmagem em estúdio para a realização de filmes sonoros, e pela centralidade conferida aos diálogos, a profundidade de campo teria sido recalcada. O som é um acréscimo para o aperfeiçoamento do "embuste" representado pela impressão de realidade gerada pelo cinema. Ou seja: Comolli procura mostrar, com este texto, o vínculo de procedimentos



técnicos e formais a questões econômicas e ideológicas.

Em recente revisão dos debates entabulados entre os anos 1960 e 1970, Comolli (2016) busca evidenciar ainda a historicidade dos procedimentos e técnicas. Isto se revela, por exemplo, na mudança de valor do chamado *jump cut*. O corte sobre um mesmo plano, que dá a sensação de um salto na imagem e, portanto, rompe com o *raccord* em continuidade que confere transparência à montagem, era visto, antes, como efeito de estranhamento, maneira de romper com a impressão de realidade. Mas, depois de anos de domínio da estética televisiva, o *jump cut* tem seu potencial de estranhamento neutralizado. A fragmentação muda de sentido, passa agora a representar apenas uma aceleração dos discursos e narrativas no fluxo ininterrupto de imagens. O tempo de TV custa caro e o espectador é impaciente, o que pressupõe uma estética da abreviação, de tempos curtos, a tornar o mundo mais ligeiro.

Se, a partir do final da década de 1970, outras abordagens matizaram e ampliaram o olhar sobre os efeitos ideológicos da produção audiovisual, nos parece, no entanto, que não se deva dar por superados todos os questionamentos levantados na passagem entre os anos 1960 e 1970. Muito pelo contrário: a *Internet* – surgida no ambiente militar e depois disseminada para usos comerciais, de comunicação, entretenimento e vigilância – está aí como prova cabal do estreito vínculo entre técnica e ideologia. Por isto é que, com este texto, queremos fazer uma viagem de volta aos anos 1960/1970, a fim de recuperarmos os principais argumentos em circulação naqueles debates e, em seguida, refletir sobre a sua atualidade⁴.

O contexto político e teórico: maio de 1968 e o anti-humanismo francês

Se não foi em maio de 1968 que tudo começou, este é certamente o ponto de virada para a teoria cinematográfica, que começa sua busca por uma crítica "materialista histórica do cinema". Sylvia Harvey (1978) comenta o papel que tiveram, para a politização da crítica, os Estados Gerais do Cinema, frente de estudantes e profissionais do cinema formada durante a movimentação de maio. Entre seus feitos, além da produção de filmes sobre os acontecimentos políticos do momento, estão planos para a transformação e reestruturação da indústria cinematográfica francesa, publicados pelos

⁴ Apesar de ser um período muito comentado, os textos e debates daquele momento ainda são pouco diretamente conhecidos no Brasil, com raras exceções (Mascarello, 2001; Esteves, 2018). O seminal livro de Ismail Xavier, *A opacidade e a transparência* (1977), os tem como pressuposto, mas não adentra a fundo nos meandros da discussão das revistas francesas. Na Argentina foi publicada, recentemente, uma excelente compilação de textos da época, porém limitada a alguns de seus principais artigos. No mundo acadêmico de língua inglesa houve várias revisões de tais debates, mas com alguma confusão, a meu ver, entre as discussões originais francesas e sua posterior repercussão no mundo anglo-saxão, por exemplo na revista *Screen* ou nos trabalhos de Peter Wollen (RODOWICK, 1988, STAM, 2003). Na própria França existe, naturalmente, vasta bibliografia sobre o tema – conforme as indicações de Comolli (2016).



Cahiers du Cinéma.

Trata-se de um período em que a teoria de cinema está muito marcada pela incorporação do estruturalismo e da psicanálise. Uma referência importante neste contexto é Althusser, com seus debates sobre a ideologia. A partir da denúncia dos crimes do stalinismo, da revolução cultural chinesa e do movimento de maio de 1968, há uma nova ênfase no problema da superestrutura, um reconhecimento de que esta não se altera automaticamente com a transformação da base e, também, de sua importância para a reprodução do capitalismo avançado. Em Althusser há um questionamento do modelo que determina uma relação de simples reflexão entre base e superestrutura.

O estruturalismo dedica-se justamente ao estudo da superestrutura, da ideologia como sistema inconsciente de valores e representações a ordenar a vida social. A noção de sujeito em Althusser é informada pela psicanálise lacaniana. Esta relaciona o funcionamento do inconsciente aos problemas da linguagem, levando a concluir que a consciência, a personalidade, o sujeito são fenômenos secundários, determinados pela estrutura mais vasta da linguagem, ou do "simbólico". O que implica, segundo Jameson (1980), na pressuposição de que "todas as manifestações do pensamento consciente se produzem dentro dos limites de um modelo dado e neste sentido estão determinadas por ele" (JAMESON, 1980: 106). A tarefa do crítico estruturalista, então, é descobrir o modelo por trás da ideia, o que Derrida chamou de "desconstrução".

Os debates sobre cinema e ideologia

Neste contexto se dá a "virada política" dos *Cahiers* e o surgimento da revista *Cinéthique*, ambas na busca por uma crítica "materialista dialética" do cinema, por fazer-se instrumento de ação na história a partir da superestrutura (HARVEY, 1978). Contra o idealismo na crítica, o que se busca então é uma abordagem mais teórica, "científica" ou materialista do cinema. Os *Cahiers* têm papel importante pois, se são influenciados pelos filmes admirados por sua equipe editorial, também exercem influência no ambiente em que os filmes são feitos. Em seu processo de politização, os *Cahiers* refletem e estimulam a reformulação da teoria do cinema (LELLIS, 1982).

Cinéthique surge do impulso representado pelo movimento de maio de 1968. Sua busca é sempre por refletir sobre quais devem ser as formas e a prática de um cinema de intervenção política. *Cinéthique* tem como grande referência – via *Tel Quel* – o pensamento de Althusser. Ao longo do tempo a revista vai se transformando, expondo ao leitor tal transformação por meio de textos autocríticos, em que retoma sua própria trajetória. De um primeiro interesse nos aspectos econômicos do cinema, os articulistas de *Cinéthique* passam a uma radical recusa da representação, encerrando-se numa



posição em que o único cinema aceito é aquele que revolucione a própria linguagem cinematográfica. Depois, tal radicalismo é superado pela proposta de colocar a política no "posto de comando", e o trabalho cinematográfico, a serviço da causa proletária. Neste período, os textos se afastam de certa forma do cinema para pensar questões mais amplas sobre as relações entre cultura e política. Além da revista, o grupo que a edita se dedica a atividades de difusão alternativa de películas e produz um filme, *Quand on aime la vie on va au cinéma* (1972).

