



Marcuse, a Grande Recusa e o cinema pós-Maio de 68: uma aproximação

Marcuse, the Great Refusal and cinema after May 68: an approximation



Leonardo Gomes Esteves¹

¹Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (bolsa Capes). É professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: leonardogesteves@gmail.com

Resumo: este texto propõe uma transposição da Grande Recusa, conceito evidenciado na obra do filósofo alemão Herbert Marcuse, para a produção cinematográfica que surge influenciada pelo Maio de 68. A reflexão se dá a partir do curta-metragem *Actua 1* (1968), dirigido por Philippe Garrel, Serge Bard e Patrick Deval, e na utilização do *travelling* como ferramenta para proporcionar a emancipação do espectador frente a uma sociedade unidimensional e castradora.

Palavras-chave: cinema político; cinema francês; vanguarda cinematográfica; Maio de 68.

Abstract: this article proposes to apply the Great Refusal, a key-concept in the studies of German philosopher Herbert Marcuse, to the film production that was inspired by the *événements* of May 68. The article is based on the short film *Actua 1* (1968), directed by Philippe Garrel, Serge Bard and Patrick Deval and its use of travelling. In this film, travelling is used as a tool to emancipate the spectator who faces a unidimensional society that castrates him.

Keywords: political cinema; French cinema; avant-garde cinema; May 68.

Passados 50 anos desde o Maio de 68, a desconstrução do cinema que emerge na França, impulsionada em parte por esse evento, ainda encontra um campo fértil no debate de ideias. Seja no cinema que se dá por uma inspiração iconográfica (a partir da captura de imagens em meio às barricadas, cuja ênfase recai sobre os registros que identificam a mobilização popular ou a truculência policial); seja no cinema que implica no constante emprego de ideias que incendeiam os discursos de liberação comuns ao que poderia genericamente ser tido como um *editorial* de 68. Este trabalho se debruça sobre esta segunda modalidade, tendo como objetivo propor uma aproximação entre o cinema e um processo de ideias legitimado à época, mas inscrito para fora do repertório cinematográfico. Essa aproximação se dá entre o curta-metragem *Actua I* (1968) e as ideias do filósofo alemão Herbert Marcuse.

Transpondo Marcuse para o cinema

O amplo conjunto de reivindicações entoado nas barricadas – por meio de frases de efeito, réplicas e adulterações de expressões e imagens – vai naturalmente contaminar o cinema a ponto de fazê-lo meditar sobre seu papel social enquanto uma ferramenta de libertação. Tal meditação não fica, contudo, restrita ao cinema ou às questões cinematográficas e tampouco se nega a absorver a influência de pensadores externos, que não dirigiram suas reflexões para o campo das imagens em movimento. No repertório intelectual que desponta em discursos e palavras de ordem, clamando por uma reforma estrutural da sociedade (e não necessariamente pela via cinematográfica), destaca-se o nome e as reflexões de Marcuse.

Egresso da Escola de Frankfurt, Marcuse sempre esteve diretamente atrelado ao Maio de 68². Nunca deixou de reconhecer a importância do evento para

² Mesmo antes, a presença de Marcuse na Europa já era substancialmente conhecida e entronizada no meio militante. Os manifestantes alemães de 1967-1968 já tinham adotado em seu repertório a temática da Grande Recusa e popularizado os três M, “Marx-Mao-Marcuse”. O líder estudantil Rudi Dutschke se torna amigo do filósofo (TREBITSCH, 2008). Quando o estudante Daniel Cohn-Bendit manifesta ignorar a influência do alemão ao retrucar um “Marcuse, quem é?”, em uma entrevista para o *Nouvel observateur* em junho de 1968, o comentário é, sobretudo, uma provocação. Que Cohn-Bendit não tenha lido *O homem unidimensional* à época, o que é eventualmente evocado, não o exime de saber da existência da obra ou de seu autor, já incensado em outros contextos militantes. A recusa se dá no sentido de anular a influência que a imprensa e os comentaristas começavam a atribuir a Marcuse, mantendo assim o Maio de 68 livre da égide de um “pai espiritual”. Acrescentaria mais tarde Cohn-Bendit: “As pessoas querem culpar Marcuse como nosso mentor: isso é uma piada. Nenhum de nós tinha lido Marcuse. Alguns de nós tínhamos lido Marx, talvez Bakunin, e entre escritores contemporâneos, Althusser, Mao, Guevara e [Henri] Lefebvre. Os militantes políticos do grupo 22 de Março tinham quase todos lido Sartre” (ROSS, 2002, p. 191). Em julho de 1968, o *Le Monde* faz uma enquete com dezenas de estudantes perguntando “o que leem os ‘revolucionários’ de Maio?”. As opções para respostas são: 1) Marcuse; 2) Marx e Lenin; 3) O novo romance (*Nouveau roman*) (OLIVERA, 2008, p. 146).

a deflagração de uma nova etapa na sociedade, concedendo aos estudantes um valor proeminente³, se opondo assim a pensadores contemporâneos como Raymond Aron e Louis Althusser. A obra *O homem unidimensional*, publicada originalmente em 1964, foi uma grande referência no decorrer das manifestações. Traduzida para o francês em 1968 (sai da gráfica em 28 de abril), chegou a vender o equivalente a mil exemplares por semana (TREBITSCH, 2008). Dessa obra, esta reflexão se apega especificamente ao conceito da Grande Recusa. Ele vem descrito da seguinte forma nas páginas de *O homem unidimensional*: “Em suas posições avançadas, ela [a arte] é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. Os modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar são modos de refutação, de ruptura e de recriação de sua existência fatural” (MARCUSE, 2015, p. 91). Embora tenha aparecido antes e tendo sofrido desdobramentos posteriores, a Grande Recusa em *O homem unidimensional* ganhou uma conotação artística que interessa a esta pesquisa, inserindo a questão da linguagem e transcendendo o cinema, como o observa Combes (1981, p. 121):

