

La reprise du travail aux usines Wonder (1968): Um filme revolucionário?

Leonardo Esteves

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
leonardogesteves@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8540-2823>

RESUMO *La reprise du travail aux usines Wonder* (1968) é um curta-metragem rodado por estudantes do Institut des Hautes Études Cinématographiques de forma improvisada, revelando uma discussão na porta de uma fábrica durante as ocorrências do Maio de 68. O filme vai ganhar relevo nas páginas dos *Cahiers du cinéma*, sendo saudado por Jacques Rivette como o “único que é verdadeiramente revolucionário” entre os chamados “filmes de Maio”. Em seguida irá figurar com destaque em um par de artigos de Jean-Louis Comolli sobre o cinema-direto, dando continuidade ao entusiasmo de Rivette. Este ensaio propõe uma análise da recepção crítica do curta-metragem nos *Cahiers*, questionando a ideia de filme revolucionário e suas bases conceituais.

PALAVRAS-CHAVE Crítica cinematográfica; cinema-direto; cinema francês; Maio de 68.

Introdução

O Maio de 68 francês gera uma série de materiais em imagem em movimento que será empregada pelo cinema e pela televisão ainda no decorrer dos eventos. No caso do cinema, essas imagens não virão sozinhas, mas acompanhadas de intensos questionamentos sobre como e porque utilizá-las. Não faltarão tentativas de separar esse “cinema de Maio”, ou esses “filmes de Maio”, ou, mais genericamente, o “cinema de 1968” em frentes antagônicas, culminando numa reflexão sobre a autenticidade de formas políticas e o emprego julgado mais apropriado (por parte das diferentes posições políticas em causa) de temáticas e discursos. Essas tentativas se dão, para citar alguns exemplos, entre a crítica à representação e a adesão a ela (Leblanc 2001, 26); ou entre um cinema de intervenção e outro que preza por um “retorno à ordem moderna” (Aumont 2008, 61); ou, ainda, entre a aceleração e o

congelamento de imagens sobre um presente em transformação (Comolli 2012, 446).

O tema da revolução é uma constante. Visa-se meditar sobre ele sem perder de vista as tentativas de compreender o político. Os Estados Gerais do Cinema, em sua primeira brochura, resumem os direcionamentos a serem seguidos para fazer a revolução no campo da ação anti-institucional.¹ Entre eles, greve geral para denunciar e destruir as “estruturas reacionárias” do cinema comercial (Losfeld 1968, 21) e decretar a morte do Centre National de la Cinématographie (C.N.C.).² Mas esta empreitada, formada por uma gama muito heterogênea de participantes de diferentes setores da cadeia produtiva, não deixou de demonstrar como a concepção de revolução pode ser vasta, como bem notou à época o cineasta e artista plástico Robert Lapoujade (1968). O conceito do filme revolucionário, neste mesmo período, encontra-se em um quadro igualmente amplo e problemático, composto por muitos matizes. A intenção deste ensaio é, justamente, se aprofundar sobre uma dessas vias que enxergou a possibilidade de produzir um filme revolucionário a partir dos *événements* de 68.

O objeto que servirá como base para o percurso aqui proposto é o curta-metragem *La reprise du travail aux usines Wonder* (1968). Filmado em junho por alunos do Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), *La reprise* é constituído por um longo plano-sequência rodado na porta de uma fábrica. Compreende-se que, após o Maio de 68, a espontaneidade passa a ser encarada como manifestação de ruptura (Maarek 1979, 28) e também que a panorâmica e o plano-sequência são duas formas maiores do “cinema de Maio” (Comolli 2012, 447). Espontaneidade e plano-sequência são, de fato, dois elementos que resumem *La reprise*, tornando-o apto a se constituir em um “filme emblema”, como irá propor Comolli (2012, 447). Portanto, sua inclusão no trajeto aqui aventado é mais do que apropriada.

Este ensaio, contudo, não pretende fazer uma análise fílmica detalhada de *La reprise*, mas discorrer sobre como ele foi absorvido pela crítica no

¹ ‘Estados Gerais do Cinema’ foi o nome por que ficou conhecida a assembleia geral composta por profissionais da indústria do cinema francês que se reúne a partir de maio de 1968. Uma das primeiras ações dos Estados Gerais é a interrupção do Festival de Cannes. Em 15 de junho é impressa a primeira brochura com o histórico das ações e o resumo das principais discussões. Para maiores informações sobre os Estados Gerais, ver Losfeld (1968), Layerle (2008) e Bruneau (2008).

² Órgão vinculado ao Ministério da Cultura responsável, entre outras coisas, pela regulação do cinema e do audiovisual na França. A partir de 2009 passa a se chamar Centre National du Cinéma et de l’Image Animée.

período que sucede o Maio de 68, se expandindo até o final do ano seguinte. Em especial, nos *Cahiers du cinéma*, periódico que será impactado pelo momento político que abrangiu diversos setores da cultura francesa.³ Interessa aqui meditar sobre o desenvolvimento teórico em torno da ideia do ‘filme revolucionário’, designação que será atribuída pela revista ao curta-metragem em questão. Duas perguntas podem nortear o raciocínio aqui delineado: como se dá o conceito de revolucionário para o cinema (francês) após o Maio de 68 no entendimento de parte dos *Cahiers*?; e, em que sentido ele seria político?

Na tentativa de juntar elementos que possibilitem, senão respondê-las diretamente, ao menos aprofundar indagações sobre o tema, o texto será estruturado da seguinte maneira: um segmento introdutório sobre *La reprise*, seu conteúdo e aspectos técnicos; outro sobre a entrada do filme no repertório dos *Cahiers*, a partir de um trecho da entrevista dada à época por Jacques Rivette; em seguida serão desenvolvidas algumas considerações sobre o plano-sequência a partir de Pasolini, traduzido e publicado no ano anterior nos *Cahiers* (nº 192, jul./ago. 1967), material muito apropriado para estabelecer questionamentos sobre o plano-sequência e sua relação com o real, pauta que está atrelada a *La reprise* e sua valorização; adiante serão abordados dois textos redigidos por Jean-Louis Comolli sobre o cinema-direto, colocando *La reprise* em relevo e detalhando melhor o que fora apontado por Rivette sobre a obra; e, por fim, uma reflexão a partir do debate relacionado ao cinema revolucionário.

Breve histórico sobre o filme e a filmagem

La reprise du travail aux usines Wonder nasceu de improviso e em resposta ao que vinha se desenvolvendo em diversas frentes ao longo das manifestações ocorridas entre maio e junho de 1968 na França, mas sobretudo em Paris.⁴ O curta-metragem seria, na verdade, parte componente de um outro filme, intitulado *Sauve qui peut Trotsky*, sobre a

³ Não será o caso, nesta etapa da pesquisa, de contemplar outras revistas que escreveram sobre o filme no mesmo período: *Positif* (nº 97), *Jeune cinéma* (nº 32) e *Cinéma* (nº 129). Esse trabalho será feito em outra ocasião.

