

## GODARD, O GRUPO DZIGA VERTOV E A DESTRUIÇÃO DO CINEMA

Leonardo Esteves<sup>1</sup>

**Resumo:** Durante os acontecimentos em torno do Maio de 68, Jean-Luc Godard célebre nome da *Nouvelle Vague*, abandona sua prolífica carreira e se dedica a produção coletiva. Junto ao estudante Jean-Pierre Gorin, funda o Grupo Dziga Vertov. Nessa nova proposta, o diretor produz um número de filmes em 16mm (bitola associada à prática amadora) essencialmente políticos. Nessa nova perspectiva, abole-se a relação com o cinema e com as engrenagens que o movimentam (desde a ruptura para com a sala de cinema, à fruição de um novo público, não mais um mero espectador). O diretor vai propor, em um famoso encontro com o cineasta brasileiro Glauber Rocha, em 1969, a destruição do cinema. Este trabalho pretende relacionar a prática de um novo Godard em *Un film comme les autres* (1968), o primeiro em criação coletiva, tendo em vista a ideia da destruição do cinema. E também fazendo uma reflexão a partir de sua declaração à época: “Eu era um cineasta burguês, depois um cineasta progressista, e depois não mais um cineasta, mas um trabalhador de cinema.”

**Palavras-chave:** Cinema político; cinema francês; arquivos.

**Contato:** leonardogesteves@gmail.com

Ao encontrar Jean-Luc Godard, por ocasião das filmagens de *Vento do leste* (1970), Glauber Rocha teria percebido um desencontro entre os editoriais dos dois cineastas. O fato, reportado pelo cineasta baiano, expõe os dois lados do debate, nos moldes de uma bifurcação, como será visto posteriormente em cena do filme protagonizada pelo próprio Glauber. O diretor de *Terra em transe* assim descreve o embate entre ele e o cineasta franco-suíço:

Pois Godard ficou assim, humilde que nem São Francisco de Assis, com vergonha da genialidade, pedindo desculpas a todo mundo, chorando como uma criança, quando Barcelloni gritou com ele, lamentando que está pobre e abandonado quando a glória de ser o maior cineasta depois de Eisenstein lhe pesa sobre os ombros de burguês suíço anarcocomunista. Por favor, vamos acabar com isso, eu sou apenas um operário do cinema, não me falem em cinema, eu quero fazer a revolução, ajudar a Humanidade e vai por aí fora pedindo socorro à esquerda festiva de Maio que se aproveita do dinheiro da produção para fazer uma bela estação de veraneio na Sicília e logo depois ele abandona Cohn-Bendit com suas

---

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Esteves, Leonardo. 2016. “Godard, o Grupo Dziga Vertov e a destruição do cinema”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 242-250. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

históricas discussões Mao-Spray e vai correndo a Paris montar trechos do filme sobre a Tchecoslováquia e depois chega correndo a Roma e diz que não quer ganhar nada pelo filme e me critica dizendo que eu tenho mentalidade de produtor, depois me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo pra ele que estou em outra, que meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo...” (Rocha 2006, 317- 318)

A memorável cena de *Vento do leste* em que Glauber, falante, de braços abertos, apresenta dois caminhos possíveis, é um notável flagrante das muitas discussões em pauta sobre o que deveria ser ou não o cinema no final dos anos 60. O argumento de Glauber, sobre a construção de um cinema no Brasil, está na frequência da então última e comunicativa safra de filmes do Cinema Novo, e diametralmente oposto ao atribuído a Godard, o da “destruição do cinema”.

Mas o que teria levado um dos expoentes da Nouvelle Vague terminar a década desejando destruir o cinema? O que levara Godard a se voltar contra o cinema e dizer “eu sou apenas um operário do cinema, não me falem em cinema, eu quero fazer a revolução, ajudar a Humanidade”, como expôs Glauber?