O surgimento de *Cinéthique* coincide com a virada política dos *Cahiers du cinéma*, mudança que é acompanhada pela substituição dos editores da revista, pela alteração de seu *layout* e de seus conteúdos: as imagens fotográficas de teor publicitário ou "fetichista" são eliminadas, bem como as críticas com caráter de divulgação. Em seu lugar, entram textos mais teóricos ou críticas voltadas ao desmascaramento da ideologia por trás de determinado filme. O texto "*Cinéma/Idéologie/Critique*" (1969), de Comolli e Narboni, revela a maior abertura e flexibilidade dos articulistas dos *Cahiers*, em relação aos de *Cinéthique*, para lidar com diferentes tipos de produções cinematográficas. Neste 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 intervenção⁵; 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, no que os *Cahiers* diferem de *Cinéthique*, que apresenta sempre uma postura mais prescritiva.

Entre os motivos recorrentes no debate, está o ataque à impressão de realidade como "ideologia própria do cinema". O artigo "*Cinéma/Idéologie/Critique*", de 1969, de Comolli e Narboni, um marco na virada política dos *Cahiers*, afirma o seguinte:

Nesse sentido a teoria da "transparência" (o classicismo cinematográfico) é eminentemente reacionária: não é a "realidade concreta" do mundo que é "apreendida" por (ou

⁵ A diferença entre "direto" e "direto com intervenção" se refere à distinção entre o cinema direto estadunidense de diretores como Wiseman e os irmãos Maysles, que procuravam fazer um cinema de não-intervenção em que a câmera observa os acontecimentos qual "mosca na parede", e o cinema direto francês de um diretor como Jean Rouch, que hoje conhecemos pelo nome de *cinéma vérité*.



melhor: que impregna) um instrumento não intervencionista, mas antes o mundo vago, informulado, não teorizado, impensado, da ideologia dominante. (COMOLLI e NARBONI apud XAVIER, 2005: 148)

Ou seja, já a realidade pré-fílmica seria ela própria uma representação ideológica. *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* assumem a "crítica da representação", concebida como "projeção na tela de uma significação que preexiste ao discurso" (XAVIER, 2005: 146). De acordo com Xavier, "a fórmula dos teóricos idealistas, imagem=real", é substituída então pela fórmula "imagem=ideologia" (2005: 148).

O importante texto de Baudry, "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" (1970), afirma que o código da perspectiva corresponde a um posicionamento do sujeito de acordo com uma concepção idealista, confiante na plenitude e na homogeneidade do ser. A câmera organiza a representação por e para o olho de um sujeito transcendental, a partir de uma visada intencional, dotada de sentido. A identificação estimulada no espectador pelo cinema não é assim tanto ou somente com a personagem, mas com essa visada, e o cinema funciona como aparelho psíquico substitutivo. O código da perspectiva renascentista é o que teria levado à imposição da representação como realidade. Outro tema fundamental nos debates de então é o posicionamento do espectador: para pensá-lo, os críticos recorrem à psicanálise. Em seu texto, por exemplo, Baudry aborda a condição regressiva estimulada pela sala escura, em que o espectador se submete a uma situação de motricidade reduzida e atividade visual hiperdesenvolvida.

Seguindo a desmistificação do sujeito e da consciência como entidades autônomas - iniciada por Marx, Nietzsche e Freud - a crítica cinematográfica radical dos anos 1960/1970 procura denunciar o idealismo de um cinema associado às filosofias da consciência - de que um exemplo é o "*cogito, ergo sum*" cartesiano. A "teoria do sujeito" se refere não a posições espaciais, mas de investimento libidinal, e a crítica se volta contra o efeito de janela do cinema, visto como máquina de prazeres a estimular uma regressão narcisista, pela identificação com o aparato e com o imaginário representado na tela (XAVIER, 2005).

É somente no instante em que o espectador é capturado pela ilusão de ser aquele para quem o filme é feito, aquele que está presente, no centro das coisas (no "mesmo" lugar do herói) como sujeito, que a representação se converte na representação do espectador - i.e., em que a inculcação ideológica pode ser efetuada (COMOLLI apud BROWNE, 1996: 168).



Contra o ilusionismo, o fetiche da imagem, a manipulação do desejo e da frustração do espectador, tal crítica propõe por vezes a sabotagem do prazer. Consequentemente, valoriza-se a montagem como forma de romper com a continuidade narrativa a favorecer a impressão de realidade (XAVIER, 2005). Em *Cinéthique* nº4, Leblanc se pergunta o que seria um cinema materialista. E oferece a seguinte resposta:

Incontestavelmente, um cinema que partiria das condições materiais do cinematógrafo: imagens projetadas sobre uma superfície plana; "personagens" que não têm carne nem sangue – nem psicologia; vozes que não vêm da garganta mas da película. Um cinema que recusaria o fantasma idealista da realidade e de sua representação sobre o corpo da tela. (LEBLANC, 1969: 32)

Em *Cinéthique* nº5 há um primeiro ataque ao que é visto como "ideologia própria do cinema" - a noção de impressão de realidade, através da qual o cinema duplicaria a "evidência do verossímil" -, e à satisfação imaginária por ela gerada em espectadores convertidos em consumidores. No sexto número da revista há um texto de Marcelin Pleyne em que afirma que a câmera determina uma estrutura de representação espacial segundo artifícios historicamente determinados, e que a imagem filmada não é um duplo do mundo, mas de uma representação ideológica do mundo, de algo que seria já em si uma representação. Fargier reitera a ideia noutro texto, afirmando que o que há fora do filme não é o "real-concreto", mas o "imaginário-concreto". E sustenta que o trabalho de Althusser e de autores ligados à *Tel Quel* permitem a superação da noção de sujeito criador, a ser deixada de lado em nome daquela de trabalho e da "inscrição do trabalho", para fazer contraposição ao capitalismo, que censura o trabalho em sua produção cultural. Em artigo no número 7/8 de *Cinéthique*, Fargier insiste na importância do pensamento de Kristeva e de Derrida e das noções de "antirrepresentação" e "antissubjetividade" para a revista. O filme *Méditerranée* é convocado como modelo para a destruição da representação e da subjetividade.

Já nos *Cahiers*, em texto de Oudart sobre o "efeito de real", de 1971, nomeia-se outra referência importante: a análise da pintura *Las meninas* por Foucault em *As palavras e as coisas* (1966), da qual se extrai a ideia de que o efeito de realidade se estabelece a partir da inscrição do espectador no espaço da representação, onde este está inscrito como significante na forma de ausência. E, em "*Notes pour une théorie de la représentation*", do mesmo ano, finalmente se nos oferece uma definição do que se concebe pelo termo: "representação, como uma aparência de realidade produzida pela repressão de qualquer discurso sobre as relações sociais de produção em que esta produção figurativa se achava inscrita" (OUDART apud BROWNE, 1971: 205).