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

Marcuse, contudo, nunca se aprofundou em direção ao cinema e à desconstrução dessa arte aventada em torno de 1968. Sua ênfase sempre foi a literatura e não a vanguarda cinematográfica. Portanto, como empregar tais ideias em uma reflexão que se quer sobre uma arte de imagens? Raros e vagos são os comentários que abordam o cinema ao longo da obra desse pensador, resultando inconsistentes para uma reflexão mais densa sobre o tema. Nesse aspecto reside uma justificativa fundamental que habilita a apropriação de suas ideias para o contexto aqui abordado: o cinema desconstrutor que emerge a partir de 1968 não fica restrito apenas ao cinema. Pelo contrário, ele visa superá-lo e o faz a partir da linguagem, de processos

³ Observa Marcuse: “Aprendi muito com os estudantes. Uma das coisas que não precisei aprender, mas que muitos dos meus amigos precisaram – e esta foi uma das grandes aquisições do movimento de 68 – foi ele que tornou novamente atual a imagem do socialismo integral, não falsificado, sobretudo pela ênfase constante na ideia de que a sociedade socialista é uma sociedade qualitativamente diferente, com um sentido de vida qualitativamente diferente” (LOUREIRO, 1999, p. 18-19).

dialéticos – os *ciné-tracts/film-tracts*⁴, uma criação do momento, demonstram com ênfase a construção de uma imagem-texto⁵, para além da visualidade característica do cinema.

Na superação do visual e, logo, do próprio cinema, uma transcendência da imagem será um expediente expressivo, justificando por si só a refutação visada pela Grande Recusa – fazendo com que o cinema deixe de *parecer como* ele é, ou seja, uma arte das imagens em movimento. Nesse paralelo, a defesa estética que é elaborada por Marcuse enquanto ruptura da existência factual transcende o contexto da literatura, podendo, portanto, ser aplicada sem muitas dificuldades ao contexto cinematográfico. Suas ideias sobre a emancipação do indivíduo, também por meio da arte, enquanto resposta a uma sociedade unidimensional que reprime e castra a liberdade, convergem para o conceito de desconstrução do cinema proposto por Zimmer (1974, p. 259):

A “desconstrução” é uma renúncia voluntária do artista a uma de suas prerrogativas, é um *deslocamento* que ele opera, do impacto de sua criação, mas na medida estrita e, se poderia dizer, na exata proporção, onde esta renúncia parcial, onde este deslocamento beneficiam o leitor ou o espectador, aumentam sua própria potência criativa, sua própria liberdade. Desconstruir a obra é contribuir a liberar aquele ao qual ela está destinada. (grifo do autor).

Já em sua última obra, *A dimensão estética*, Marcuse (1981, p. 12) observa: “Não me sinto habilitado para falar da música e das artes visuais, embora esteja convicto de que o que se aplica à literatura, *mutatis mutandis*, também se pode aplicar a estas artes” (grifo do autor). Ainda como defesa pela opção por Marcuse para intermediar aspectos de uma desconstrução cinematográfica, pode-se retomar Althusser. Esse, que foi oficialmente incorporado pela crítica de cinema (*Cahiers du cinéma, Cinématique*), tampouco se propôs a analisar o cinema. Chegou a escrever sobre o teatro brechtiano, mas tal texto não teria repercutido entre os críticos (LEBLANC, 2008).

A Grande Recusa

Como reproduzido anteriormente, em *O homem unidimensional* a Grande Recusa é descrita como uma recriação da existência factual (MARCUSE, 2015).

⁴Filmetes em 16 mm de até três minutos de duração, o equivalente a uma bobina, que consistiam primeiramente em criar sintagmas narrativos a partir de fotografias. Mais à frente, passa a sofisticar a construção sintagmática, tornando-a dialética, sobretudo com Godard, que vai os renomear *film-tracts*.

⁵Pego a expressão imagem-texto (*image-texte*) de Paci (2008).

Uma nova forma de empregar modos e modelos, tornando-os, pela recorrente utilização, um protesto contra o que já está solidificado no cotidiano. Marcuse teria extraído o termo “Grande Recusa” da obra de Alfred North Whitehead. Ele aparece primeiramente em *Eros e civilização* (1975), a partir de uma citação a Whitehead, na qual já é apontado como “façanha estética” (KANGUSSU, 2008, p. 149). Dessa forma, a Grande Recusa só poderia ser expressa de maneira livre na arte, sendo tachada de utopia fora dela (KANGUSSU, 2008). A expressiva produção de filmes na França sob o impacto do Maio de 68, ou ao menos uma parcela dela, que almejou explicitamente uma reforma utópica, a fez também sob uma perspectiva estrutural, que engendra a linguagem cinematográfica, conduzida por um *jeune cinéma* (ou por um desejo de rejuvenescer o cinema) e direcionada às forças marginais, submetidas ao poder e suas engrenagens controladoras. Comenta Kangussu (2008, p. 182): “Nas sociedades afluentes, Marcuse observa que a Grande Recusa encontra expressão na difusa rebelião entre a juventude, a *intelligentsia* e as minorias perseguidas”. Em *An essay on liberation* (1969, p. 7), Marcuse já aponta, entretanto, para uma flexibilização do conceito que se distancia da arte, mas retoma a ênfase política. “A Grande Recusa toma uma variedade de formas”, escreve o autor, fazendo conexões com os Black Panthers, Vietnã, Cuba e China.