⁴ Todas as informações contidas nesse trecho, exceto quando indicadas, foram extraídas da entrevista de Jacques Willemont à revista *Impact*, em 1978, reproduzida no Dossiê de imprensa (2007) sobre o filme.

Organização Comunista Internacional (OCI).⁵ Desde o final de maio são realizadas diversas entrevistas com redatores do periódico *Révoltes* e integrantes da OCI, assim como registros de manifestações públicas, tal como o encontro da esquerda modernista, em 27 de maio, no estádio Charléty (Layerle 2008, 52). Em 14 de julho de 1968, praticamente todo o montante desse trabalho desapareceu, tendo sobrado apenas o que resultou em *La reprise*.

Em ressonância a greves e ocupações, os estudantes do IDHEC se instalam nas dependências da instituição estruturando um comitê de greve. Em 19 de maio, o 'Instituto popular de altos estudos cinematográficos', criado a partir da Assembleia Geral do IDHEC, põe à disposição os equipamentos da unidade – de câmeras a negativos virgens (Layerle 2008, 50) –, medida que irá possibilitar a produção de *La reprise*. Após expulsar as autoridades (professores e direção), os estudantes mais avançados passam a oferecer disciplinas aos recém-admitidos e prestes a ingressar. Jacques Willemont ficara encarregado de ministrar um curso sobre cinema-direto. Aquela seria sua primeira experiência em 16mm; anteriormente, ele tinha trabalhado apenas na bitola 35mm. Divididos em comitês, o IDHEC passa a gerir os projetos com algumas condições: que tenham tido o aval dos Estados Gerais do Cinema; que o trabalho fosse realizado por alunos da escola a partir de projetos deles, e não de terceiros, evitando que fossem tidos como meros prestadores de serviço; que os copiãoes produzidos fossem projetados para os alunos para que estes decidissem como utilizá-los; e que os filmes resultassem em trabalhos coletivos tendo como único crédito a Assembleia Geral do IDHEC (Layerle 2008, 51).

Levados por trotskistas da Federação dos Estudantes Revolucionários e da OCI, Willemont e sua pequena equipe chegaram à fábrica Wonder com o intuito de filmar uma assembleia geral da OCI.⁶ Uma vez lá, encontraram os operários retomando os trabalhos. A opção pelo plano-sequência fora então uma escolha consciente: “Instintivamente, compreendemos que o cinema-direto exigia uma relação particular com

⁵ O título aparece dessa forma nos créditos da versão de 2007 do filme. Em Layerle (2008, 52-53), é creditado como *Sauve que veut Trotski*.

⁶ A equipe era composta por mais três pessoas: Jean-Pierre Bonneau, estudante do primeiro ano, responsável pela câmera, Liane Estiez, que acabara de ser admitida na escola e ficara encarregada de auxiliar na captação do som; e Roland Chicheportiche, que trabalhou como assistente, levando malas de câmera, acessórios e cabos. Willemont manuseou o microfone na filmagem (Dossiê 2007, 8). Layerle (2008, 53) acrescenta ainda Dominique Chapuis e François Jalbert.

as pessoas que filmávamos e que a transcrição dos eventos que vivíamos só poderia ser feita através de uma câmera participante e de uma montagem sóbria” (Dossiê 2007, 4, minha tradução).

Após finalizado, o curta-metragem é primeiramente chamado de *La rentrée dans les usines Wonder*. A obra vai aparecer com este título logo em seguida em artigos de Jean-Louis Comolli, que serão mais à frente abordados. Constatado, mais tarde, um problema de registro, que teria incluído pessoas que não participaram efetivamente do filme, Willemont o registrou novamente no CNC, dando-lhe o nome que hoje conhecemos. A edição de 2007 informa, nos letreiros iniciais, que houve um terceiro título, *Wonder, mai 68*.

Apesar de muito se falar sobre o plano-sequência que domina o tempo de projeção, é preciso observar que o filme é constituído por dois planos, pelo menos na versão disponibilizada em formato doméstico.⁷ O primeiro deles tem uma função introdutória e é a antítese da proposta levada adiante pelo filme. Nesta primeira tomada, vê-se inicialmente uma imagem congelada, levemente borrada, na qual se lê, em uma extensa faixa que atravessa o plano, os dizeres: “Não cederemos, não retornaremos”. Abaixo dela, há um cartaz com um complemento textual, “A luta continua”, e uma ilustração pouco nítida. Sob essa imagem fixa, ao alto, a locução em voz *over* contextualiza o espectador com a seguinte narração: “Na manhã de 10 de junho de 1968, após três semanas de greve e ocupação na fábrica, os operários de Wonder, em Saint-Oeun, reunidos pelo patrão, votaram pelo retorno ao trabalho, por 560 votos contra 260, no mesmo dia, às 13:30” (minha tradução). Em seguida, a imagem fica em movimento, ao mesmo tempo em que o som, direto, reproduz o ambiente. A câmera então se projeta para baixo, tirando os escritos de cena e focalizando uma aglomeração de homens. Descreve os entornos da fábrica enquanto se escutam as primeiras palavras da operária que irá protagonizar o plano seguinte. Há, então, o único corte e a câmera consegue enquadrar a personagem e acompanhar sua passagem por entre um numeroso grupo de homens que a cerca. Deste primeiro plano, nota-se todo o esforço de manipulação posterior (congelamento da imagem, voz *over* possivelmente gravada em estúdio), tornando-o, não apenas um prólogo, mas também um contraste significativo ao que se

⁷ A versão utilizada neste ensaio é a disponibilizada pelo próprio Jacques Willemont em seu canal no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ht1RkTMY0h4&t>. Acesso em 23-11-2023.

verá em seguida: minimização absoluta de manipulação fora do momento da filmagem em si.

No longo plano-sequência que se segue, esta mulher sem nome, que irá despertar grande interesse ao longo do tempo, faz uma série de considerações sobre as condições desfavoráveis na fábrica, afirmando que não voltará ao trabalho.⁸ Denuncia também irregularidades na votação que ocorrera mais cedo e que terá resultado no retorno às atividades. Em torno dela, alguns homens tentam dissuadi-la a retomar o trabalho, fazendo uma apologia ao papel do sindicato nos avanços adquiridos pela classe. São questionados por um rapaz (estudante) que alega não trabalhar na Wonder, sendo rapidamente rechaçado por eles. A discussão é interrompida por uma espécie de porteiro da fábrica que convoca os operários a retornarem em silêncio ao trabalho. Sébastien Layerle (2008, 69) vai encontrar no corpo dessa operária, que transcende a militância institucionalizada, uma tradução para a expressão “*prise de parole*”, colocada em evidência por Michel de Certeau a partir do Maio de 68. Em uma breve tentativa de definição, o conceito exprime bem a condição captada pela câmera no dia: “a *prise de parole* tem a forma de uma recusa. Ela é protesto (...) é sua fragilidade de se exprimir contestando, de testemunhar apenas o negativo. Talvez esta seja também sua grandeza. Mas na realidade ela consiste em dizer ‘eu não sou uma coisa’” (Certeau 1994, 41, minha tradução). Seria o caso, então, de enxergar nesse curta-metragem um registro documental de grande relevância, capaz de ilustrar uma síntese conceitual, como o propõe Layerle (2008). Mas é mais ou menos nesse espírito, de concentração, que ele assume um protagonismo sobre o cinema do Maio de 68 nos meses seguintes à sua realização, em comentários publicados nos *Cahiers du cinéma*.