Também nos *Cahiers*, em "*Hors champ*", de 1971/1972, Pascal Bonitzer debate o livro de Noël Burch, *Praxis do cinema* (1969), e a noção de fora de campo aí encontrada que, segundo Bonitzer, confunde-se com a de real, ao que ele se opõe, afirmando ser também fictício o espaço fora de campo. De acordo com Bonitzer, a ação ideológica automática ao ver-se um filme é investir a superfície da tela de uma profundidade fictícia. Tal engajamento ideológico é mais imperativo no cinema do que em qualquer operação significativa. Preenchendo com continuidade, homogeneidade, inteligibilidade o que vê na tela, "suturendo" a lacuna, o espectador se defende contra a ansiedade causada pelo que é descontínuo, ininteligível, heterogêneo. Esta operação suturante é feita também pelo espectador ao deparar-se com o procedimento formal calcado na montagem em campo/contracampo ou nos cortes realizados com base na direção do olhar da personagem na tela (OUDART, 1969). Contra os efeitos neurótico e ideológico da representação, Bonitzer recomenda a "inscrição do trabalho" no filme. Isto, porém, não basta – afirma ele –, é preciso abrir espaço à "outra cena" que costuma estar ausente das representações: a luta de classes.

Apesar de algumas disputas entre si, pode-se dizer que os debates entre *Cinéthique* e *Cahiers* se complementam. *Cahiers* se apoia mais na psicanálise lacaniana, com o que traz aportes à análise dos problemas da ideologia por *Cinéthique*. Em texto de 1970 escrito por Comolli, Oudart e Narboni a respeito de um filme de Jancso, os autores dão a conhecer os novos paradigmas a orientar a sua atividade crítica: as noções de "escritura" e "leitura" – em referência a Barthes e à sua concepção de "texto" –, que opõem ao conceito de *jouissance* – extraído de Lacan. E, em artigos subsequentes, este novo paradigma é aplicado, em trabalho teórico de Daney e Oudart e em crítica de Narboni sobre *Othon* (Jean Marie Straub e Danièle Huillet, 1969). Segundo Daney e Oudart, o cinema clássico:

Era um cinema essencialmente teológico, direcionado a um espectador profundamente religioso, no sentido usado por Lacan – aquele que deixa ao Outro (Deus, o artista, o Ausente) a responsabilidade da causa, demandando dele a garantia de um significado que não se supõe ser produzido pelo trabalho escritural, procedendo diretamente de uma visão, de um olhar que dá sentido às coisas. (DANEY e OUDART apud BROWNE, 1970: 126)

O debate sobre os efeitos ideológicos do cinema sobre o espectador passa antes pelo problema econômico. No quarto número de *Cinéthique* há uma interessante matéria sobre produção, com depoimentos de vários produtores. Afirma-se aí a importância de ler no texto o sistema que o determina, e que uma cultura proletária só pode existir a



partir da tomada do poder pelo proletariado. Enquanto isto não acontece, caberia ao intelectual colocar em questão o conceito de arte legado, reconhecer sua atividade como trabalho e relacionar sua exploração àquela do proletariado – numa clara remissão da revista ao trabalho de Walter Benjamin em "O autor como produtor". Neste texto se insere outra questão fundamental em *Cinéthique*: o problema do ocultamento das relações de produção nos filmes, que corresponde a uma forma de consumo em que se recusa o trabalho por parte do espectador. O artigo conta com uma análise das leis de regulamentação da produção cinematográfica na França, e ressalta a importância de se entender o cinema como ponto nodal na relação entre economia e ideologia. A conclusão é a que se segue:

Quer se trate de um filme que em/por suas formas oculte suas ligações com o econômico/ideológico, será um filme reacionário porque, velando o processo de produção no qual está inscrito, não fará senão reforçar o processo fundado na exploração do trabalho. Quer se trate de um filme que em/por suas formas desvele suas ligações com o econômico/ideológico, será um filme revolucionário porque, desmascarando um processo de produção fundado na exploração do trabalho, contribuirá para subverter o processo geral (CINÉTHIQUE nº4, 1969: 26).

Quer dizer, mesmo quando as discussões se voltam para os problemas mais concretos da produção dos filmes, do mercado de trabalho cinematográfico e da indústria de cinema na França, as conclusões se voltam para o aspecto formal.

A reflexão sobre o vínculo entre cinema e ideologia também estimula uma revisão crítica da história do cinema. Há um reexame dos debates sobre as relações cultura/classes sociais, com especial atenção àqueles desenvolvidos na URSS e na Alemanha entre os anos 1920 e 1930. Harvey (1982) lembra que, nos anos 1960/1970, os ataques ao stalinismo e ao "realismo socialista" estimularam a defesa do experimentalismo e do modernismo e, com isto, levaram à redescoberta dos precursores da esquerda modernista. Segundo ela, o chamado "modernismo político" é a arena em que se reencena, na teoria do cinema, a disputa estética do século entre realismo e modernismo. Tanto os *Cahiers* como *Cinéthique* apoiam-se nas premissas de Walter Benjamin, de que uma obra só pode ser politicamente justa, se for também justa literariamente, e de que todo discurso crítico deve começar pela crítica do discurso (XAVIER, 2005).

Desta época data a publicação, pelos *Cahiers*, de uma série de traduções de Eisenstein, que aparecem a partir de fevereiro de 1969, além de um número especial



sobre a arte na Rússia nos anos 1920, publicado em 1970. Vertov é outra figura-chave, valorizado por sua rejeição à "representação burguesa" (XAVIER, 2005). Pleynet, em artigo no número 5 de *Cinéthique*, acusa a revista *Change* – e, tangencialmente, também os *Cahiers* – de publicar os textos soviéticos desacompanhados de uma contextualização histórica, numa abordagem formalista em que se expressaria uma espécie de "teocracia da arte". Diante do analfabetismo da maior parte da população da União Soviética no período que se segue à revolução, afirma Pleynet, a urgência não era uma nova teoria da arte, como buscavam algumas vanguardas artísticas. A acusação implícita no texto de Pleynet é a de que, de certa maneira, o anti-stalinismo vanguardista subjacente na publicação de textos soviéticos por *Change* e *Cahiers* possa alimentar o anti-comunismo de maneira geral.

Nesta retomada dos debates soviéticos, uma questão importante é o uso a ser feito da herança cultural do passado. Para Lênin, era preciso apropriar-se da cultura preexistente como dos maquinários das fábricas. Sua posição contrasta com a da revolução cultural chinesa, cujas ideias são reivindicadas por diversos grupos na França pós-1968, que assumem a proposição de rejeitar toda a arte e a cultura do passado. Também se renovam, entre os anos 1960 e 1970, os debates entre as opções da busca por novas estruturas formais ou do apelo a uma linguagem compreensível pelas massas (HARVEY, 1978). A auto expressão dos trabalhadores é assim um dos temas em discussão. *Cahiers* critica o slogan "a câmera para os trabalhadores". O risco do populismo é visto como o oposto do elitismo vanguardista.