A criação de uma nova linguagem é um aspecto que embasa a eficácia da Grande Recusa junto de uma coletividade em seu emprego cotidiano. O desenvolvimento de uma linguagem própria acarreta na descontextualização de palavras, que na comunicação diária passa a representar outros contextos. A cultura negra é especialmente significativa para a análise de Marcuse. Nela, o autor encontra um modelo no reemprego da palavra *soul* (alma), que ganha conotações musicais, gírias e expressões que dilatam o sentido estrito estabelecido culturalmente (1969). Dessa maneira, é recontextualizado no cotidiano um vocábulo que está historicamente atrelado a um sentido inefável (a alma humana), restrito e muito específico. Trata-se de verter metafísica em dialética – romper com a imobilidade de um elemento, torná-lo fluido.

Voltando ao emprego da expressão no campo das artes, tal como se dá em *O homem unidimensional*, a liberdade por trás da Grande Recusa poderia ser vista, e resumida, como a possibilidade de autocriação. Uma autocriação para quem propõe uma nova *visão* (os novos “modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar”, como se dá na definição do conceito reproduzida) e para aquele a quem é proposta tal *visão*. Entretanto, é preciso colocar que, mesmo em sua radicalidade, a Grande Recusa (enquanto manobra de apropriação de modos

e modelos) não seria uma rejeição abstrata da cultura burguesa⁶. Para uma aplicação no cinema, tal circunstância poderia fazer supor que, no final das contas, para além da oposição primária ao meio cinematográfico, os resultados não deixariam de ser cinema no elementar, isto é, em termos inerentes, técnico-científicos. Pois, seriam compostos por imagens em movimento; efetuariam montagens, técnicas de iluminação e demais procedimentos técnicos; recorreriam a um profilmico etc.; ainda que, ao empregarem esses artifícios, estivessem se posicionando formalmente contra as convenções cinematográficas.

Às vésperas de 1968, o pensamento marcuseano ainda vai ao encontro das ideias encampadas pela vanguarda situacionista, sobretudo na comparação com as obras teóricas legadas pela Internacional Situacionista em 1967, *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, e *A arte de viver para as novas gerações*, de Raoul Vaneigem. A meta que faz do cotidiano uma arte da recusa é comum para ambas as partes. A “cristalização momentânea da consciência”, que Vaneigem atribui a uma “espontaneidade criadora”, vai chegar a atribuir a ênfase de uma “grande recusa” (genérica, em caixa baixa) no ápice de uma inversão de perspectiva entre o social e o indivíduo⁷. Marcuse, que às vésperas de Maio de 68 propõe fazer da sociedade uma obra de arte, está sem querer endossando as teses de *A arte de viver...* Para Vaneigem, a expressão “fazer uma obra de arte” já é por si só ambígua, pois integra o fator estético, que renuncia ao momento da criação pela durabilidade da carreira artística, da entrada no museu – “Não é, contudo, a vontade de fazer uma obra duradoura que o impede [o artista] de criar o momento imperecível da vida?” (2016, p. 147). Vaneigem está interessado em protelar o período de criação para um presente contínuo, inacabado. A “teoria radical” almejada em sua obra trata justamente de fazer com que a ação da “espontaneidade criadora” seja dilatada sem se desviar da realidade poética (a do fazer). A obra de arte se torna um projeto de vida do cotidiano e não do museu; não na criação de fato, mas no processo. Na definição de Marcuse, explorada de forma mais aberta em 1969 e já tomando o ano anterior como base, a Grande Recusa é um

⁶Pois, como observa Marcuse em uma entrevista contemporânea a *An essay on liberation*, “se nós trabalhamos contra a cultura burguesa, nós trabalhamos ainda na cultura burguesa” (MARCUSE, 2008, p. 117).

⁷“A recusa absoluta do social pelo indivíduo é neste caso uma resposta à recusa absoluta do indivíduo pelo social. Não reside aí o momento fixo, o ponto de equilíbrio da inversão da perspectiva, o lugar exato onde o movimento não mais existe, nem a dialética, nem o tempo? Meridiano e eternidade da *grande recusa*” (VANEIGEM, 2016, p. 225, grifo meu).

projeto de aplicação de conteúdos no cotidiano, no livre emprego ressignificado de expressões e aspectos culturais. A liberação teria uma relação estética imanente, o que não legaria, por sua vez, uma arte estetizante, burguesa, afastada da práxis vital.

Além da referência obrigatória a *O homem unidimensional*, Marcuse publica dois textos em 1967 que estão em plena sintonia com as obras teóricas de Debord e Vaneigem: *A arte na sociedade unidimensional* (2002) e *A sociedade como obra de arte* (2001). No último artigo, o autor prega a convergência entre técnica e arte como saída para reverter as duas dimensões que estariam separadas no mundo unidimensional, ou, na grafia situacionista, espetacular: a dominação da técnica e a técnica como meio de dominação. Uma “superação histórica da arte” só poderia resultar da fusão entre produção material e intelectual, prática e teoria (MARCUSE, 2001, p. 52). A convergência de ideias entre Marcuse e os situacionistas vai impor-se sobre os resquícios ativos além-Maio.

