



Notas em torno do cinema militante de 1960 e 1970

Notes on the Militant Cinema of the Sixties and Seventies

Julia Fagioli

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

julia.fagioli@gmail.com

Resumo: Neste trabalho buscamos realizar uma breve genealogia – sempre inacabada – acerca das formas como a política – especificamente sua dimensão militante e engajada – se manifesta no cinema, a partir de um recorte histórico que privilegia a produção militante e coletiva dos anos 1960 e 1970. Nesse período vários coletivos e iniciativas individuais surgiram em torno de um cinema engajado. Ao recuperar algumas dessas iniciativas, é possível retomar também as questões que elas abordavam, tais como o ato de delegar a câmera ao trabalhador, as relações entre as imagens filmadas num momento de urgência – o ponto de vista – e sua articulação na montagem, o modo de distribuição dos filmes militantes. Assim, percebemos o quanto esse momento de contestação política será também o de uma invenção formal no âmbito do cinema.

Palavras-chave: cinema militante; cinema coletivo; contra-informação.

Abstract: In this paper we seek to develop a genealogy – always unfinished – about the ways in which politics – specifically in its militant and engaged dimensions – manifests itself in cinema, throughout a historical frame that privileges the militant and collective production from the sixties and the seventies. During this period, several collectives and individual initiatives emerged regarding an engaged cinema. By recovering some of these initiatives it is possible to also recapture the issues that they addressed, such as the act of delegating the camera to the workers, the relations between the images made in moments of urgency – the point of view – and its assemblage in montage, the modes of distribution of the militant films. Therefore, we realize that the moment of political challenge will also be of formal invention in the scope of cinema.

Keywords: militant cinema; collective cinema; counter-information.

Neste trabalho, buscamos realizar uma breve genealogia – sempre inacabada – acerca das formas como a política – especificamente sua dimensão militante e engajada – se manifesta no cinema, a partir de um recorte histórico que privilegia a produção militante e coletiva dos anos 1960 e 1970. No período pós-guerra, surge o cinema moderno, e com ele a necessidade de reinvenção formal. Com o crescimento dos movimentos grevistas de 1967, inicia-se um esforço de produção de um cinema politicamente engajado e é nesse contexto que se inicia também uma certa produção coletiva que marca o período, particularmente no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. A reinvenção formal é um aspecto que está na raiz do cinema militante, de combate e contra-informação, relacionando-se, indissociavelmente, com o engajamento político.

1 Filmar, delegar a câmera

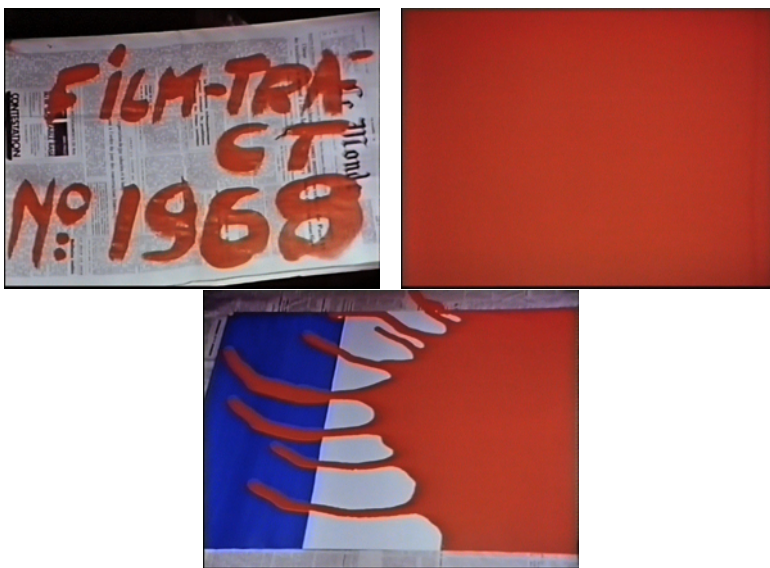
Assim como foram significativos os acontecimentos de maio de 1968 na França, a produção cinematográfica francesa nesse período também se destacou; particularmente a produção coletiva, com preocupações tais como a relação entre os cineastas e os trabalhadores, os modos de produção e distribuição dos filmes, e, não menos importantes, as invenções estéticas.