Em 1972, *Écran* publica um debate entre representantes de várias revistas, em que se discute o filme *Coup pour coup* (Marin Karmitz, 1972): trata-se da história de uma greve na fábrica têxtil Elbeuf, escrita e atuada pelas próprias trabalhadoras em greve. Leblanc, da *Cinéthique*, afirma que o filme adota a prática burguesa de maneira acrítica. Já Hennebelle defende ser esta uma obra a serviço de lutas concretas, enquanto que filmes como *Méditerranée* ou *Othon* – aqueles valorizados por *Cinéthique* – representariam uma "revolução cinematográfica" que somente teria produzido filmes sem valor, que não tinham sequer o mérito de propor formas novas. E conclui que, "por detrás da tela desta logomaquia sem risco", espreitava o "mal reparado cadáver da arte pela arte" (HENEBELLE apud HARVEY, 1978: 135). Hennebelle opõe-se a uma desconstrução que – diferente do distanciamento brechtiano – raramente levaria "a algo mais do que ao tédio" (HENEBELLE apud HARVEY, 1978: 135)⁶.

⁶ Uma análise mais detida das atividades da revista *Écran* seria também interessante para esta discussão, mas ultrapassa os limites do presente trabalho. Ao que tudo indica, *Écran* buscou, ao longo dos anos 1970, soluções de compromisso entre as várias vertentes de cinema em debate entre os *Cahiers* e *Cinéthique*. Além disso, conferiu mais atenção ao cinema de intervenção do então chamado Terceiro Mundo.



O curioso é que, apesar de sua defesa de filmes "difíceis", voltados para a própria linguagem, quase abstratos ou sem referência, há em *Cinéthique* toda uma crítica ao circuito de arte e ensaio, que serviria para legitimar o cinema como arte, sem romper com a cultura burguesa. O grupo em torno da revista acusa o risco da "recuperação esteta" presente no cinema de "arte e ensaio", a fornecer caução cultural ao cinema comercial, dando sustento ao liberalismo intelectual e econômico da burguesia. Na separação entre uma produção "digestiva" e outra que "alimenta o espírito", nenhuma escaparia ao realismo baseado numa dramaturgia psicologizante, que mascara o processo de produção real. Numa entrevista a Lajournade – autor do filme *Le joueur de quilles* (1968) –, o cineasta levanta questões que serão caras à revista: o caráter controverso de um cinema paralelo que se encerra em si mesmo, comprazendo-se em sua limitação, e o problema da espetacularização do político, que gera uma espécie de autossatisfação, quer dizer, alimenta a boa consciência de uma pequena burguesia intelectualizada.

Dentro deste questionamento a uma "espetacularização do político", mais um foco dos debates é a chamada "série Z" – em referência ao filme de Costa-Gavras –, ou seja, a filmes que, a partir de uma linguagem convencional ou "dominante", buscam tornar acessível determinada mensagem política. *Cinéthique* e *Cahiers* confluem na rejeição a tal opção. A crítica de Comolli sobre *A confissão* (1970), de Costa-Gavras, publicada em número dos *Cahiers* de 1970, é exemplar da recriminação da revista a filmes políticos que se apoiam em uma linguagem convencional. Segundo Comolli, ao não questionar o sistema representacional dominante no cinema, fundado na "ideologia do visível", o filme corre o risco de converter-se em instrumento de perpetuação, reprodução do *status quo*; em sua forma, o filme convoca o espectador a uma participação ilusória, fantasiada na história, no que o coloca numa armadilha, convertendo-o em cúmplice. Uma edição do *Le Monde* de 1972 faz uma enquete sobre as relações entre cinema e política, consultando membros representativos de diferentes revistas especializadas. Aquele da revista *Positif* recusa tanto a "série Z", como obras que pretendem preparar a revolução sem fazer nada além de destruir a linguagem (HARVEY, 1978) – vê-se, portanto, que, já naquele momento, a desconstrução encontrava adversários⁷.

⁷ Alguns episódios destas polêmicas podem ser encontrados no livro de Lebel, *Cinema e ideologia* (1989), em que este reuniu artigos publicados em *La Nouvelle Critique*, nos quais opôs-se às ideias veiculadas em *Cinéthique* e nos *Cahiers* sobre o vínculo entre técnica e ideologia (mas, no caso de *A confissão*, Lebel está de acordo com Comolli em que a linguagem com que o filme é construído compromete sua intenção política – com o que se mostra ainda preso às noções de autoria e intencionalidade tão combatidas por *Cinéthique*). Apesar de algumas contendas entre si, *Cahiers*, *Cinéthique* e *Tel Quel* se reúnem, com o texto "*Cinéma, littérature, politique*", assinado coletivamente, para responder a críticas a seu trabalho publicadas em artigo de Robert Benayoun na revista *Positif* em dezembro de 1970.



Um tema de discordância entre *Cinéthique* e *Cahiers* é a avaliação do cinema direto francês, o *cinéma vérité*. Os articulistas de *Cinéthique* afirmam que esta produção permaneceria atrelada à noção de impressão de realidade e que os articulistas de *Cahiers* se mostrariam, em sua defesa de tais filmes, ainda fiéis a Bazin e a seu elogio a um suposto "realismo ontológico" do cinema. Cabe a Comolli responder, no artigo "*Le détour par le direct*". Neste texto, ele afirma que o cinema direto de diretores como Perrault e Rouch se articula à vida "segundo um sistema não de reprodução, mas de produção recíproca" (COMOLLI apud JELICIE, 2016: 57), em que o filme produz os acontecimentos e é produzido por eles, escapando assim à lógica da reprodução de uma realidade codificada, em prol da produção de algo diante do público, no que se basearia sua potência de intervenção política.

Nos *Cahiers*, a revisão da história do cinema compreende não somente a tradução e recuperação de textos e debates entabulados na URSS mas também um novo olhar sobre filmes do passado, sejam eles de caráter "militante" ou comercial, a fim de desvelar os aspectos ideológicos sob sua forma, para além de qualquer intencionalidade explícita em sua realização. São os casos, por exemplo, das conhecidas análises coletivas de *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) e de *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930). Outro exemplar desta revisão de filmes do passado é o texto, também coletivo, de 1970, sobre *La vie est à nous* (Jean Renoir et al, 1936) - assinado por Bonitzer, Comolli, Daney, Narboni e Oudart - representativo da revisão da história do cinema em voga neste momento e também da aproximação da revista ao Partido Comunista Francês (mais tarde, em editorial de 1971/1972, os editores comentarão esta aproximação e o posterior afastamento em relação ao partido). Numa análise remanescente de Brecht, os autores afirmam que o filme de Renoir evita a simples enunciação transparente de um significado político, pois reflete sobre suas condições de enunciação e sobre o processo de produção de sentido.