O único filme verdadeiramente revolucionário

Ainda se debatendo sobre o impacto imediato do Maio de 68 e suas reverberações urgentes no cinema, os *Cahiers du cinéma* vão abraçar o curta-metragem dos alunos do IDHEC com bastante entusiasmo, fazendo-o sobressair. É o que se verá primeiramente em um comentário de Jacques Rivette, pinçado de uma entrevista concedida a Jacques

⁸ O interesse por esta figura pode ser visto, por exemplo, no filme *Reprise* (1997), de Hervé Le Roux.

Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni e Sylvie Pierre. E, meses mais tarde, no par de artigos (que incluía um segundo complemento, nunca publicado) de Jean-Louis Comolli, “*Le détour par le direct*”.⁹

No caso de Rivette, trata-se de um comentário informal, que surge no meio de seu depoimento, motivado principalmente por *L’amour fou* (1968), que acabara de completar. Àquela altura, os entrevistadores o indagam sobre a possibilidade de um cinema revolucionário. Talvez inspirado pelo fracasso do Maio de 68, ou pela grande penetração de temas políticos que contagiaram diversos segmentos, em parte os banalizando, Rivette diz não acreditar em um cinema revolucionário na França que tome a revolução como objeto. Mas, na mesma entrevista, o cineasta francês vê no brasileiro *Terra em transe* (1967) um exemplo bem acabado de filme revolucionário que trata da revolução como assunto, estabelecendo uma visível diferença de compasso entre a França e os países do terceiro mundo. Os comentários seguintes vão ainda dificultar a permanência do filme de Glauber no modelo ensajado:

Os filmes que se contentam por pegar a revolução como tema estão subordinados aos ideais burgueses de conteúdo, de mensagem, de expressão; pois a única forma de fazer um cinema revolucionário na França é fazê-lo escapar de todos os clichês da estética burguesa: à ideia, por exemplo, de que há um autor do filme que se exprime. (Aumont et al. 1968, 19, minha tradução)

Sendo o filme de Glauber um longa-metragem significativo do cinema de autor brasileiro, e assim notado em seu país de origem na contemporaneidade – “Uma ou outra godardice” (Vianna 2004, 369), chega-se a alfinetar na crítica – sua continuidade em uma discussão que prevê a supressão do autor é algo de difícil compreensão. A linha de raciocínio se tornará mais embaraçosa nos exemplos fornecidos, logo em seguida, por Rivette: *Playtime* (1967), de Jacques Tati (“apesar de seu diretor”), pois o filme teria “apagado seu criador”; *Persona* (1966), de Bergman (um “intermediário” que faz obras que não exprimem sua visão de mundo, mas sim a si mesmas); e, por fim, Renoir (“aquele que melhor compreendeu o cinema”, estando acima de Rossellini, Rouch e Godard).

⁹ O primeiro é publicado na edição nº 209 (fev.1969) e o segundo na nº 211 (abr. 1969). Para este trabalho foi utilizada uma tradução publicada no catálogo do 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, que compila os dois artigos (Maia 2010).

Os arguidores direcionam, então, a prosa para um cinema dotado de elementos “diretamente políticos” e sua possível eficácia na transformação de um indivíduo. Nesse momento, Rivette declara acreditar em um cinema desmistificador e pessimista, capaz de submeter seu público ao horror. O tema da revolução torna a ser resgatado e, aí, o entrevistado é mais incisivo. Descarta sua primazia: a revolução deve ser tratada como algo comum, e não excepcional. Exemplifica seu ponto de vista a partir de *La reprise*:

O único filme interessante sobre os eventos (do Maio de 68), o único realmente forte que eu vi (evidentemente não vi todos), é aquele sobre a retomada da fábrica Wonder, rodado pelos alunos do IDHEC, porque é um filme aterrorizante, que faz mal. É o único que é verdadeiramente revolucionário. Talvez porque é um momento no qual a realidade se transfigura a um tal ponto que ela se põe a condensar toda uma situação política em 10 minutos de uma louca intensidade dramática. É um filme fascinante, mas não se pode dizer que ele seja de todo mobilizador, senão pelo reflexo de horror e recusa que provoca. Verdadeiramente, creio que o único papel do cinema é incomodar, contradizer as ideias feitas, todas as ideias feitas e, mais ainda, os esquemas mentais que prefiguram essas ideias: fazer com que o cinema não seja mais confortável. Eu tinha cada vez mais a tendência a dividir os filmes em dois: aqueles que são confortáveis e aqueles que não o são; os primeiros são todos abjetos, ou outros mais ou menos positivos. Certos filmes que vi, sobre Flins ou Saint-Nazaire, são de um conforto desolador; não apenas nada mudam como deixam o público que os vê contente por eles. (Aumont et al. 1968, 20, minha tradução)

Por fim, não se trataria de filmar ficção ou não, mas de se prender à atitude de quem filma, pontuando que todo filme é político – inclusive *L'amour fou*, que se compreende fora das pautas prioritárias que nortearam a produção inspirada pelo Maio de 68. Os comentários de Rivette podem estabelecer algumas prioridades para a concepção de um filme revolucionário (na França): que seja espontâneo, intuitivo, de preferência que registre algo que se dê apenas no momento do registro, sem maiores combinações prévias; que a realidade seja tão expressiva que possa transcender sua natureza em direção ao drama, ou ao contrário, tornando o planejado e o imprevisto um amálgama que não os diferencie; que não deva ser feito por um autor exprimindo sua subjetividade. Ao mesmo tempo, deve resultar do posicionamento de alguém, podendo ser realizado mesmo por um habitual autor, e deve causar desconforto ao público – não necessariamente falando de política e, tampouco, tomando a revolução como assunto prioritário. Em resumo:

o filme revolucionário não poderia ter a pretensão de sê-lo e o resultado não estaria livre de eventualidades que atravessariam a produção em si, moldando seu resultado final e escapando do controle criativo de alguém.