***Actua 1*, um filme sobre o presente e sua recusa**

Tendo já abordado a Grande Recusa e o seu sentido de transformação por meio da linguagem que ela estimula, a ruptura com o emprego factual no qual “as coisas são levadas a aparecer” (MARCUSE, 2015), a meta será compreendê-la em um sentido cinematográfico. O esforço será feito tomando como base um curta-metragem produzido no período. *Actua 1* (1968) é um filme rodado por um trio de diretores que irá compor em seguida o grupo Zanzibar (Philippe Garrel, Serge Bard e Patrick Deval). Promove uma mescla entre *takes* filmados por cineastas amadores e tomadas produzidas para o filme.

Desaparecido desde a época em que fora produzido, pouco visto e só recentemente encontrado (em 2014), esse pequeno filme suscitou grande curiosidade ao longo do tempo em que esteve perdido. Uma afinidade que não pode ser descartada: *Actua 1* teria impactado Godard⁸. Segundo Alain Jouffroy, ao ver o filme, o cineasta teria dito “É uma obra-prima, eu gostaria de ter feito tal coisa” (BRODY, 2008, p. 330); mais tarde, afirmou: “Uma enorme quantidade de película foi usada em 16 mm. Para mim, o melhor filme realizado sobre Maio de 68 foi feito por Garrel em 35 mm” (GODARD, 1990, p. 6).

⁸ Segundo Philippe Garrel, Godard teria sido o produtor de *Actua 1*, tendo dado cinco mil francos para sua produção após ver *Marie pour mémoire*, primeiro filme de Garrel. Depoimento enviado por mensagem eletrônica ao autor em 07/04/2017.

O curta-metragem se distancia do discurso realista a partir da iconografia *real* de Maio e dos substratos discursivos estimulados pelo evento. Intercala planos das manifestações entre espaços de ponta-preta e sob um discurso em *off*. Gravado por duas vezes que vão se interpondo, o texto, segundo Alain Jouffroy, reproduz trechos da obra política do Marquês de Sade (BRODY, 2008). Trata-se, portanto, de um filme de montagem cujas imagens não possuem som direto e não partilham da ambição de imprimir uma “reprodução do real” comum a uma fatia expressiva de filmes produzidos sob a inspiração do Maio de 68. A locução de *Actua 1* encerra afirmando que “a forma atual de governo está morta” – tal texto poderia ser estendido sem muita dificuldade à fatura cinematográfica, isto é, à forma de (des)governar imagens, de fazê-las ressignificar discursos⁹. *Actua 1* fragmenta a representação. O tempo real, sem cortes, que é a roupagem realista (e técnica) que impacta e legitima uma estupefação no visionamento de obras como *La reprise du travail aux usines Wonder*, é substituído por um tempo dialético¹⁰. *Wonder*, curta-metragem rodado em junho de 1968 por estudantes do IDHEC, deve ser tido aqui como um modelo contrário ao almejado pelo filme de Garrel, Bard e Deval. No tempo dialético, que rechaça a estrutura temporal narrativa, o desenvolvimento da ação é estruturado pelo conflito, pela descontinuidade entre planos e som – estratégia que se opõe ao drama realista que se desenrola no plano-sequência captado com som direto em *Wonder*.

Em *Actua 1* é descartado o sincronismo entre imagens e sons. Não há depoimentos ou entrevistas. Pela escolha das imagens reutilizadas e pelo próprio

⁹Para essa afirmação, destaco um trecho do questionário formulado por mim e respondido por Philippe Garrel. LGE: “Sobre este *travelling* sobre o carro, entendo que ele traduz também a sua falta de vontade de filmar as barricadas (como você expressou nos *Cahiers du Cinéma* à época). Mas, poderíamos falar de uma nova forma de governar as imagens em torno do espectador? A banda sonora diz ‘A forma atual de governo está bem morta’. Poderíamos, logo, pensar que uma forma de governo passa pelo cinema e que *Actua 1*, ao querer se opor dos cinejornais, almejaría destruí-la (a atual forma de governo)?”; GARREL: “Sim, sem comentários”. Enviado ao autor por mensagem eletrônica em 07/04/2017.

¹⁰A expressão é extraída da análise de Althusser sobre o teatro materialista brechtiano e algumas semelhanças com a peça *El nost milan*, de Bertolazzi. “Ora, eis aí o essencial: a essa estrutura temporal da ‘crônica’ se opõe outra estrutura temporal: aquela do ‘drama’ [...] Um tempo maduro no seu interior por uma força irresistível, e produzindo ele mesmo seu conteúdo. É um tempo dialético por excelência. Um tempo que abole o outro e as estruturas da sua figuração espacial” (1979, p. 120). Há, entretanto, uma diferença clara entre a peça que serve de modelo para o argumento de Althusser e *Actua 1*. Há enredo, encenação e personagens, o que presume um conflito entre um tempo não dialético (no qual nada ocorre, sem ação ou desenvolvimento interno) e outro dialético (do conflito, que leva a produzir o resultado a partir da contradição interna). O filme de Garrel, Bard e Deval é construído não apenas pelos conflitos entre imagens, mas também pela relação delas com o som. Dessa forma, chega-se a um parecer próximo ao do que Althusser faz sobre a obra de Bertolazzi: “o que conta, além das palavras, dos personagens e da ação da peça é a relação interna dos elementos fundamentais da sua estrutura” (1979, p. 123). No que diz respeito ao cinema, a relação interna dos elementos fundamentais da estrutura são imagens, sons e montagem. Em síntese, o que está em jogo para Althusser na peça de Bertolazzi é uma crítica às ilusões de consciência, a mesma coisa em *Actua 1*.

material produzido para o filme, nota-se a falta de interesse pela captação de fisionomias próximas – a não ser em grupo, ou no flagrante solitário e diminuto de Daniel Cohn-Bendit, estudante-ícone do Maio de 68. Prevalece o registro dos contingentes e das ações coletivas. Não há atores, personagens ou a estratégia de fomentar a identificação individual entre público e alguma entidade; não há unidade, senão a massa – “Il, nous” (“ele, nós”), inicia a locução. Aqui, a ruptura com a unidade visa romper com a consciência de si enquanto alavanca ideológica, tal como pondera Althusser em seus escritos¹¹. A locução, o exercício de intercalar opostos, uma voz masculina e outra feminina (outro conflito, outra dialética), é sóbria. O tom monocórdio não dramatiza o conteúdo. Soa como uma leitura, tal como se vê no cinema de Debord, do grupo *Cinématique* e de Godard, assim como na obra do grupo Zanzibar.