Voltando a *Cinéthique*, um texto relevante no número 7/8 é "*Quelle Avant-Garde?*", de Leblanc. Começa aí a reivindicação para que se coloque a política no "posto de comando", e por que a gente de cinema articule sua prática às lutas reais. O número 9/10 representa um ponto de virada importante: a edição se abre com um texto coletivo que apresenta toda uma avaliação autocrítica da trajetória da própria revista. A partir de debates sobre as contradições entre as vanguardas artísticas e a vanguarda do proletariado na URSS, e de algumas ideias de Lênin e de Mao, afirma-se que o problema central a ser resolvido refere-se a sobre que bases produzir uma literatura e uma arte que sirvam aos interesses de classe do proletariado revolucionário, e não questões secundárias como o que seriam uma literatura ou arte revolucionárias. Realmente, é possível notar depois disso uma inflexão. A revista deixará cada vez mais as entrevistas



e análises de filmes específicos em favor de debates mais gerais sobre a função social dos meios de comunicação sob o capitalismo, análises bastante pertinentes, e ao mesmo tempo mais acessíveis a qualquer leitor, sobre as formas de manipulação empregadas pela indústria cultural.

No número 11/12 o recente afastamento de *Cinéthique* em relação ao "telquelismo" se aprofunda. Os articulistas de *Cinéthique* afirmam que *Tel Quel* dissolve a terminologia marxista naquela da formação do inconsciente, e apontam os problemas da autonomização da "prática significante" e de concepções redutoras do pensamento de Althusser e de Lacan. Apresenta-se uma crítica à polarização, observada em *Tel Quel*, entre ideologia e ciência: "pois se a primeira [a ciência] está do lado do proletariado e a segunda [a ideologia], do lado da burguesia, é suficiente efetuar um trabalho intracientífico para estar no campo do proletariado, para ser um materialista consequente" (CINÉTHIQUE nº11/12, 1971: 50). No número seguinte segue a onda autocrítica, agora com foco nos conceitos de Althusser antes abraçados por *Cinéthique*. Trata-se de mais um ataque à noção de autonomia: pois o que importa não é revolucionar uma prática específica, mas contribuir para a revolução a partir de determinada prática. Nesta análise mais detida dos trabalhos de Althusser, os articulistas da revista vão insistir em que este teria entendido, em grande parte de seus textos, "a" ideologia como sistema de representação de uma sociedade de classes, e não "ideologias", no plural, que refletem interesses de classes antagonistas. Isto é o que levaria ao erro de pensar que a tarefa seria lutar contra "a" ideologia, induzindo à autonomização de cada esfera de atividade da vida social⁸. É então que *Cinéthique* chega à consequência de sua autocrítica, ainda não formulada no número anterior:

Tomar-se-á, todavia, o cuidado de não identificar as críticas da representação com a ideologia da "desconstrução": o objetivo de uma obra materialista não consiste em atualizar as regras da representação, em fazê-las serem encenadas, levando-as a funcionar por inversão ou no vazio, em decompô-las em elementos associados de acordo com uma ordem que as subverta. Tal objetivo implica ao contrário

⁸ O texto se aprofunda nas ideias de Althusser com a avaliação de que, em trabalhos como "Sobre a dialética materialista" (1963) e "Marxismo e humanismo" (1965), este apresentaria uma concepção monolítica da ideologia, entendida como sistema de representações garantindo a coesão social, em que o único espaço possível fora da ideologia seria a ciência, a prática teórica – daí o problema da autonomização das esferas de atividade e conhecimento. Já em "Aparelhos ideológicos de Estado" (1970) a concepção de ideologia seria mais matizada, no estudo de como a ideologia tem uma existência material, manifestando-se tanto através de aparelhos ideológicos do Estado, como as instituições de ensino, por exemplo, bem como nos papéis que cada um desempenha em sua vida cotidiana, sendo a ideologia concebida então como "a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e demais relações daí derivadas" (ALTHUSSER, 1980: 82).



numa reversão em favor de uma outra coisa e não num simples restabelecimento: no caso dos "processos estéticos", reverter a consciência de si em proveito dessas relações privilegiadas sempre ausentes porque jamais "representáveis": as relações sociais, as relações sociais de produção. (CINÉTHIQUE nº13/14, 1972: 59)

A partir do número 19/20 *Cinéthique* vai dedicar-se a análises mais gerais sobre o papel dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural na sociedade capitalista, denunciando seu caráter manipulador: "sob a ditadura da burguesia, as classes que produzem os bens necessários à vida não são aquelas que dirigem as representações da sociedade e do mundo. É esta a contradição que nós temos a resolver" (CINÉTHIQUE nº19/20, 1975: 7). Nos números 21/22 e 23/24 a revista se aprofunda na análise do papel dos meios: o tempo "livre" tem cada vez maior importância política para a ditadura burguesa. A indústria cultural funciona de maneira a organizar o tempo livre das pessoas, para fazer-nos aceitar as condições de exploração a que estamos submetidos e organizar nossa concepção do mundo segundo seus interesses. Assim, nossa vida privada já não nos pertence. Nos filmes, afirmam os articulistas de *Cinéthique*, apela-se a sentimentos privados, representam-se relações sociais autonomizadas que escapam às leis econômicas: "As representações cinematográficas inseridas no tempo de lazer censuram pura e simplesmente a relação da sociedade com a produção. As relações sociais não têm base material, os conflitos das personagens são determinados por uma 'natureza humana' que remontaria à noite dos tempos" (CINÉTHIQUE nº23/24, 1977: 71). O programa de *Cinéthique* é reconstituir a unidade entre todas as práticas, rompida pela dominação ideológica burguesa, sobre a base das relações de produção.

No decorrer dos anos 1970, enquanto *Cinéthique* faz sua autocrítica pelo confinamento no âmbito autônomo da linguagem, preconizando então uma subordinação de suas atividades aos interesses do proletariado em luta, os *Cahiers* também elaboram uma autocrítica de seu período de "teoricismo dogmático" e recuperam sua tradição cinéfila⁹.