Um aspecto não mencionado por Rivette, mas que se faz primordial, sobretudo na argumentação que pretende a transfiguração da realidade, é o fato de *La reprise* ser constituído, primordialmente, por um plano-sequência. A montagem é aqui algo secundário, a força do filme não se daria do mesmo jeito se não estivesse assegurado o desenvolvimento das ações sem cortes. Curioso é que, em momento algum da longa entrevista que dá aos *Cahiers*, Rivette fala sobre plano-sequência. É, contudo, difícil não o considerar dentro de uma progressão de ideias que envolvem discussões sobre este recurso nos anos imediatamente precedentes. Faz-se necessário que nos detenhamos, em especial, nas palavras de Pasolini, traduzidas e publicadas no ano anterior nas páginas dos mesmos *Cahiers*. Ou ainda, nos exemplos trazidos pelo mesmo cineasta para guiar uma reflexão que dificilmente veria em *La reprise* um exemplo sublime de filme “verdadeiramente revolucionário”.

O plano-sequência observado por Pasolini

Tomando como ilustração o filmete que registrou sem querer o assassinato do presidente americano John Kennedy – ou seja, um exemplo que, por si só, assevera uma ocorrência que escapa à compreensão do cinegrafista, se desenvolvendo à sua revelia –, Pasolini desenvolve alguns pontos relevantes. Começa por apontá-lo como “o mais característico plano-sequência possível” (Pasolini 1982, 193). Como se verá mais tarde no exemplo de *La reprise*, a matéria-prima escolhida para análise é um registro produzido à margem do cinema de arte e seus autores consolidados (ou em vias de se consolidar). Ao tê-lo como uma espécie de marco, Pasolini está, sem dúvida, versando sobre a possibilidade de se captar o indeterminado e de o inscrever em uma tradição técnica – do *take* rodado no Texas sem som por Abraham Zapruder, um fabricante de roupas, à captação com som sincronizado armada por estudantes de cinema, introduzido mais tarde por Rivette. Trata-se, em ambos os casos, de meditar sobre a potência do plano-sequência em um discurso sobre o real. O chamado *Zapruder Film* poderia ser, nesse contexto, algo tão revolucionário quanto *La reprise*. E

o 16mm seria a bitola possível para se chegar a tais resultados.¹⁰ Mas é preciso compreender que Pasolini não é um entusiasta do plano-sequência e seu texto deixa isso claro.

É baseado em uma ideia de subjetividade que Pasolini articula a reflexão sobre o plano-sequência, discorrendo sobre sua insuficiência: “Não é concebível ‘ver e ouvir’ a realidade no seu acontecer sucessivo *senão de um único ângulo visual de cada vez*: e esse ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve” (Pasolini 1982, 193, grifos no original). É sobre um presente de subjetividade infinita que o plano-sequência se desenvolve, sendo este, naturalmente, finalizado quando ocorre montagem. A realidade, insiste Pasolini, não é feita por apenas um ângulo, mas múltiplos – “todas as suas faces” (Pasolini 1982, 193) –, que interagem entre si e só podem dizer respeito a essa comunicação entre partes de um mesmo todo. O registro de *Zapruder* resultaria em uma fração subjetiva e inconclusiva de algo maior, que fora apreendido no mesmo instante por outros indivíduos em pontos divergentes, mas sem câmeras. A montagem entre diferentes materiais sobre o mesmo evento teria o papel de ordenação, imposição de sentido, afirmando a morte do presente subjetivo. Ou seja, a montagem seria responsável por tornar do indício do presente (único, subjetivo) um registro do passado (múltiplo, objetivo, acabado).

Mais interessante é o encaminhamento que o autor vai dar para discutir a relação entre o subjetivo e o objetivo, ou entre o plano-sequência em seu estado bruto e o trabalho editado. Vai falar em cinema e filme, “que são, por conseguinte, duas coisas muito diferentes, como a *langue* é diferente da *parole*” (Pasolini 1982, 195). A língua/cinema (meramente imagens brutas em movimento) está em um polo transitório enquanto a palavra/filme (constructo já lapidado, com um dimensionamento estruturado) está em outro, finalizado. A semiologia é uma influência significativa nesse texto que está, em última análise, discorrendo sobre aspectos estruturais do cinema, recorrendo a expressões como “signos não simbólicos”, “sintagmas vivos”, e a afirmações como “a semiologia é a ciência descritiva da realidade” (1982, 196). Nessa ótica, da língua à palavra, é, por fim, necessário morrer para fazer o sujeito/evento adquirir sentido. A montagem/morte seria, logo, a solução para evitar o

¹⁰ Ainda que o *Zapruder Film* tenha sido rodado em 8mm, Pasolini faz referência a ele como em 16mm.

caráter irresoluto do plano-sequência. O filme estaria para a morte do cinema quanto a palavra estaria para a morte da língua.

Aqui é interessante notar um aspecto sobre o *Zapruder Film* que embasa os argumentos de Pasolini: enquanto bloco único de imagens disponíveis sobre um evento fora do comum (o assassinato de um presidente ao ar livre), será utilizado por terceiros como evidência para sustentar uma narrativa que põe em xeque o entendimento sobre a autoria do assassinato. Um único atirador ou uma conspiração? Ou seja, a *subjetividade* visual daquele plano-sequência irá fomentar dúvidas, deixando o debate sobre a *realidade* dos fatos em aberto ou, ao menos, legitimar a desconfiança sobre uma narrativa única, fechada, incontestável. O flagrante sobre os tiros, condenado à dúvida eterna e renovável sobre o factual que está a reportar, tornara a morte de Kennedy um signo da vida. O objeto escolhido por Pasolini não poderia ter sido mais adequado, pois ele indiretamente permite interrogar sobre os limites do cinema, sobre o que se toleraria e o que se deveria desprezar. O tema não teria sido mais polêmico: o plano-sequência, recurso que vai caracterizar o cinema moderno e seus intentos tecnicamente progressistas.

Um outro texto de Pasolini, “Que será natural?”, também apresentado em 1967, vai ser traduzido pelos *Cahiers* no mesmo número, mas sem a sua integração no índice. A interrogação vai além da ideia de espontaneidade como evidência do real, aspecto que categoriza o *Zapruder Film* (aqui não mais citado). O comentário agora se direciona para um esvaziamento, tomando como objeto longuíssimos planos-sequência em que não há nada *determinante* no caminho, o oposto do filme analisado anteriormente. O alvo das críticas será o New American Cinema, especificamente o cinema de Warhol e, ainda que não citado nominalmente, *Sleep* (1964), experiência de mais de cinco horas de duração que se contenta apenas em registrar em tempo real um homem que dorme: “no seu culto exasperado da realidade e nos seus intermináveis planos-sequência, em lugar de ter como proposição fundamental *isto que é insignificante, é*, tem como proposição fundamental *isto que é, é insignificante*” (Pasolini 1982, 199, grifos do autor). Pasolini entende, amparado na semiologia, que o tempo real e o do cinema (plano-sequência) enquanto reprodução da vida é semelhante, mas o mesmo não ocorreria para o tempo do filme. O tempo captado pela câmera não seria, por exemplo, capaz de reproduzir os eventos internos do corpo (como o fluxo mental), não registrando a

mesma experiência entre quem vive perante a câmera e quem vê o filme, posteriormente. Baseado nesse raciocínio, seria correto afirmar que em *Sleep* não se acessaria os sonhos ou pesadelos de quem se vê dormir, ou sequer se certificaria sobre a ausência ou presença deles. A experiência física captada pelo plano-sequência, mas destituída da interioridade do corpo que está a ser filmado, resultaria em algo insignificante.