Ao se desviar da “consciência de si”, ou seja, do cinema ideológico, narrativo, *Actua I* está, portanto, comprometido ao diálogo com quem o vê. Dessa forma, a locução se dirige diretamente ao público¹². Ao se dirigir ao espectador (empregando ainda o informal “tu”), fica demarcada de forma explícita a intenção do filme em romper com uma arte burguesa, que se mantém fechada em si e apartada por um distanciamento protocolar; e liquidar o discurso ideológico de reconhecimento. Há identificação entre quem fala e quem ouve (o “tu” é parte de um “nous”), mas não reconhecimento. Trata-se do oposto à autonomia vista em *Wonder*, que não se relaciona diretamente com o espectador, reservando a ele uma participação habitual, a da contemplação de uma ocorrência passada. *Actua I* é um filme do presente, sobre o aqui e agora que ocorre na sala de projeção, entre o que é projetado e para quem o é projetado. Visa-se, logo, através do filme, estimular o conhecimento e não o reconhecimento (palavras de ordem da prática teórica marxista-leninista aventada pela crítica engajada).

O experimento fílmico ainda promove a mescla, comum à época, entre profissionais e amadores. Há, como mencionado anteriormente, materiais de duas procedências no filme: *takes* de Garrel, Bard e Deval em 35 mm e planos em 16 mm (ampliados) rodados por cineastas amadores. Há também no curta-metragem o sentido de torná-lo uma fonte de contrainformação, como oposição à informação

¹¹ “O que é a ideologia de uma sociedade ou de um tempo senão a consciência de si dessa sociedade ou desse tempo, isto é, uma matéria imediata que implica, busca e naturalmente encontra espontaneamente a sua forma na figura da consciência de si que vive a totalidade do seu mundo na transparência de seus próprios mitos?” (ALTHUSSER, 1979, p. 127).

¹² Entre as falas, destaca-se: “Se você acha que os *banners* são suficientes, você se engana. Se você acha que as palavras de ordem são suficientes, você se engana. Se você acredita, você se engana”; “Liberte-se da repetição, modifique o ato que modificará a condição”.

institucionalizada (*actualités*, cinejornais). Se houvesse prosseguimento (*Actua 2, 3*), resultaria em algo similar aos *ciné-tracts* ou à série *Nouvelle société* (1969), do grupo Medvedkine – que poderiam ser encarados como versões atuais das “atualidades Kinoks” vertovianas, onde “tudo está nos intervalos¹³”. Em suma, projetos de contrainformação.

Actua 1, portanto, expressa um radicalismo que se distancia da fatura documental/observativa. Ele se adequa à reflexão sobre a Grande Recusa enquanto projeto de desconstrução no interior do cinema que insurge sob o “patrocínio ideológico” de 1968. Mas é importante ressaltar que *Actua 1* atende à revolução animada por Marcuse na medida em que altera a percepção do próprio material com que dialoga de forma estética. Para Marcuse, “a revolução deve ser ao mesmo tempo revolução na percepção, que irá acompanhar a reconstrução material e intelectual da sociedade, criando o novo ambiente estético” (1969, p. 37). Dentre a produção que emerge já concomitante às manifestações, *Actua 1* pode não ter criado uma nova estética, mas dá o tom do que poderá ser visto como um “novo ambiente estético”. Ambiente que dialogará diretamente com uma produção cinematográfica marxista e irá problematizar a sedimentação de um “*establishment* revolucionário”. *Actua 1* pode ser apontado como, o que vai se denominar no ano seguinte em *Cinéthique*, um filme materialista dialético¹⁴. Isto é, um filme que dispensa os artifícios ilusionistas do cinema e apela para um trabalho de decifração por parte do espectador.

Se é possível identificar *Actua 1* enquanto um livre partidário da emancipação individual que está em jogo no programa da Grande Recusa, faz-se necessário pensá-lo enquanto veículo de transformação. Isto é, em como é articulado nele “o protesto contra o que é”. Ou ainda, em apontar a refutação, recriação nos

¹³ “Não se trata de atualidade ‘Pathé’ ou ‘Gaumont’ (atualidades jornalísticas), nem mesmo da Kinopravda (atualidades políticas), mas de verdadeiras atualidades Kinoks, de um mergulho vertiginoso de acontecimentos visuais decifrados pela câmera, pedaços de energia autêntica [...] reunidos nos intervalos numa soma cumuladora. Esta estrutura da obra cinematográfica permite desenvolver qualquer tema, seja ele cômico, trágico, de trucagem ou de outra ordem. Tudo está nessa ou naquela justaposição de situações visuais. Tudo está nos intervalos” (VERTOV, 2008, p. 258).