Um salto no presente

As imagens são hoje onipresentes na vida humana em todos os cantos do globo. No entanto, pouco se reflete sobre esta presença e, quanto isto é feito, geralmente o

⁹ É Toubiana (2007) quem se refere ao dogmatismo da fase política dos *Cahiers* em introdução a compilação de artigos de Daney, *A rampa*.



foco recai sobre aquilo que nos é mais imediato: os celulares, *tablets*, computadores e televisores, que no ambiente privado ou profissional servem à comunicação, ao trabalho ou ao entretenimento. No entanto, as câmeras e telas estão em muitos outros lugares: nas fábricas, examinam e corrigem a precisão dos movimentos das máquinas; nos espaços públicos, vigiam a movimentação das pessoas; em *drones* e armas manipuladas à distância, determinam alvos de bombardeios. Hoje as imagens condicionam todo e cada aspecto da vida humana, do trabalho ao lazer, do erotismo ao estudo, da exploração espacial ao treinamento militar, do planejamento urbano ao design e à comercialização de todo tipo de produtos.

Em texto elaborado mais recentemente, Comolli recorda que, nos primórdios do cinema, quando a linha de montagem passa a assegurar a dominação do capital sobre o tempo de trabalho da população, "a louca sarabanda de imagens que fazem sonhar e dão medo acompanha esta violência. Despossuído de si mesmo, de seu tempo, de seus gestos, o trabalhador também vai ser despojado de seus sonhos pela indústria nascente do espectador" (COMOLLI, 2016: 62). A onipresença do espetáculo satisfaz o desejo de não ter que pensar, e o cinema serve não somente à alienação, mas também à necessária recuperação da força de trabalho. Analisando a produção audiovisual voltada ao entretenimento, Comolli a vê como sofisticado "ópio do povo", aquilo que leva as pessoas a amarem a própria alienação. E se pergunta se o espetáculo estaria a serviço da mercadoria ou se seria sua forma suprema. O crítico segue acreditando que a luta contra a dominação do espetáculo deve ser feita "contra as formas mesmas que o espetáculo põe em ação para dominar" (COMOLLI, 2016: 12), e pensa ser menos necessária a conquista dos "órgãos centrais da alienação" do que a "denúncia e corrosão destituente das formas dominantes", dos "modos de modelar o espectador" (COMOLLI, 2016: 13). De acordo com Comolli, as inúmeras formas de "passagens ao ato" – como o *zapping*, a interatividade, os jogos, etc – presentes hoje no mundo do espetáculo têm como efeito "suspender a possibilidade da mais mínima passagem ao pensamento" (2016: 15).

Detectando um aprofundamento no estágio de alienação e manipulação da sociedade, Comolli afirma que "o controle social e a formatação ideológica estão hoje mais ligados do que ontem à ocupação do campo das visibilidades pelos objetos audiovisuais industriais" (2016: 80/81), assinalando o parentesco entre a "falsa variedade que impera no mercado das imagens e sons e a pseudoalternância entre fórmulas políticas siamesas que caracteriza o que conviemos em chamar 'democracias ocidentais'" (COMOLLI, 2016: 82). Os grandes conglomerados de comunicação agora dominam até as relações entre os indivíduos: "se trata efetivamente de colocar o consumidor para trabalhar, fazendo com que ele mesmo entregue ao mercado o estado



de suas relações 'exploráveis'" (COMOLLI, 2016: 82). Comolli assevera, assim, que são os produtos que dão forma aos clientes, e que, por isso, como se pensava antes, "o lugar do espectador' não é exterior à cena representada, senão o próprio objeto da encenação" (2016: 22).

Portanto considera que seguem vigentes as questões levantadas nos debates dos anos 1960/1970, procurando resgatar a validade dos argumentos que circulavam à época. Fiel às ideias de antanho, Comolli comenta como o cinema, "de todas as artes do visível aquela que implica mais ativamente a subjetividade do espectador, passa por (e se vende como) reflexo mecânico de um dado objetivo" (2016: 66). Por outro lado, o cinema tem o efeito de virtualizar tudo aquilo que é filmado, desrealizar o objeto, privá-lo de substância. Daí que envolva ilusão e crença ao mesmo tempo em que permanece preso a uma obsessão pelo real. Mas, agora, Comolli procura recuperar o valor da participação afetiva do espectador na recepção do cinema, "*cosa mentale*".

Diante da invasão do espetacular em uma variedade de dispositivos, o encanto do cinema é revisto sob uma ótica positiva. Contra o cansaço, a cegueira e a anestesia provocados pela agitação de tantas imagens, quem sabe agora o cinema possa representar uma experiência estética capaz de mobilizar nossa crítica e nossa fantasia, uma possibilidade de "reconquista da imagem por meio das imagens" (COMOLLI, 2016: 128), já que aí ainda há algum espaço para a ambiguidade, para um estado de indecisão que pode implicar numa mudança de lógica: a sessão de cinema nos dá a oportunidade de "colocar em suspenso o princípio de não contradição que organiza o mundo prático" (COMOLLI, 2016: 133).

O cinema poderia então tornar-se um exercício para a reeducação do olhar e da escuta. O que leva Comolli de volta ao mestre, num retorno à defesa bazaniana do plano sequência: o plano que dura permite "habitá-lo com minha fantasia" (COMOLLI, 2016: 121); e, se houve uma aceleração da linguagem audiovisual, existindo cada vez menos espaço para o devaneio e a reflexão, a questão das durações passa a ser diretamente política. Nesta sua defesa do cinema, Comolli confere especial valor de resistência ao documentário: nele, ao contrário da lógica todo-poderosa do espetáculo, nem tudo é possível, há um limite que nos "assegura que o mundo não está em sua totalidade sob o controle do espetáculo" (COMOLLI, 2016: 126).

Diante de sua argumentação, me pergunto: será demasiado nostálgica ou utópica a crença de Comolli na possibilidade do cinema como espaço de resistência para uma experiência distinta com as imagens, de crítica, de pedagogia, de mobilização da fantasia e da reflexão? Pode-se questionar, por exemplo, quem tem acesso a este tipo de experiência estética. Para nos limitarmos ao Brasil, quem aqui frequenta salas de cinema fora do eixo dos Multiplex? Não estaria então este tipo de experiência limitada a



alcançar apenas os "convertidos"? E, estimulada por Comolli, vou adiante com os questionamentos sobre se e como os meios audiovisuais podem ser hoje usados como forma de intervenção política.

A realizadora britânica Karen Palmer propõe, com *Riot*, um filme-instalação que, por meio da inteligência artificial, capta as reações emocionais do espectador, com o que se define o andamento da narrativa. O filme coloca o espectador no lugar de uma pessoa que cruza com uma manifestação e é abordada de maneira agressiva por um policial. A reação do espectador determina o que acontecerá em seguida. A proposta da autora é fazer com que, por exemplo, um espectador branco possa vivenciar a experiência de uma pessoa negra confrontada com a violência policial. A autora criou o filme a partir da morte de um jovem negro em Ferguson, nos EUA, em 2014. Em outro trabalho seu, *Perception iO*, o "espectador encarna o ponto de vista de um policial e é confrontado com uma situação hostil protagonizada por uma pessoa negra e uma pessoa branca. A forma como cada um reage a cada cena gera os desdobramentos, trágicos ou não, da história" (PORTO, 2020). A partir do relato do jornalista que descreve tais trabalhos de Palmer, levanto as seguintes questões: em que medida a experiência proposta por tais filmes pode ser transformadora, reflexiva, ou gerar apenas sensações no estilo de um *videogame*, em que tanto faz se seu "avatar" é homem ou mulher, branco ou negro, pois o que importa são as emoções vivenciadas no calor do momento e nada mais? Aqui, o lugar do espectador é mesmo definido *a priori*, independentemente de qual rumo a história tome.