O resultado da experiência de esvaziamento pelo plano-sequência orquestrado por nova-iorquinos como Warhol teria um efeito pretendido correlato ao que seria, mais à frente, valorizado por Rivette: “o longo, insensato, desmedido, inatural, mudo, plano-sequência do novo cinema (...) coloca-nos num estado de horror pela realidade” (Pasolini 1982, 200). E, como consequência,

os autores do novo cinema não morrem o suficiente no interior das suas obras: agitam-se nelas, contorcem-se, ou melhor, agonizam, mas não morrem. Por isso, as suas obras permanecem testemunhos do sofrimento perante o fenômeno absurdo do tempo, e, nesse sentido, são apenas interpretáveis como atos de vida. (Pasolini 1982, 200)

Nos dois textos, mas sobretudo a partir de extremos – um registro curto e intenso filmado sem pretensões artísticas; e tomadas longas, vazias, produzidas por um artista plástico nos propósitos de um anti-cinema –, o plano-sequência é o artifício reprovável. O reino do inconcluso, do parcial. O que se revela digno de nota nessas observações do diretor italiano sobre um recurso de grande representatividade é sua inclinação em trazer para o debate resultados que estão à margem do cinema. Em especial o *Zapruder Film*, pois ele compreende um fator decisivo: em uma discussão sobre cinema nos termos da viabilidade do plano-sequência e sua consistência sobre o real, o filme que ‘captou’ o assassinato de Kennedy habilita o ingresso de um material que despertaria maior interesse em segmentos noticiosos. Ainda que lá figure como exemplo condenável, de demonstração de subjetividade e incapacidade de apreender a integridade do real de quem (ou do que) é captado.

O cinema-direto e suas novas configurações

Meses mais tarde à publicação dos comentários de Rivette, Jean-Louis Comolli vai inscrever definitivamente *La reprise* no panorama do cinema moderno, meditando com maior profundidade sobre alguns dos pontos

mais significativos já trazidos sobre ele. O princípio elaborado em “*Le détour par le direct*” parte de uma constatação imediata: o abrandamento das fronteiras entre ficção e documentário como um desenvolvimento incontestável do cinema moderno. O cinema-direto, isto é, captação em 16mm com som síncrono, teria transcendido o *locus* documental e se projetado sobre o cinema de autor. Mas o contrário também se daria, fazendo com que registros de captação da *realidade* soassem como uma peça ficcional. O filme de Zapruder não é citado por Comolli, mas não poderia ele ser considerado como exemplo de evidência do real que passou a admitir a ficção, deixando patente para alguns uma narrativa contestatória da versão oficial sobre o crime? Possivelmente não nas páginas dos *Cahiers du cinéma*, pois seu cinegrafista amador não ambicionou uma sobrevida cinematográfica às imagens que produziu despretensiosamente. Não haveria nele uma consciência sobre o (fazer) cinema, tornando-o desqualificado para as prospecções de Comolli.

Para Antoine de Baecque, o propósito de transfigurar o cinema-direto naqueles textos seria alicerçado por duas intenções:

por um lado, a subversão do cinema de autor pelo coletivo, pela obliteração do artista demiurgo; por outro lado, a subversão do tempo codificado do filme pela duração “editada” diferentemente do cinema clássico. Assim, os *Cahiers* se dotaram de meios para quebrar dois dos mais imponentes tabus da estética da época: a relação do autor com sua obra-prima e o respeito à “justa duração”. (Baecque 1991, 203-204, minha tradução)

A meta de obliterar a autoria, contudo, não parecerá tão contundente. Já não vai aparecer nos comentários de Rivette, que consagrou Tati, Bergman e Renoir como modelos de um cinema sem autor. Comolli, por sua vez, vai ampliar o alcance dos eleitos. No primeiro cenário, os autores imprescindíveis para viabilizar o desvio pelo direto listados pelo crítico são: Rivette (a prioridade recai sobre *L’amour fou*, demonstrando seu protagonismo incontestável em todo esse processo), Bertolucci, Rohmer, Godard, Garrel, Pialat, Cassavetes e, no “limite do paradoxo”, Straub e Jancso. No segundo, são arrolados um documentário de Pierre Perrault, todos os filmes de Jean Rouch, alguns de Andy Warhol e, novamente, no “limite do paradoxo”, *La Rosière de Pessac*, de Jean Eustache e “*La rentrée des usines Wonder* (filme de Maio)” (Comolli 2010, 294). Nesse quadro, escapando à tendência autoral, o curta-metragem que é objeto deste ensaio aparece como um filme sem pai – o

único exemplar que estaria atrelado, não a um criador, mas a uma criação, o Maio de 68. Enquanto satélite de um evento maior, *La rentrée* assume, assim, uma posição talvez um tanto similar ao *Zapruder Film* em Pasolini. É o corpo mais estranho no repertório elaborado pelo crítico.

Comolli não titubeia em assentar algumas relações referentes ao direto, fazendo dele emblemático: “O direto está em estado bruto em todo fragmento de reportagem, como o cinema está em estado bruto em toda sequência de imagens” (Comolli 2010, 295). Ou seja, a reportagem seria o “grau zero” do cinema-direto. O crítico, contudo, compreende que há manipulação no cinema-direto de ordem prática e estética, gerando “um certo coeficiente de ‘irrealidade’, um tipo de aura ficcional agarra-se aos acontecimentos, fatos filmados” (2010, 296).