¹⁴ Jean-Paul Fargier descreve o filme materialista dialético da seguinte forma: “Um FILME MATERIALISTA é um filme que não dá reflexos ilusórios ao real, que não dá reflexo algum ao real, mas, partindo de sua própria realidade (tela plana, declive ideológico natural, espectadores) e da realidade do mundo, torna-as visíveis em um mesmo movimento. Movimento teórico que dá um conhecimento científico do mundo e do cinema e pelo qual o filme participa na guerra contra o idealismo. Mas, para chegar a esses fins é preciso que ele seja dialético, se não ele é apenas uma bela máquina vã que funciona sem relação transformacional com o real. Um FILME DIALETICO é então um filme que se desenrola sabendo (e fazendo saber) por qual processo regrado de transformação um conhecimento ou uma representação se tornam matéria projetável e por qual outro processo essa matéria fílmica se transforma em conhecimento e em representação no espectador. Mas, sendo dado que o filme não é um objeto mágico que age por fluido, graça ou virtude, este funcionamento dialético para ser efetivo é submetido a uma condição: que da parte do ‘espectador’ haja trabalho – decifração, leitura dos traços produzidos pelo trabalho do filme”. (FARGIER, 1969, p. 21, grifos do autor).

“modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar”. Tratando-se de um filme, é importante pensá-lo enquanto discurso cinematográfico. Ou seja, na forma como se é recriado o aparato técnico que o cinema legitimou de certa maneira. A desconstrução do cinema em *Actua 1* será analisada aqui naquele que é tido como seu plano mais célebre (se tal afirmação pode se adequar a um material que se manteve presente ao longo dos anos devido à sua ausência, através de memórias): um *travelling* lateral sobre uma via. O plano ganhou uma reconstituição mnemônica empreendida por Garrel em *Les amants réguliers* (*Amantes constantes*, 2005).

A Grande Recusa enquanto uma questão de *travelling*

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

O *travelling* lateral diurno que encerra *Actua 1*, superior a dois minutos, consiste em registrar o deslocamento sobre uma via e, ao fundo, a articulação do contingente policial. O comentário, na voz feminina, simultâneo ao início da tomada, diz: “Um dia vamos querer ser livres, e nós o saberemos”. O diálogo que se seguirá ao longo do plano, entre pausas de silêncio absoluto, discorre sobre uma nova forma de se autogovernar que prevê a extirpação de abusos, enfatizando que a forma atual de governar está morta. A transposição do discurso para o debate cinematográfico pode fazer emergir uma argumentação que vai reivindicar, em última análise, uma liberação do monopólio narrativo. Para o que vem sendo alinhavado nessas páginas, isso corresponderia também à operação que visa o processo de autonomia do som em relação à imagem, ou do dizível em relação ao visível. E também diria respeito à transcendência dessa imagem para outras naturezas, de forma a descaracterizá-la

enquanto uma imagem propriamente do cinema. O *travelling* lateral em *Actua 1* não está filmando a ocorrência de uma ação, o desenrolar de um gesto. Ele apenas filma o que passa frente à objetiva, sem o intuído aparente de descrever algo (função comumente associada ao *travelling*). Tampouco há uma continuidade performada pela tropa policial que figura ao fundo. O esvaziamento é uma forma de desgovernar o sentido, de restituir uma autonomia perdida no campo cinematográfico a partir do desenvolvimento narrativo, que passa a concatenar sentidos. Ou seja, é produzir uma imagem que seja capaz de não informar nada além do que ela é. Liberá-la das expectativas que mantêm um sistema de coesão que faça emergir imediatamente uma ligação entre ela e as demais que a seguem ou que a antecedem. Aí reside a diferença fundamental entre essa tomada e os famosos *travellings* godardianos à beira da estrada em *Week-end* (*Week-end à francesa*, 1967). Além da continuidade diegética do enredo, o que os planos que acompanham o trânsito caótico em Godard não perdem de vista, ao fundo, é a locomoção do carro com os protagonistas, Roland e Corinne. Em *Actua 1*, “liberta-se” o *travelling* de uma necessidade diegética, o que talvez carregue em si também uma resposta ao trabalho de Godard, pois é produzido ainda sob o impacto de *Week-end* (lançado nos últimos dias de dezembro de 1967)¹⁵. Visto sob esse ângulo, trata-se de um gesto que tem em vista uma maneira anti-industrial/antinarrativa de produzir imagens em movimento, tal como no nascimento do cinema – uma prática que se vê na fronteira entre a inovação científica e a técnica selvagem/primitiva de produzir tomadas¹⁶. Dessa forma, não há atores ou protagonistas, apenas a imagem. Sob esse aspecto, o “Fin de cinéma” nos créditos finais de *Week-end*, em meio à antropofagia diegética que faz com que Corinne coma os restos de Rolland em uma mistura, encontraria um contraponto no *travelling* de *Actua 1*. Ao mesmo tempo em que o trio Garrel, Bard e Deval poderia estar ressoando o Godard pré-Maio, estaria o fazendo já integrado à desconstrução: executar um *travelling* de temática semelhante (o deslocamento sobre uma via), mas

¹⁵“Para a influência de Godard, pode-se dizer que todos os meus planos foram sempre influenciados por Godard, mas essa ideia de ‘pela primeira vez na história do cinema’ é justa, pois é o que funda o exercício do cinema moderno, para os *travellings* como para o resto”. Depoimento de Philippe Garrel ao autor, enviado por meio eletrônico em 07/04/2017.