Se os argumentos do cineasta baiano estão facilmente identificados com a situação que se desdobrava entre seus pares na época, as motivações de Godard também são facilmente contextualizadas em seu momento. O crítico Serge Daney comenta, anos depois:

On sait que Mai 68 a confirmé Jean-Luc Godard dans un soupçon qu’il avait: que la salle de cinéma, était, dans tous les sens du mot, un *mauvais lieu*, à la fois immoral et inadéquat. Lieu de l’hystérie facile, de l’immonde drague de l’oeil, du voyeurisme et de la magie. Le lieu où, pour reprendre une métaphore qui eut son moment de gloire, on venait “dormir dans le plan lit” foutre plein la vue et de ce foutre s’aveugler, voir trop et mal.<sup>2</sup> (Daney 1976, 33)

<sup>2</sup> “Sabe-se que Maio de 68 confirmou Jean-Luc Godard em uma suspeita que ele tinha: que a sala de cinema era, em todos os sentidos da palavra, *um local ruim*, ao mesmo tempo imoral e inadequado. Lugar da histeria fácil, do imundo flerte do olho, do voyeurismo e da magia. O lugar onde, para retomar uma metáfora que teve seu momento de glória, vinha-se “deitar e rolar”, encher a vista e, deste feito, se cegar, ver muito e mal.”

Em plena consonância com os acontecimentos que impregnavam a França à partir do Maio de 68, Godard estava “destruindo” o cinema assim como estudantes estavam “destruindo” universidades e operários “destruindo” fábricas. Para Phillipe Dubois, no período compreendido a partir do Maio de 68, com o Grupo Dziga Vertov, Godard vai escrever sobre a tela (Coutinho 2007, 313). É preciso levar em consideração a célebre observação do diretor à época: “Durante a projeção de um filme militante, a tela é simplesmente um quadro negro ou a parede de uma escola, que oferece a análise concreta de uma situação concreta” (Almeida 2005, 85). Para Dubois, “Godard gosta muito de manipular o livro, o caráter gráfico, o caráter visual, a paginação” (Coutinho, 2007, 313). Tendo observado essa proximidade entre Godard e a palavra, como ela se dá a partir de sua nova contextualização em fins dos anos 1960? Ou ainda, é possível pensar essa relação como uma tática para a destruição do cinema?

Produzido entre julho e agosto de 1968, *Um filme como os outros* é a primeira reflexão de Jean-Luc Godard sobre os acontecimentos do Maio de 68. É também uma possibilidade para tentar responder as perguntas acima. Em algumas revisões o filme é creditado como a primeira produção do Grupo Dziga Vertov, coletivo fundado por Godard e Jean-Pierre Gorin à época; no entanto, outras prospecções indicam a produção como de Godard com o grupo ARC (Atelier de Recherches Cinématographique) e mesmo com os États Généraux du Cinéma<sup>3</sup>.

Em linhas gerais, *Um filme como os outros* relata o encontro entre três estudantes de Nanterre e dois operários da Renault. Entre as imagens do encontro, intercalam-se tomadas feitas nas ruas, documentando passagens do Maio de 68, e de encontros políticos, tais como reuniões e debates entre militantes. Na banda sonora, acompanhando a natureza dicotômica das imagens, há o som direto, o do encontro entre os estudantes e os trabalhadores, e pronunciamentos gravados, que entram em *off* sobre os diálogos.

---

<sup>3</sup> Os États Généraux foi o encontro de técnicos e personalidades do cinema francês, que seu uniu no clamor dos acontecimentos do Maio de 68 e provocou uma série de intervenções.

### Um operário do cinema

A ausência de créditos em *Um filme como os outros* justifica as dúvidas sobre sua paternidade, incluindo-o ou não na filmografia do Grupo Dziga Vertov. Mas, por outro lado, parece corroborar com a problematização de um filme que parece não querer reivindicar uma identidade específica, mas genérica. Trata-se de um filme como tantos outros, como sugere o título. Não há créditos suplementares.

O título também surge sobre uma imagem que parece dizer muito: a de uma construção, onde se vê trabalhadores braçais em uma obra, interagindo com tijolos. Essa aproximação entre o filme e a construção coletiva, fora das finalidades individualistas que caracterizam o cinema (distante da tradicional cartela distintiva “um filme de”), permite transpor não apenas a neutralidade de uma autoria específica. É também no sentido da utilidade que a associação do filme a uma imagem de construção se faz notar, destacando completamente seu sentido do sentido do cinema convencional. Não se trata aqui de um filme produzido com a finalidade da distribuição em salas visando o entretenimento de plateias. Mas de uma obra que sirva como um dispositivo de consumo essencial a suas audiências, tal como uma casa, um carro ou uma pasta de dentes. Um produto que não se insere em um esquema de destacamento de singularidade, mas de utilidade. Onde as mãos responsáveis pela feitura e acabamento do produto estão mergulhadas no anonimato e são insignificantes para o consumo e para o consumidor. Gorin vai estabelecer a prioridade: “O primeiro conceito a destruir é o conceito de autor:<sup>4</sup>” Godard vai acrescentar: “Eu era um cineasta burguês, depois um cineasta progressista, e depois não mais um cineasta, mas um trabalhador de cinema”; e estabelecer a clara ruptura com o cinema, não diferenciando suas práticas plurais das do espetáculo:

E quando falamos de Hollywood, entendemos Hollywood como todo mundo: seja o *Newsreel*, ou os cubanos, ou os iugoslavos, ou o Festival de Nova Iorque, ou o Festival de Cannes, ou a Cinemateca Francesa, ou o *Cahiers du Cinéma*. Hollywood quer dizer tudo

---

<sup>4</sup> Entrevista publicada no Brasil pelo *Pasquim*, nº 77, 9-15/12/1970, págs. 6,7. Posteriormente o material foi incluído no livro *Focus on Godard* (New Jersey, Prentice-Hall), em 1972. Todas as declarações atribuídas a Godard e Gorin reproduzidas abaixo nesse artigo provém da mesma entrevista.

relacionado com o cinema. Assim, cada vez que a gente diz Hollywood está dizendo o imperialismo deste produto ideológico que é o cinema.

Logo, *Um filme como os outros* deve ser percebido como dissociado do âmbito do cinema. Implicando assim a problematização de sua autoria assim como a audiência para qual estaria voltado. Não mais um diretor, mas um trabalhador de cinema, fala para sua audiência, e não para uma plateia.

Há ainda um detalhe nesta imagem, que sintetiza tantos conceitos e assinala uma nova proposta na obra de Godard. Os dois indivíduos em primeiro plano trabalham no que parecem ser pilares, alicerces para alguma coisa. Mas estes parecem ainda não concluídos, dando a impressão de ser ainda uma obra em processo inicial. É a imagem de uma obra e, por isso, de algo que está em andamento; a construção que resultará, não é nítida. Este estágio embrionário da obra, quando do registro fotográfico, está em pés de igualdade com o Grupo Dziga Vertov, aqui em seu (possível) primeiro filme.

### **Um grupo como os outros**

As filmagens de *Um filme como os outros* estão concentradas em um único cenário, uma única locação. Esse lugar parece estar repleto de simbolismos: sua localização e a forma como ele é “utilizado” pela câmera permitem muitas construções. A vegetação irregular, onde o grupo se encontra sentado debatendo, está em contraste com as construções que estão ao fundo, os cercando. Percebe-se que o local é uma espécie de fenda em um centro urbano, um lugar de resistência, ou mesmo uma área neutra, rodeada por edificações. Tal neutralidade se estende à identificação das pessoas que falam.

A câmera privilegia enquadramentos que permitem ver partes dos corpos numa relação que exclui quase completamente a identificação facial. O distanciamento e a aproximação da câmera não modificam esse exercício de ocultação. A vegetação camufla o grupo. Quando a câmera filma os corpos diretamente, sem a interferência da vegetação, não tem interesse nenhum em enquadrar as faces daqueles que falam. Ora, mas tal desinteresse sobre o rosto, ou seja, sobre a individualidade, é o mesmo que está preocupado em emitir um

nome. Em uma “peça audiovisual” onde não se projeta o nome do diretor ou da equipe, não pode haver interesse em revelar nenhum tipo de individualidade. Se Deleuze vai relacionar posteriormente o rosto com o conceito de afeto, a distância promovida aqui, pela ausência de faces, vai exatamente problematizar o acesso a um afeto. Distancia-se fatalmente do conceito de uma imagem-afecção de primariedade, onde o rosto se torna primordial na composição interna do plano (Deleuze 1985, 116-118). E não parece haver nenhuma intenção em construir uma ideia de afeto entre o material filmado e sua audiência, apenas um engajamento, uma experiência social, utilitária e não nos domínios do entretenimento ou do apego. Logo, não é permitido ver com clareza, apenas escutar. Não parece ser de primeira ordem identificar, mas relacionar. Não importa quem é aquele grupo, mas sim o que ele debate. Ele está incorporado à relva, à margem da cidade. Ele é um grupo como os outros.