La rentrée está inscrito no polo em que a manipulação seria desprezível, e a paradoxal tendência para a ficção resultaria “total e sem volta”:

Em um plano, e “quase por milagre”, existe cristalização e simbolização da situação geral das relações entre operários-patrões-sindicalistas nos meses de maio e junho. Cada personagem interpreta seu próprio papel e diz palavras que são frases-chave dessa greve. Uma irresistível impressão de mal-estar se instala. Sabemos claramente que nada foi “traficado”. No entanto, tudo é tão exemplar, “mais verdadeiro que a verdade”, que só podemos evocar o mais brechtiano dos roteiros, o documento valendo como produto da mais controlada das ficções. (Comolli 2010, 298)

Nessa passagem, Comolli fundamenta a reviravolta do direto à ficção, chegando a evocar Brecht e reiterando o tom que figura tanto nas impressões de Rivette quanto nos argumentos de Pasolini, o mal-estar. Explica-se mais detalhadamente o que estava sugerido no entusiasmo sobre o filme já chancelado pela revista, dando maior relevo à compreensão do tal “momento no qual a realidade se transfigura a um tal ponto que ela se põe a condensar toda uma situação política em 10 minutos de uma louca intensidade dramática” (Aumont et al. 1968, 20). A ideia de que um plano-sequência improvisado teria gerado algo “mais verdadeiro que a verdade” parece se afastar da subjetividade condenatória evocada por Pasolini. Mas é possível notar uma considerável confluência entre os dois em uma passagem em específico:

No cinema direto – e isso vale para os documentários (Leacock, Eustache, etc.) e as ficções (Perrault, Rouch, Cassavetes, Baldi) – a filmagem não é, jamais, um

momento de ensaio, de uma reconstituição da “realidade” nem de uma seleção no interior de uma realidade pré-fílmica, nos moldes da elaboração do roteiro no cinema de re-presentação. A filmagem é, ao contrário, um momento de acumulação, muitas vezes, sem “programa” fixo – imprime-se uma grande quantidade de película, da qual o destino não é determinado nem sabido. Trata-se de imagens da “realidade”, de acontecimentos filmados, mas, de alguma maneira, de imagens flutuantes, sem referencial, desprovidas de toda significação consistente, abertas a todos os destinos. Por outro lado, é na montagem, verdadeira filmagem (e é por isso que eu não acredito no famoso “contato” com a “realidade”, do qual Marcorelles diz ser o cerne do direto), que se dá não somente a escolha, a organização, a comparação das imagens e, sobretudo, a produção de sentido.¹¹ (Comolli 2010, 316)

Nessa lógica, *La rentrée* poderá resultar em uma escolha complicada. Enquanto plano-sequência que totaliza a “situação geral das relações entre operários-patrões-sindicalistas nos meses de maio e junho”, só poderá ser visto como uma imagem “desprovida de toda significação consistente”, segundo as palavras, acima citadas, do editor dos *Cahiers*. Ou seja, como uma imagem tão subjetiva quanto o *Zapruder Film*. Mas a grande reviravolta na proposta de Comolli, que jamais poderia absorver o filmete americano, pode estar no fato de que, para ele, há uma cumplicidade entre o fílmico e o filmado no cinema-direto. Um reflexo que se faz complementar, indo culminar nesta conclusão: “Não se pode, então, falar de uma ‘realidade’ estranha ao filme, da qual ele se faria imagem, mas somente de um material filmado que é toda a realidade à qual o filme fará referência” (Comolli 2010, 316). É aqui, neste quesito, que *La rentrée* de fato se desassocia do registro de Zapruder. Uma possibilidade para meditar sobre esse desenvolvimento pode estar na distância. É muito pouco provável que a câmera (e o microfone) não tivesse sido notada por pelo menos parte do *elenco* de *La rentrée*, dada sua proximidade e sua maneira de *cavar* o caminho por entre a multidão. Consciente da filmagem, a *realidade* de *La rentrée* é compartilhada entre o evento fílmico e o filmado, ao passo que o plano-sequência produzido no Texas imprime a distância da testemunha ocular passiva, tornando a câmera um artefato que não é cúmplice direto da ação que registra, senão no papel de observador ignorado pelo observado. Enquanto os esforços de Pasolini aparentam remeter o plano-sequência para um esquema que distancia as instâncias de captação e representação, o exemplo de *La*

¹¹ Louis Marcorelles (1922-1990) foi um crítico de cinema francês defensor do cinema-direto.

rentrée aponta para a aproximação entre elas. São complementares e, juntas, produzem uma realidade singular. Essa visão vai prevalecer no comentário sobre *La rentrée* que Layerle formula na narrativa histórica sobre o cinema do Maio de 68: “parece difícil saber se a câmera se contentou em registrar o acontecimento ou se ela o provocou” (Layerle 2008, 68, minha tradução). Por outro lado, é de se estranhar que o curta-metragem não tenha sido sequer mencionado no estudo de Antoine de Baecque (1991) sobre os *Cahiers*, sobretudo na parte que explora a “aventura do direto” explicitada por Comolli e a adesão a uma “justa duração”.

Mais adiante, em texto escrito em parceria com Jean Narboni, Comolli vai novamente destacar os filmes do cinema-direto, dividindo-os em duas vertentes. Mas, aqui, a figura muda de contorno. Não se pretende mais discorrer explicitamente sobre a dialética ficção/documentário; trata-se de considerá-los entre os que não questionam o cinema como sistema de representação ideológica – no qual figuram, entre os exemplos, “muitos filmes de maio” (Comolli, Narboni, 1969, 14) – e os que o fazem por meio da produção de sentido através do material fílmico. *La rentrée* é enquadrado na segunda opção, consolidando-se, por essa via, como representante do cinema produzido a partir do Maio de 68.

Afinal, revolucionário?

Entre o raciocínio de Pasolini e os que elegem *La rentrée* como candidato viável a representar a revolução no cinema ocorre o Maio de 68. Entre eles há uma tendência marxista que é indelével dos textos de Comolli. Neles, falar sobre o cinema-direto é também propor uma revisão histórica que terá no curta-metragem realizado pelos alunos do IDHEC um autêntico documento de legitimação: “Com o cinema falado, era a linguagem da classe no poder e das ideologias dominantes que conquistava o cinema. Enquanto que, com o som sincronizado, é o cinema que conquista a palavra, toda a palavra, a de uns e de outros, a dos operários e a dos patrões” (Comolli 2010, 303) – um comentário que pode, talvez, não se adequar de forma tão contundente a muitos dos outros filmes elencados nos artigos que discutiram *La rentrée* e que atrás analisamos.

Há um outro aspeto importante nessa revisão histórica: trata-se de burilar uma definição de política. Do ponto de vista histórico, o cinema-

direto ganha esse direcionamento com Comolli: “Com o direto, o cinema se volta para a função política que lhe atribuía Eisenstein e Vertov” (2010, 305). Para Rivette, sem se referir especificamente ao cinema-direto e tampouco embasado em um viés historicista, trata-se, antes de tudo, como citámos atrás, de um “momento político”, que nada diz respeito a “elementos diretamente políticos”, mas às escolhas do diretor, que podem incluir toda sorte de efeitos e/ou manipulações. Em resumo, Rivette está interessado em pensar a política genericamente, numa medida que descamba para o “tudo é político”, mas que também guarda uma convicção clara: uma certa restituição da política dos autores e da relação entre cineasta e estética. Já Comolli não está determinado a deixar de lado todo um debate que se encaminha para um aprofundamento militante, que vai buscar definir melhor o “momento político” em âmbitos estruturais, para além do binômio cineasta-estética. A marginalidade do cinema-direto inspira detalhamentos especialmente simbólicos nesse quadro:

censuras econômicas/ideológicas contribuem para manter o direto nas margens do cinema. Mas, colocar o cinema direto fora do jogo comercial, afastá-lo do circuito das salas não basta para matá-lo. Isso o força a se desenvolver numa certa clandestinidade. Sufocá-lo por razões políticas só lhe dará mais razões para ser político. Com isso, os cineastas pioneiros que o praticam são levados, e forçados, a se perguntar sobre a natureza política do cinema direto. Condições de trabalho e pressões econômicas fazem com que o cinema direto tenha uma situação política, mesmo que a maioria dos filmes que o pratica não seja, a princípio, político. (Comolli 2010, 304)