Movido pelas lutas operárias e estudantis no ano de 1968, o cinema militante e, particularmente, o coletivo, surge com mais força, com a formação dos *États généraux* do cinema francês, movimento de contestação iniciado no Festival de Cannes daquele ano, o que fez precipitar a criação de diversos coletivos cinematográficos. Não se trata, nesse caso, exatamente de um coletivo cinematográfico, mas de uma associação de cineastas que produz trabalhos durante os acontecimentos, entre eles, a série de filmes anônimos *Cinétracts*.

Os *Cinétracts* duravam entre dois e quatro minutos, trazendo uma numeração no lugar dos títulos. Apesar de serem considerados anônimos, sabe-se que Jean-Luc Godard realizou doze *Cinétracts*, que possuíam algumas características em comum, como a reapropriação de outras imagens, que eram, geralmente, alternadas ou sobrepostas por intertítulos. Dentre os temas tratados estavam formulações maoístas, uma fala de Fidel Castro, uma citação de Che Guevara, a noite das barricadas, dentre outros

Um dos poucos *Cinétracts* de fato assinados é o nº 1968, de Jean-Luc Godard, sendo, além disso, o único em cores. O filme, que possui apenas dois minutos e 46 segundos, é silencioso, iniciando-se com a inscrição “*Film-tract nº 1968*”¹ pintada com tinta vermelha na folha de um jornal. No plano seguinte vemos toda a tela tomada pelo vermelho. Em seguida, em um plano sequência, a câmera começa a se deslocar para a esquerda e se afastar e, então, começamos a ver a cor branca no canto esquerdo da tela. À medida que a câmera continua se afastando, percebemos tratar-se de uma tinta vermelha a se espalhar pela superfície branca. O movimento prossegue e em seguida vemos, na continuação da superfície branca, a cor azul, em explícita referência à bandeira da França.

Fotogramas do *Film-tract nº 1968* (Jean-Luc Godard, 1968)



Percebemos, portanto, se tratar da bandeira francesa sendo tomada pelo vermelho que traduz o desejo da revolução comunista no país. Vemos, por mais um minuto e vinte segundos, a tinta escorrendo lenta e livremente pela superfície. O líquido vermelho nos remete ainda à violência e à repressão do Estado diante dos movimentos revolucionários. São essas e outras iniciativas no fim dos anos 1960 que impulsionaram

¹ A expressão *film-tract*, do francês, significa, justamente, filme panfleto.

um movimento cinematográfico mais fortemente militante a partir da década seguinte.

Um dos primeiros coletivos a se formar no período foi o ARC (*Atelier de recherche cinématographique*), no fim de 1967, com um posicionamento ainda mais à esquerda que o do partido comunista francês. No início de 1968 se juntaram à juventude comunista revolucionária (JCR) e foram a Berlim filmar *Berlin 68*, sua primeira criação formal. Mesmo com algumas divergências ideológicas dentre os integrantes, o grupo se manteve unido pela vontade de realizar filmes sobre a guerra do Vietnã. Após o maio de 1968, entretanto, essas diferenças se intensificaram levando ao fim do coletivo. Paul Douglas Grant ressalta, porém, que, apesar das diferenças, a visão política dos integrantes do grupo era próxima àquela dos movimentos de 1968: anti-capitalista e anti-imperialista. “O fator unificante era um desejo coletivo de romper com o cinema dominante e a prática cinematográfica para se criar um “cinema paralelo de combate que não recebeu ajuda do sistema”” (GRANT, 2016, p.32). Outros três filmes foram produzidos pelo ARC, a saber, *Nantes Sud Aviation* (1968), *Le droit à la parole* (1968) e *Le joli mois de mai* (1968), sendo o último deles o mais significativo, com uma série de imagens de manifestações e confrontos nas ruas, diferindo-se dos demais pela ausência de entrevistas. Como coletivo que propunha um cinema combativo, contra o sistema, o ARC também desenvolveu seus próprios métodos de distribuição.

No geral, os grupos se formavam a partir de um alinhamento ideológico claro, que antecedia a própria ligação com o cinema. O *Ligne Rouge*, por exemplo, foi criado em 1969, a partir de um movimento maoísta. Os integrantes do *Ligne Rouge* eram anticapitalistas e anti-imperialistas, com preocupações em relação também ao terceiro mundo. Diante da proposta de se fazer um filme revolucionário, a investigação deve começar com a questão: por que estamos filmando essa luta em particular? A resposta exige a ida aos locais das ocupações e dos enfrentamentos, o contato com os militantes e a imersão no contexto concreto da luta.