A partir dos 42 minutos, é permitido ver as faces de alguns dos debatedores. Mas essa informação é revelada quando já não há tanta relevância em reconhecer quem fala, pois as identidades individuais já não somam mais nenhuma informação ao debate. A revelação do rosto é tratada como mais uma série de imagens sobre detalhes dos corpos, como se filmou, em outros planos, pernas, mãos, costas. Ou seja, o rosto é apenas uma extensão do corpo, como outra qualquer, e não um referencial de identidade. Perde seu lugar privilegiado de imagem-afecção no cinema, se tornando apenas um elemento de composição nessa “peça audiovisual”. Resumindo: em mais uma operação de oposição ao formato cinematográfico estabelecido, “seja o Newsreel, ou os cubanos, ou os iugoslavos”, opta-se por abolir a primazia do rosto nos enquadramentos e sua importância como engrenagem primordial de afeto entre a imagem e o receptor; relegando sua funcionalidade ao mero detalhe.

### **Palavras x imagens**

Até agora foram trabalhadas algumas implicações, ao nível da imagem, que aproximam *Um filme como os outros* de uma nova prática audiovisual, opositiva ao cinema. Essa prática, coletiva, vai buscar uma nova expressão que vai

ocupar-se de expandir as fronteiras do conceito de coletividade, abdicando os traços de individualidade. Nesse sentido, mostra-se pouco nas imagens produzidas para o filme, onde os enquadramentos por vezes sugerem uma filmagem amadora, ou até equivocada. Na ausência de muitos detalhes e na repetição de enquadramentos e movimentos de câmera que norteiam os planos, sobram palavras. Ou seja, há uma relação entre o dizível e o visível que parece pontuar a narrativa de *Um filme como os outros*.

Jacques Rancière formula no conceito de frase-imagem “a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem” (Rancière 2012, 56). Nesse sentido, a frase-imagem subverte o sentido de encadeamento e presença desempenhado pelas palavras e imagens, respectivamente, em um esquema representativo. Tal subversão do esquema representativo parece estar em jogo no filme debatido aqui, na relação entre as imagens e o som, entre o visível e o dizível. E o encadeamento entre ambos inclui também os diversos blocos de imagens documentais em preto e branco que desfilam ao longo da projeção.

A natureza das imagens em preto e branco, assim como os créditos do filme, oscila em alguns relatos<sup>5</sup>. É preciso observar que essas imagens, em preto e branco, não possuem som. Elas são o contrário das imagens coloridas, do debate entre estudantes e operários, onde se ouve bem e se vê em cores. As “imagens de arquivo” retratam toda a ação, a prática, enquanto a imagem produzida para o filme se encarrega de teorizar as questões em pauta. Ao mesmo tempo, as duas imagens sugerem naturezas muito distintas, entre a passividade campestre e a agitação urbana. O convívio entre elas permitem algumas reflexões.

Essas imagens em preto e branco, aparentemente muito ilustrativas e ao mesmo tempo genéricas, são também falseadas pelas palavras. Suas procedências são questionadas quando elas parecem servir como ilustração ao

---

<sup>5</sup> Para o biógrafo americano de Godard, Richard Brody, assim como para o inglês Colin MacCabe, as imagens eram do *États Généraux*; já na publicação sobre o Grupo Dziga Vertov organizada por Jane de Almeida, elas seriam oriundas dos *Cinétracts* feitos por Godard e outros tantos nas ruas durante o Maio de 68.

que está sendo dito. É, por exemplo, quando se fala no problema na União Soviética, onde “as pessoas na URSS queriam começar a fazer carros” e surge uma imagem onde há agitação de muitos populares em um cenário conflituoso e vidraças quebradas. Até aí tudo bem, não fosse o detalhe que se impõe, logo abaixo das vidraças: “Facoltà di Giurisprudenza”, um nome italiano, e não soviético. Ou mais adiante, quando se fala “A revolução cultural chinesa começou com a abolição das dragonas” e a imagem relacionada retrata um povo ocidental. Outra discrepância memorável é quando se fala na América Latina, citando países como Bolívia e Chile e uma sala de aula “feita de bancos com troncos e tabelas de pequenos ramos amarrados com fibras. Apoiado em uma árvore, o quadro negro”. A imagem que sustenta esse depoimento é exatamente a de uma sala de aula. E o cenário difere completamente do que está sendo narrado. Finalmente, em outro exemplo, de outra ordem, mas que também corrobora o questionamento da verossimilhança, ou integridade, da imagem: por volta dos 75 minutos, quando se fala “há numerosas barricadas para protestar contra a repressão” observa-se um cenário noturno caótico, com incêndios e homens interagindo em escombros, e a chegada da polícia, correndo; mas o fato curioso é que essas imagens surgem aceleradas. A aceleração desarticula o potencial de representação documental, fiel ao registro, assim como as demais imagens citadas acima não obedecem a tão usual prática de ilustração. O que é empreendido aqui por Godard é uma relação relativamente próxima ao processo chamado de “etapa”, tão caro a Barthes: inserir sentidos que não estão na imagem (Barthes 2009, 35; 36). Mas ao fazer isso, não a completa, falsifica-a. Ao relacionar imagens, já diferenciadas em nível cromático, a palavras em um esquema que lhes retiram suas identidades originárias, produz imagens genéricas. Imagens como as outras.