Contra essa investigação que prospecta sobre as definições de político em vista a elaborar o que poderá ser sintetizado como um cinema “verdadeiramente revolucionário”, há ainda o *fogo* da própria crítica, que pensa diferente. Uma notável tentativa de desmistificar o sentido revolucionário do cinema-direto elaborado pelos *Cahiers* pode ser notada nas seguintes palavras:

Um filme não reproduz a realidade, mas a enquadra, a decupa, em resumo, a transforma em matéria fílmica. Melhor: o cinema-direto (...) transforma a vida das pessoas que ele coloca em cena. É, no entanto, preciso distinguir que ele não transforma a situação do espectador diante da tela (...). Pelo contrário, ele aumenta a impressão de realidade. Mais do que nunca o espectador atravessa a tela para viver a vida destas pessoas mais “vivas” que os personagens de ficção. Não se trata de negar os consideráveis avanços das técnicas utilizadas pelo

cinema-direto (câmera 16mm, som síncrono, etc.). Reduzindo em particular os custos do filme, ele permite a produção de filmes que não poderiam ser feitos no esquema de um orçamento normal. Mas esses filmes, para serem revolucionários, não seguem o declive ideológico “naturalmente” produzido pelo cinema-direto. Em seu declive, o cinema-direto reforça o idealismo constitutivo do cinema. Ele moderniza as “elucubrações metafísicas” de um André Bazin (sobre os ombros de quem repousa ainda o edifício crítico dos *Cahiers du cinéma*): o cinema em busca da verdade do homem, revelador do ser e do mundo. (Leblanc 1969, 3-4, minha tradução)

La rentrée não está nominalmente implicado nessa passagem, mas tudo o que Rivette inicialmente celebrou sobre o curta parece se chocar com ela. Em especial, no trecho em que se questiona o potencial reformador do cinema-direto para o espectador. O que diz Rivette sobre *La rentrée*? Salienta, voltamos a citar, “um momento no qual a realidade se transfigura a um tal ponto que ela se põe a condensar toda uma situação política em 10 minutos de uma louca intensidade dramática” (Aumont et al. 1968, 20, minha tradução). Comolli, como vimos e voltamos a citar, explica melhor: “Em um plano, e ‘quase por milagre’, existe cristalização e simbolização da situação geral das relações entre operários-patrões-sindicalistas nos meses de maio e junho. Cada personagem interpreta seu próprio papel e diz palavras que são frases-chave dessa greve” (2010, 298). Ora, o que esse zelo pelo real e pela síntese poderia oferecer em termos de mudança para o espectador? O que haveria no que Comolli chama “mais verdadeiro que a verdade”, retomando o mesmo trecho citado, de acréscimo político para além do já sabido, uma vez que só se conseguia ter a condensação de “toda uma situação política” ou a “cristalização e simbolização da situação geral das relações entre operários-patrões-sindicalistas”?¹²

Por fim, é de se notar que o cinema-direto está fora do escopo de Pasolini, apesar de já haver uma inegável discussão sobre o assunto, mesmo em países do terceiro mundo. No Brasil, e a reboque do que é produzido na França e no Canadá, já se fala sobre a *descoberta da espontaneidade* por volta de 1965/66 e, com ela, compreende-se uma forma de lidar com o subdesenvolvimento no campo técnico. O cinema-

¹² Há outras palavras vindas da crítica que contrariam o desvio pelo direto. Veja-se, em especial, Lebel (1972, 72), que observa: “A passagem de um cinema da representação a um cinema da transformação na qual Comolli acreditava festejar o aparecimento do cinema direto só repousa de fato num jogo de palavras entre ‘representação’ e ‘prática’”.

direto é conveniente devido à precariedade econômica e instrumental do cinema no Brasil (Neves 1966). No ano seguinte já se vê uma argumentação mais eloquente em torno de um cinema-direto brasileiro, prezando por destacar uma especificidade regional, destoante do panorama internacional. Nas palavras do cineasta Sérgio Muniz,

diferenciando-se dos cineastas que utilizam a técnica do “direto” (...) nos Estados Unidos, no Canadá e na França, o cineasta brasileiro ao fazer o cinema-direto não se satisfaz nem concorda em só documentar tal ou qual realidade, dela ser simples espectador ou esperar que dita realidade se explique sozinha. (Muniz 1967, 44)

Nessa linha, argumenta ainda Sérgio Muniz (1967, 44), ao falar sobre o Brasil, o diretor brasileiro seria possuidor de uma “visão crítica dos conflitos e contradições que estão na realidade que seu filme representa”, algo que estava fora do alcance dos diretores estrangeiros. O nome de Pierre Kast surge, então, como exemplo condenável, no papel do europeu que veio ao Brasil para tentar apreender a realidade local de forma oportunista e paternalista.¹³

Enfim, todo esse debate serve para contextualizar a grande relevância do cinema-direto no período e sua participação em uma contenda que tentava dimensionar o significado de ‘político’ e quando este resultaria em ‘revolucionário’, ou em *verdadeiramente* revolucionário. Nota-se que o esgotamento do termo levou a gradações, que versam sobre revoluções que podem ser falsas ou verdadeiras. Ou ainda, que podem ser vistas como *meias-revoluções*. A incursão nos *Cahiers* sobre cinema-direto abarcando os “filmes de Maio” é, possivelmente, a porção mais conhecida de um percurso repleto de motivações políticas sobre o tema do direto naquele período.

Conclusão

Ao repensar as dimensões do cinema-direto, empregando um plano-sequência como arquétipo do “cinema revolucionário”, pelo menos nos exemplos relacionados ao que se chamará eventualmente de “filmes de

¹³ O autor se refere à série *Les carnets brésiliens* (1966), produzida para a televisão francesa.

Maio”, cineastas e críticos têm vindo a demonstrar, como vimos, um forte interesse na questão da politização do cinema. É intenção clara dessas vozes entender o que é ‘político’ e como fazê-lo vigorar no cinema. Nesse esforço de pensamento e crítica, são recorrentes expressões como “momento político”, “sentido político”, “elementos verdadeiramente políticos”, enfim, todo um leque de possibilidades que procuram dar conta de uma pauta nítida: a definição de revolução aplicada ao cinema pós Maio de 68.