A ensaística audiovisual de Farocki – realizada ao longo de muitas décadas, com diferentes formatos, dispositivos de captação, para divulgação por distintos meios, como cinema, televisão ou galerias – é uma prolongada discussão sobre a imagem, seja ela estética ou "operacional". Farocki propõe uma reflexão filosófica sobre a função social das imagens, ao mesmo tempo em que promove uma "pedagogia da imagem" (MOURÃO et al, 2010). Sua obra certamente se enquadraria no papel de resistência contra o espetáculo conferido por Comolli ao cinema. No entanto, são bem poucos os que pode atingir.

Por outro lado, retomando a discussão sobre a busca da intervenção política através de uma linguagem convencional, um filme como *Daniel Blake* (2016), de Ken Loach, alcança um público mais amplo, até mesmo de espectadores da *NetFlix*. Em que medida sua forma transparente e melodramática esvazia seu conteúdo político? Em que medida opera apenas uma catarse da indignação pela perda dos direitos sociais ou mobiliza algo além disso? Da mesma forma, se pensamos em um filme como *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, 2019), que mobilizou tantos debates no Brasil, em que medida ele gera reflexão sobre o estado de coisas ou apenas uma violenta catarse de revanche



contra a direita?

E por falar em violência: com relação à figura humana, objeto de atração da maior parte da produção audiovisual, esta que "se converteu em objeto da fúria das imagens" (COMOLLI, 2016: 118), Comolli comenta como "corpos feridos, torturados, assassinados, são o pão cotidiano das imagens difundidas pelos meios. À ofensa sofrida pelo sujeito filmado se agrega a ofensa de uma figuração destrutiva" (COMOLLI, 2016: 118). O crítico chama a atenção sobre a violência ao corpo humano infringida pelos cortes, pela intensa fragmentação da representação. O que me leva a refletir sobre o fluxo contínuo de imagens de violência compartilhadas, encaminhadas, replicadas, e sobre o quanto isto leva antes à naturalização da barbárie do que à indignação contra ela. E também me faz pensar no uso de imagens de violência policial, corriqueiras em filmes ditos militantes: tais imagens são muitas vezes montadas em planos curtos ao som de música agitada – o que converte as cenas em *videoclips* e virtualiza, dessubstancializa a violência real.

Seguindo a reflexão sobre a prática audiovisual militante, hoje esta encontra uma importante via de divulgação através da *Internet*. Por outro lado, podemos pensar sobre o quanto isto serve para disseminar um antídoto contra o sistema de produção vigente ou o quanto se perde na dispersão da rede e acaba servindo para alimentar a máquina de reprodução deste mesmo sistema; o quanto serve para sustentar o liberalismo burguês que nos faz crer na liberdade de expressão – como denunciava *Cinéthique* em relação ao circuito de arte e ensaio – ou mesmo favorecer a vigilância pelo Estado.

Nas últimas eleições municipais de São Paulo, em 2020, o candidato de esquerda Guilherme Boulos (PSOL) teve, durante o período de campanha, grande crescimento entre o eleitorado mais jovem. Há quem aponte a importância de sua campanha na *Internet*. De fato, muitas e criativas foram as músicas aí divulgadas, esclarecedoras as conversas em que o candidato apresentou suas ideias, aproveitando a onda de bate-papos na tela dividida tão disseminada durante a pandemia de coronavírus, com o ensino à distância e o *home office*. No entanto, vimos o candidato fazer algo a que havia resistido nas eleições presidenciais de 2018: exibir sua privacidade, sua família. Vimos o candidato jogar *videogame online* com um *youtuber* famoso, brincar de *masterchef* com uma reconhecida *chef* de cozinha. E então, me pergunto: até que ponto é válido, pela conquista de votos, ceder à lógica do espetáculo?

Com estes questionamentos um tanto dispersos, que deixo aqui em aberto, o que se pretende é mostrar a importância e a atualidade dos debates propostos pela crítica francesa da passagem entre os anos 1960 e 1970. E, com isto, reivindicar a urgente recuperação de tais discussões contra os posteriores ataques acadêmicos que tacharam a chamada "teoria do dispositivo" como "dogmática", "datada" ou "superada". É



verdade: tal produção teórico-crítica caiu por vezes no dogmatismo, em alguns momentos deixou de lado a análise imanente pela crítica prescritiva, normativa, e chegou a um beco sem saída em sua defesa de filmes sem referência. Mas, em que pesem os radicalismos de época, trata-se de um dos momentos mais prolíficos na história do pensamento sobre cinema, quando há uma rejeição da crítica impressionista e uma busca por rigor científico. De acordo com Xavier (2005), se aí se cristalizou um momento polêmico na história do cinema, esta produção também representa um salto qualitativo na análise da "impressão de realidade" e das relações entre cinema e ideologia. Pois se anteriormente já se havia apontado o poder de fascinação exercido pelo cinema, é aqui que se analisam a fundo seus mecanismos de funcionamento. Portanto, é fundamental revisitar os debates então propostos para avançar em qualquer reflexão séria sobre as relações entre meios audiovisuais, ideologia e política na era da onipresença das imagens.

Bibliografia

* Quando referenciados a partir de compilações organizadas posteriormente, incluímos, entre colchetes, as datas originais de publicação dos textos tomados como fonte, a fim de facilitar sua localização no tempo por parte do leitor.

ALTHUSSER, Louis. "Sobre a dialética materialista" [1963]. In *A favor de Marx*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, pp.140-193.

_____. "Marxismo e humanismo" [1965]. In *A favor de Marx*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, pp.194-220.

_____. "Freud e Lacan" [1964]. In *Posições*. Lisboa: Horizonte, 1977, pp.9-37.

_____. "Aparelhos ideológicos de Estado" [1970]. In *Posições-2*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, pp.47-101.

BARTHES, Roland. "A morte do autor" [1968]. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp.57-64.

_____. "Da obra ao texto" [1971]. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp.65-75.

_____. "O efeito de real" [1968]. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp.181-90.

BAUDRY, Jean-Louis. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" [1970]. In I. Xavier (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp.383-399.

BENAYOUN, Robert. "Les enfants du paradigme". *Positif* nº122, dez., 1970, pp.7-26.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor" [1934]. In *Estética e sociologia da arte*. Belo



Horizonte: Autêntica, 2017, pp.81-105.