¹⁶Incorporando o espírito vanguardista no que diz respeito a presenças e ausências: “o cinema de vanguarda prolonga o espírito experimental do pré-cinema e do cinema dos primeiros tempos” (BRENEZ, 2006, p. 30). Entretanto, a autora enfatiza o comentário em um viés tecnológico, enquanto produção de instrumentos fora do padrão industrial, e não na prática de produção de imagens propriamente dita, do qual acredito ser igualmente apropriado. Como modelo, sugiro a comparação com o plano filmado pelos irmãos Segreto da Baía de Guanabara.

autônomo, não orgânico¹⁷. Se o comentário no som discorre sobre a liberdade (“Um dia nós vamos querer ser livres, e saberemos”), a nível cinematográfico, a liberdade mais cara talvez fosse a liberação da imagem, fazê-la regredir a um estágio anterior à escrita de sua história. Isto é, ao momento de sua invenção, que escape de tudo o que foi, progressivamente, sido formulado sob o termo cinema, restituindo um “sentido secreto¹⁸” pessoal ao espectador – a tal “potência criativa” a que alude Zimmer ao descrever a desconstrução, citado anteriormente.

Tal liberação do sentido do *travelling* lateral em *Actua 1* é, portanto, político em um âmbito interno e em outro, externo. Interno, na medida em que a apropriação dessa técnica, relacionada à função descritiva (MARTIN, 2005), acaba por negá-la em sua existência narrativa. Afinal, o que descreve esse *travelling* senão o mero ato de filmar? Ele se torna um modo de refutação, tal como se configura a definição da Grande Recusa. É uma forma de reempregar a linguagem, tornando-a fluida. O *travelling* passa a significar dispersão e não descrição. E é político em um âmbito externo, pois implica em uma inversão para o espectador, tornando-o participativo – a técnica passa a desempenhar um papel de ferramenta de partilha, integrando o indivíduo a si mesmo, à decifração, e o liberando do controle narrativo. Provocando assim uma “superação histórica da arte”, tal como previu Marcuse: resultante da fusão entre produção material e intelectual a partir da liberação do olhar.

O desbloqueio da visão é o ponto de partida de *Actua 1*, que começa com o gesto de liberação da imagem. Esse desbloqueio corresponde a uma metáfora que compreende uma visão livre das convenções que governam a forma atual de vida. Mas o que fazer com essa “imagem liberada” torna-se a questão, refletindo o impasse entre o “querer ser livre” e o “saber como”¹⁹. O interesse pela imagem/visão livre não dura muito no caso do plano que inicia o filme. O tempo de exposição da imagem em sua integralidade é muito inferior em relação ao tempo em que ela esteve coberta, como foi descrito. Já o *travelling* efusivo que ocupa os minutos finais não parece tampouco ajudar o espectador a se libertar da opacidade. Ainda que o campo visual retido pela objetiva esteja integralmente disponível, ele continua a ver por frestas, pois a autonomia da

¹⁷ Conclusão que se adequa ao *travelling* de menor duração, noturno, na parte inicial de *Actua 1*.

¹⁸ A expressão é emprestada de Althusser, ao descrever o impacto da peça de Bertolazzi, dirigida por Strehler: “Sim, esse público aplaudia na peça alguma coisa que o ultrapassava; que ultrapassava talvez o seu autor, mas que Strehler lhe tinha dado: um sentido secreto, mais profundo do que as palavras e os gestos, mais profundo do que o destino imediato dos personagens, que vivem esse destino sem nunca poder refleti-lo” (ALTHUSSER, 1979, p. 124).

¹⁹ Retomando a frase “Um dia nós vamos querer ser livres, e saberemos”, que será dita durante a execução do *travelling* ao fim.

imagem torna obsoleto o mecanismo que perpetuou nele um comportamento padrão na leitura de planos. A fruição do plano cinematográfico, que não se vê concatenado aos demais, é obstruída, interdita. O espectador não se veria, logo, tão longe da condição daquele que testemunhou o nascimento do cinema, do visionamento “inocente” de um bloco de imagens, motivado pela curiosidade e pela estupefação.

“Nós queríamos voltar à origem do cinema”, declaração de Jackie Raynal²⁰, integrante do grupo Zanzibar; “A linguagem é regressiva” se diz em *Détruisez-vous* (1968), longa-metragem rodado por Serge Bard em abril de 1968 e produção inaugural do grupo – o desejo do regresso às origens vai resultar em uma demonstração singular e extravagante. Na filmografia que toma corpo no pós-Maio sob o rótulo Zanzibar, o trabalho levado à frente por vários diretores vai esbarrar nas possibilidades de expansão/fusão que só um cinema virgem, pré-narrativo/industrial, poderia ter ingenuamente franqueado. Ainda em maio, Garrel parte para a Alemanha para filmar o silencioso *Le révélateur* (1968), cujo resultado vai retomar a conversa com as origens do cinema, mas em um âmbito pessoal. *Acéphale* (1968), de Patrick Deval, será invariavelmente sobre um recomeço. O filme será encenado em paisagens urbanas abandonadas, um cenário europeu pós-civilização, nas ruínas do homem, no qual a Europa será um espaço ermo, tal como uma folha branca – como é dito ao longo da projeção. O retorno às origens talvez desempenhe um ponto em comum tanto para o realizador quanto para o espectador: um estágio no qual seria possível retomar a visão imune ao controle que fora paulatinamente aperfeiçoado; tornando do cinema uma Grande Recusa, instrumento de descontrole, desgovernando imagens e olhares.

Conclusão

A importância histórica atribuída a Marcuse pelo desenvolvimento de ideias em torno do Maio de 68 dificilmente alcança o cinema. Partindo dessa distância, este artigo buscou elaborar uma aproximação entre a refutação de modos de expressão designada pela Grande Recusa e a utilização do *travelling* lateral em *Actua I*. Apontando, assim, uma possibilidade cinematográfica de ruptura que passa pela recriação, pela forma de fazer o *travelling soar* como liberação (tanto para quem o produz quanto para quem ele é destinado).