Ao romper com a prática habitual (cinematográfica) da produção de arquivos os relacionando/ identificando a partir de palavras, Godard se aproxima do conceito de frase-imagem de Rancière. Não se constrói uma representação, mas a falsificação desta. A relação representativa do texto com a imagem é desfeita, forjada. A imagem então parece não ter utilidade enquanto



objeto específico, mas para tratar de generalidades. Ainda que a discussão e a motivação do filme sejam primordialmente os acontecimentos locais do Maio de 68, as menções a outras pátrias engendram as mesmas lutas, e por isso, as mesmas imagens.

### **Conclusão**

Colocadas essas observações, uma questão imediatamente se apresenta. Esta é a do grau de importância entre a palavra e a imagem em *Um filme como os outros*. É preciso situar primeiramente o cinema e seu domínio visual, ou melhor, o cinema enquanto um sistema que emerge do visual. Como observa Jean Epstein nos anos 20, “nunca houve... um processo emotivo tão homogêneo, tão exclusivamente ótico quanto o cinema” (Epstein 1983, 278). As comparações entre o cinema e o livro/ o cinema e a palavra, feitas pelo mesmo Epstein já nos anos 40, permitem considerar algumas tensões entre essas duas formas de expressão. Primeiro: “O livro aparece como um agente da intelectualização enquanto o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva” (Epstein 1983, 295); e ainda: “... O homem poderia desaprender a pensar exclusivamente por meio da espessura e rigidez das palavras, habituar-se a conceber e inventar, como no sonho, através de imagens visuais...” (Epstein 1983, 299). Tais comentários, motivados ainda pelo cinema silencioso e marcadamente distintivos sobre o impacto do som, pontuam as divergências entre os dois domínios.

Logo, o cinema, esta arte ótica mais popular e instintiva, como propõe Epstein, trabalha também em um regime de distinção à palavra, prevalecendo suas origens imagéticas. Qual seria então a maneira de subverter essa lógica de prioridades, onde a imagem nitidamente exerce função distintiva? Ora, é exatamente colocá-la em um regime de submissão à palavra. É, em meios audiovisuais, promover a inversão e descaracterizar o formato cinema, retirando o primado de sua essência imagética. Inverter as prioridades. *Um filme como os outros* mais fala do que mostra. Privilegia-se a palavra ao rosto que a pronuncia. E quando o filme mostra, a fala altera a imagem exposta (de outras origens), submetendo-a, ou limitando-a, a uma designação textual. Se o

cinema é visível, *Um filme como os outros* é, sobretudo, dizível. Logo, constata-se, mais uma vez, a inserção dessa experiência fora dos domínios do cinema, próximo a uma ideia de destruição do cinema.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Almeida, Jane de (org.) 2005. *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: witz edições.
- Barthes, Roland. 2009. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Brody, Richard. 2008. *Everything is cinema: The working life of Jean-Luc Godard*. Nova Iorque: Metropolitan Books.
- Carrol, K.E. 1970. "Godard." *O Pasquim*, 9 de dezembro.
- Coutinho, Mário Alves. 2007. *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*. Dissertação de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Daney, Serge. 1976. "Le thérrosisé (pédagogie godardienne)." *Cahiers du cinéma* 262-263: 32-40.
- Deleuze, Gilles. 1985. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Epstein, Jean. 1983. "Bonjour cinéma". In *A experiência do cinema*, editado por Ismail Xavier, 276-279. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilme.
- Epstein, Jean. 1983. "O cinema do diabo". In *A experiência do cinema*", editado por Ismail Xavier, 293-306. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme.
- Maccabe, Colin. 1980. *Godard: images, sounds, politics*. Londres: Macmillan.
- Rancière, Jacques. 2012. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Rocha, Glauber. 2006. *O século do cinema*. São Paulo: CosacNaify.

#### **FILMOGRAFIA**

- Un film comme les autres*. Realização de Jean-Luc Godard/ Grupo Dziga Vertov. 1968. Produção: Anouchka Films. Montagem: Jean-Luc Godard