____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" [1935/1936]. In *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.165-196.

BONITZER, Pascal. "Hors champ". *Cahiers du cinéma* n°234/235, 1971/1972, pp.15-26.

BONITZER, Pascal. et al. "La vie est a nous, film militante". *Cahiers du cinéma* n°218, 1970, pp.45-51.

BROWNE, Nick (ed). *Cahiers du Cinéma (1968-1972) – the Politics of Representation*. London: Routledge, 1996.

CAHIERS du cinéma. "Cinéma, idéologie, politique". *Cahiers du cinéma* n°232, 1971, pp.54-55.

____. "Politique et lutte idéologique de classe". *Cahiers du cinéma* n°234/235, 1971/1972.

CINÉTHIQUE. "Une grande maladie – entretien a Lajournade". *Cinéthique* n°3, abril, 1969, pp.22-31.

____. "La notion de production". *Cinéthique* n°4, 1969, pp.1-26.

____. "Texte collectif". *Cinéthique* n°9/10, 1971, pp.1-70.

____. "Les pratiques artistiques dans le marxisme-léninisme". *Cinéthique* n°11/12, 1971, pp.39-59.

____. "Pratiques artistiques et lutte de classes". *Cinéthique* n°13/14, 1972, pp.40-62.

____. "'Ne copiez pas sur les yeux' disait Vertov". *Cinéthique* n°15/16, 1972, pp.55-91.

____. "La situation actuelle et nos taches". *Cinéthique* n°19/20, 1975, pp.1-15.

____. "Pour une culture révolutionnaire prolétarienne aujourd'hui". *Cinéthique* n°21/22, 1976, pp.1-18.

____. "Deux sociétés, deux montages". *Cinéthique* n°23/24, 1977, pp.69-74.

____. "Fondements pour un travail culturel communiste". *Cinéthique* n°23/24, 1977, pp.75-81.

CINÉTHIQUE, *Cahiers du cinéma*, Tel Quel. "Cinéma, littérature, politique". *Cahiers du cinéma* n°226/227, 1971, p.115.

COMOLLI, Jean-Louis. "Le détour par le direct". In *Cahiers du cinéma* n°209/211, 1969, pp.48-53/40-45.

____. "Film/politique: L'aveu". *Cahiers du cinéma* n°224, 1970, pp.43-47.

____. "Technique et idéologie - caméra, perspective, profondeur de champ". *Cahiers du cinéma* n°229/230, 1971, pp.4-21/51-57.



_____. "Introducción" [2009]. In *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manatíal, 2016, pp.9-17.

_____. "Cine contra espectáculo" [2009]. In *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manatíal, 2016, pp.19-135.

COMOLLI, Jean-Louis e J. Narboni. "Cinéma/Idéologie/Critique". *Cahiers du cinéma* nº216/217, 1969, pp.11-15/7-13.

COMOLLI, Jean-Louis, J. Narboni, J-P. Oudart, S. Pierre e P. Kané. "Jancso Miklos: hier, aujourd'hui". *Cahiers du cinéma* nº219, 1970, pp.30-45.

DANEY, Serge. *A rampa – Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DANEY, Serge e J-P. Oudart. "Travail, lecture, jouissance". *Cahiers du cinéma* nº222, 1970, pp.39-50.

ESTEVES, Leonardo. "Apontamentos sobre a prática teórica no cinema pós-68 aventada pela crítica". *Revista Eco Pós*, vol.21, nº1, 2018, pp.202-220.

FARGIER, Jean-Paul. "La parenthèse et le détour". *Cinéthique* nº5, set./out., 1969, pp.15-21.

_____. "Le processus de production de film". *Cinéthique* nº6, 1970, pp.45-55.

_____. "Vers le récit rouge". *Cinéthique* nº 7/8, 1970, pp.9-19.

HARVEY, Sylvia. *May'68 and Film Culture*. London: BFI, 1978.

_____. "Whose Brecht? Memories from the Eighties". *Screen*, vol.23, nº1, maio/junho, 1982, pp.45-59.

JAMESON, Fredric. *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Tradução de Carlos Manzano. Barcelona: Ariel, 1980.

JELICIÉ, Emiliano (comp). *La cámara opaca: mayo francés: El debate cine e ideología*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

_____. "Una controversia francesa". In Emiliano Jelicié (comp). *La cámara opaca: mayo francés: El debate cine e ideología*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016, pp.7-41.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideología*. São Paulo: Edições Mandacarú, 1989.

LEBLANC, Gérard. "Économique, idéologique, formel". *Cinéthique* nº3, 1969, pp.7-14.

_____. "À l'est". *Cinéthique* nº4, 1969, p.32.

_____. "Quelle Avant-Garde?". *Cinéthique* nº7/8, 1970, pp.72-92.

LELLIS, George. *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela – modos de enunciação no cinema e no*



Ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MASCARELLO, Fernando. "A *screen-theory* e o espectador cinematográfico: um panorama crítico". In *Novos olhares*, nº8, 2º semestre, 2001, pp.13-28.

MOURÃO, Patrícia et al (eds). *Harun Farocki – por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

NARBONI, Jean. "La vicariance du pouvoir". *Cahiers du cinéma* nº224, 1970, pp.43-47.

OUdart, Jean-Pierre. "La suture". *Cahiers du cinéma* nº211/212, 1969, pp.36-39/50-55.

_____. "L'effect de réel". *Cahiers du cinéma* nº228, 1971, pp.19-27.

_____. "Notes pour une théorie de la représentation". *Cahiers du cinéma* nº229, 1971, pp.39-41.

_____. "Un discours en défaut". *Cahiers du cinéma* nº232, 1971, pp.5-12.

PLEYNET, Marcelyn. "Le front 'gauche' de l'art – Eisenstein et les vieux 'jeunes-hegelien'". *Cinéthique* nº5, 1969, pp.23-32.

_____. "Le point aveugle". *Cinéthique* nº6, 1970, pp.13-20.

PORTO, Walter. "Entenda o filme que debate o racismo ao monitorar a reação dos espectadores". Artigo do jornal *Folha de São Paulo*, 24 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/11/entenda-o-filme-que-debate-racismo-ao-monitorar-a-reacao-dos-espectadores.shtml> Consulta em 10 de dezembro de 2020.

RODOWICK, David N. *The Crisis of Political Modernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: PubliFolha, 2009.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*, 2ª edição. Campinas: Papius, 2003.

TOUBIANA, Serge. "Avanti!". In S. Daney. *A rampa – Cahiers du Cinéma*, 1970 1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp.7-13.

XAVIER, Ismail. *A opacidade e a transparência*, 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Submetido em 14 de dezembro de 2020 / Aceito em 15 de junho de 2021.