Se não é simples afirmar ou recusar a adesão total de *La reprise du travail aux usines Wonder* ao conceito de filme “verdadeiramente revolucionário”, menos dispendioso será tentar compreender o que está em jogo para legitimar a ideia de cinema revolucionário. É preciso olhar para o momento: nele se veem misturados, por um lado, uma grande expectativa de renovação e, por outro, um indesejável incômodo com o esvaziamento pós-manifestações. Neste contexto, a definição de “revolucionário” está disposta em uma agenda ainda mais exigente, que busca meditar sobre caminhos envoltos em grandes complexidades. O curta-metragem estudantil possibilitou que nomes dos *Cahiers* tentassem compreender com alguma ambição como o cinema teria, afinal, atravessado os eventos que movimentaram maio e junho de 1968. Esse atravessamento parece tê-los levado a considerar o cinema-direto como espaço para debater, rejeitar e (re)afirmar tendências cinematográficas e políticas.

As configurações de um filme “verdadeiramente revolucionário”, tais como salientadas aqui, demonstram certa dificuldade para conceber grandes mudanças. Não parece ocorrer uma ruptura radical com um passado que necessitaria ser inteiramente superado, à luz das demandas dos *événements* de 68. Ao eleger *La reprise* como um filme revolucionário emblemático, assumindo, mais tarde, o cinema-direto como “produtor de sentido político” (Comolli 2010, 306), os *Cahiers du cinéma* veem-se, assim, mergulhados em uma contradição: dar aspecto de vanguarda a um determinado cinema, ao mesmo tempo que esse cinema é forçado a se debater com o moderno *sem intenções de deixar de sê-lo*. Assim, o potencial dúbio que encontramos em torno de *La reprise* e sua recepção à época – que o situa entre uma experiência selvagem/coletiva e a modernidade – parece ter se perpetuado ao longo do tempo. A descrição que Antoine de Baecque (2015, 275) nos oferece sobre a operária anônima que protagoniza o curta continua, neste século, a atestar essa mesma ambiguidade: “godardiana com blusa e em versão popular”.

Referências

- Aumont, Jacques, Comolli, Jean-Louis, Narboni, Jean, e Pierre, Sylvie. 1968. “Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette”. *Cahiers du cinéma* 204, 7-21.
- Aumont, Jacques. 2008. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus.
- Baecque, Antoine de. 1991. *Les Cahiers du cinéma, histoire d’une revue – Tome II: cinéma, tours, détours 1959-1981*. Paris: Editions Cahiers du cinéma.
- _____. 2015. “Reprise d’Hervé Le Roux”. Em 68, *Une histoire collective (1962-1981)*, organizado por Philippe Artières e Michelle Zancarini-Fournel, 271-275. Paris: La Découverte.
- Bruneau, Sonia. 2008. *Les cinéastes insurgés en Mai 68: Des hommes et des films pris dans l’événement – Éléments pour une socio-histoire des États Généraux du Cinéma (1956-1998)*. Tese de Doutorado em Études cinématographiques et audiovisuelles. Paris: Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel de la Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3.
- Certeau, Michel de. 1994. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris: Seuil.
- Comolli, Jean-Louis. 2010. “O desvio pelo direto”. Em *14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*, organizado por Carla Maia, 294-317. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal.
- _____. 2012. *Corps et cadre: Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Verdier.
- Comolli, Jean-Louis, e Narboni, Jean. 1969. “Cinéma/idéologie/critique”. *Cahiers du cinéma* 216, 11-15.
- Dossiê de imprensa – *La reprise du travail aux usines Wonder*. 2007. Disponível em: <https://docplayer.fr/18847106-La-reprise-du-travail-aux-usines-wonder.html>. Acesso em 01-07-2023.
- Lapoujade, Robert. 1968. “Évolution et devenir des États Généraux”. *Cahiers du cinéma* 203, 41-42.
- Layerle, Sébastien. 2008. *Caméras en lutte en Mai 68*. Paris: Nouveau Monde.
- Lebel, Jean-Patrick. 1972. *Cinema e ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa.

- Leblanc, Gérard. 1969. "Direction". *Cinéthique* 5, 1-8.
- _____. 2001. "Sous la représentation, le cinéma". Em *Cinéma et politique: Les années pop*, organizado por Jean-Louis Comolli, Gérard Leblanc e Jean Narboni, 21-30. Paris: BPI/Centre Pompidou.
- Losfeld, Eric, org. 1968. *Le cinéma s'insurge: Les états généraux du cinéma - n° 1*. Paris: Le Terrain Vague.
- Maia, Carla, org. 2010. *14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal.
- Maarek, Philippe J. 1979. *De Mai 68... aux films X*. Paris: Éditions Dujarric.
- Muniz, Sérgio. 1967. "Cinema direto: anotações". *Mirante das Artes* 1, 44.
- Pasolini, Pier Paolo. 1982. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Vianna, Antonio Moniz. 2004. *Um filme por dia – crítica de choque (1946-73)*. São Paulo: Companhia das Letras.

Filmografia

- L'amour fou* [longa-metragem, digital]. Dir. Jacques Rivette. Les Films du Losange, França, 1969. 252 min.
- La reprise du travail aux usines Wonder* [curta-metragem, digital]. Dir. Jacques Willemont. França, 1968. 10 min.
- La rosière de Pessac* [longa-metragem, digital]. Dir. Jean-Eustache. Mediane Films, França, 1968. 65 min.
- Persona* [longa-metragem, digital]. Dir. Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri, Suécia, 1966. 84 min.
- Playtime* [longa-metragem, digital]. Dir. Jacques Tati. Les Films de Mon Oncle, França, 1967. 124 min.
- Reprise* [longa-metragem, digital]. Dir. Hervé Le Roux. Les Films d'Ici, França, 1996. 192 min.
- Sleep* [longa-metragem, digital]. Dir. Andy Warhol. Estados Unidos da América, 1964. 321 min.
- Terra em transe* [longa-metragem, digital]. Dir. Glauber Rocha. Mapa, Brasil, 1967. 110 min.

Zapruder Film [curta-metragem, digital]. Dir. Abraham Zapruder, Estados Unidos da América, 1963. 0'26" min.

La Reprise du Travail aux Usines Wonder (1968): A revolutionary film?

ABSTRACT *La reprise du travail aux usines Wonder* (1968) is a short film shot by students of the Institut des Hautes Études Cinématographiques in an improvised way, revealing an episode at the door of a factory during the events of May 68. The film will gain prominence in the pages of *Cahiers du cinéma*, being hailed by Jacques Rivette as the “only one that is truly revolutionary” among the so-called “films of May”. It will then feature prominently in a pair of articles written by Jean-Louis Comolli on direct-cinema, continuing Rivette’s enthusiasm. This essay proposes an analysis of the critical reception of this short film in *Cahiers*, questioning the idea of a revolutionary cinema and its conceptual bases.

KEYWORDS Film criticism; direct-cinema; French cinema; May 68.

Recebido a 9-07-2023. Aceite para publicação a 17-11-2023.