O que daria continuidade ao andamento da desconstrução do cinema prospectado por esta reflexão seriam as mudanças em uma arte marxista que Marcuse

²⁰Entrevista concedida ao autor em 30 de outubro de 2013.

documentará em sua obra pós-1968. Cabe em *An essay on liberation*, livro que já repercute a crise de linguagem instaurada pelo Maio de 68, a prospecção sobre uma *nova sensibilidade*²¹, nova linguagem que abarca um sentido visual. Nessa obra, a Grande Recusa assume uma conotação política, marcadamente terceiro-mundista, tal como se caracterizará a leva mais politizada do cinema desconstrutor – a participação de Glauber em *Vento do leste* (1970), do grupo Dziga Vertov, é um indicador dessa vertente.

Três anos mais tarde, em *Contra-revolução e revolta* (1973), Marcuse já reconhece como ultrapassadas as mudanças deflagradas no pós-Maio. A Grande Recusa sequer é citada. Já em *A dimensão estética* (1981), reafirma-se a necessidade de modernização da arte marxista, chegando a cogitar a apropriação de elementos tidos como próprios da arte burguesa em nome da libertação subjetiva do indivíduo – o que a filmografia dos grupos cinematográficos franceses pós-1968 não chega a executar, pois eles entram em colapso antes dessa tese, mas o fazem já admitindo em seus filmes a renúncia ou enfraquecimento do político em nome do estético, movimento já previsto em *Contra-revolução e revolta* (MARCUSE, 1973). Os três cineastas envolvidos em *Actua 1* vão efetuar na prática essa mudança que será teorizada por Marcuse ao longo dos anos 1970. Vão abortar já no imediato pós-Maio o editorial explicitamente político em nome de uma filmografia pessoal, estética, nada progressista para os que irão elaborar as definições de um filme materialista-dialético.

Contudo, na urgência de 1968, no desejo eferescente de liberar o indivíduo de uma sociedade unidimensional, o *travelling* de *Actua 1* é um inegável ponto de apoio para inscrever a Grande Recusa em um sentido cinematográfico. Pois este *travelling* efetua a revolução tal como prevê Marcuse: revolução na percepção, material e intelectual, cúmplice de um “novo ambiente estético” que irá impactar em cheio Godard, aquele que melhor tornou pública a urgência de uma virada estética pós-Maio.

Referências

ALTHUSSER, L. *A favor de Marx*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

BRENEZ, N. *Cinemas d'avant-garde*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

BRODY, R. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. Nova York: Metropolitan Books, 2008.

²¹ “A nova sensibilidade e a nova consciência, que servem para projetar e guiar tal reconstrução, precisam de uma nova linguagem para definir e comunicar os novos ‘valores’ (linguagem em um sentido aberto, que inclui palavras, imagens, gestos, tons)” (MARCUSE, 1969, p. 32-33).

COMBES, P. *La littérature et le mouvement de Mai 68*. 1981. Tese (Doutorado) – Ecole Des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1981.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

FARGIER, J. P. La parenthèse et le detour: essai de définition théorique du rapport cinéma et politique. *Cinéthique*, Paris, n. 5, p. 15-21, 1969.

GODARD, J. L. Preface. In: BUACHE, F. *Le cinéma français des années 70*. Renens: 5 Continents, 1990. p. 5-7.

KANGUSSU, I. *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

LEBLANC, G. *Louis Althusser et la théorie du cinéma en France*. Paris: Association Media Création Recherche, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/wJ9qRR>>. Acesso em: 27 maio 2017.

LOUREIRO, I (Org.). *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MARCUSE, H. *An essay on liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

_____. *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

_____. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

_____. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. A sociedade como obra de arte. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 60, p. 45-52, 2001.

_____. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 288-302.

_____. Num mundo feio não pode existir liberdade. In: PIMENTA, H; COHN, S. (Orgs.). *Mai de 68*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 90-123.

_____. *O homem unidimensional*. São Paulo: Edipro, 2015.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

OLIVERA, P. Les livres de Mai. In: DAMAMME, D. et al. (Orgs.). *Mai-Juin 68*. Paris: Les Éditions de l'Atelier; Éditions Ouvrières, 2008. p. 144-157.

PACI, V. On vous parle de... ciné-tracts. In: HABIB, A.; PACI, V. (Orgs.). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan, 2008. p. 166-177.

ROSS, K. *May' 68 and its afterlives*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

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.

VANEIGEM, R. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Veneta, 2016.

VERTOV, D. Dziga Vertov. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal, 2008. p. 245-266.

ZIMMER, C. *Cinéma et politique*. Paris: Seghers, 1974.

Referências audiovisuais

ACÉPHALE. Patrick Deval, França, 1968.

ACTUA I. Philippe Garrel, Serge Bard, Patrick Deval, França, 1968.

DÉTRUISEZ-VOUS. Serge Bard, França, 1968.

LA RÉPRISE DU TRAVAIL AUX USINES WONDER. Jacques Willemont, França, 1968.

LE REVELATEUR. Philippe Garrel, França-Alemanha, 1968.

LES AMANT RÉGULIERS. Philippe Garrel, França, 2005.

VENTO DO LESTE. Grupo Dziga Vertov, França, 1970.

WEEK-END. Jean-Luc Godard, França, 1967.

submetido em: 22 dez. 2017 | aprovado em: 4 abr. 2018