Tais questões estão alinhadas a todo um pensamento formulado em torno do que significa produzir um cinema militante, ou engajado, em termos não apenas do conteúdo que trata, mas de certa militância que se expressa também na forma do filme. Nesse mesmo contexto, o cineasta-operário de Besançon, Henri Traforetti (2006) coloca questões em torno do que filmar, por qual razão e a partir de qual ponto de vista. Ele conclui, dizendo: “Finalmente, se trata de saber que somos aquilo

que queremos ser. E o que queríamos? Dar a palavra aos “proletas” pela imagem, dar a palavra àqueles que não a tem ou nunca a tiveram” (TRAFORETTI, 2006, p. 28).

Essa tomada da palavra pela imagem, de acordo com Anita Leandro, significa, também, uma tomada de poder. Ninguém conhecia tão bem sua realidade como os próprios operários e, assim que foram ganhando confiança, ela se expressava também na forma dos filmes. Segundo a autora, “a palavra operária é agora proferida com segurança, graças a dispositivos de auto-*mise-en-scène* e de duração compartilhada” (LEANDRO, 2010, p. 106). Ainda que tenha se estabelecido de forma mais decisiva na formação dos *Groupes Medvedkine*, a “tomada de palavra” pelos operários era uma questão que mobilizava, de um modo ou de outro, toda a produção operária e coletiva da época.

Além do conteúdo e da forma, outras questões permeavam o cinema militante da época, algumas delas relativas aos modos de distribuição. Essa era uma das principais preocupações do *Cinéma Libre*, coletivo criado em dezembro de 1971, com o objetivo principal de organizar uma rede de distribuição de filmes militantes, pois só a distribuição poderia fazer com que os filmes chegassem às pessoas e deixassem de ser marginalizados. O grupo acreditava, principalmente, que, através da distribuição, poderia ampliar o alcance dos filmes militantes e, assim, transformar a relação das obras com seus espectadores.

Uma das mais significativas iniciativas do cinema coletivo e militante francês foi o *Cinélutte*, fundado oficialmente em 1973, composto por membros que já estavam envolvidos em outras atividades militantes. O grupo, contudo, não se associava a nenhum partido e guardava um posicionamento marxista-leninista. O *Cinélutte* foi criado por professores e alunos do IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) e o projeto de filmar as manifestações e greves não se separava das atividades curriculares da universidade. O primeiro filme do coletivo, *Chaud! Chaud! Chaud!* (1974) trouxe um espírito de renovação para a produção militante da época, permitindo ao *Cinélutte* definir sua linha política e sua forma de trabalhar. Como enumera Grant (2016), o filme abordava minúcias e embates concretos da luta: a expressão de um movimento de massa sem um partido proletário revolucionário; a composição de classe do movimento jovem; como o PCF² recuperava movimentos exteriores

² Partido Comunista Francês

aos limites de sua circunscrição; e o que, exatamente, constituía um exército de classe.

A diferença de ponto de vista do *Cinélutte* consistia no fato de que, para eles, não bastava realizar uma filmagem mais ou menos espontânea de um acontecimento e, apenas depois, na montagem, analisá-lo. A reflexão deveria começar no momento da filmagem, ou mesmo antes dela, o que, de maneira prática, significava que os cineastas precisavam participar, se engajar nas lutas que escolhiam filmar. Desse modo, o filme é resultado de longa colaboração entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados.

Assim como o *Cinéma Libre*, uma das principais preocupações do *Cinélutte* era a distribuição dos filmes que produziam, mas também de filmes produzidos por outros coletivos. Eles acreditavam que o filme só existia a partir das implicações concretas com seus espectadores. Por outro lado, diferia-se de outros grupos, na medida em que, ao definirem que os cineastas deveriam participar das lutas que filmavam, seu papel era claramente definido, e quando ligavam a câmera traziam um pensamento prévio sobre o tema abordado. Outros coletivos, por sua vez, defendiam a importância de se entregar a câmera aos militantes e aos operários, principalmente, para que as imagens mostrassem seu próprio ponto de vista dos acontecimentos. Trata-se, afinal, de uma migração para o campo do cinema de uma questão mais ampla, concernente ao papel dos intelectuais engajados na luta operária. Assumir um papel de vanguarda ou garantir a autonomia dos operários na definição dos rumos de sua própria história:

Dentro dos *Les états généraux*, duas tendências coexistiam. Por um lado, alguns realizadores acreditavam que seu real papel era de entregar a câmera aos trabalhadores e, fundamentalmente, se obliterar. Por outro, alguns argumentavam que seu trabalho como intelectuais era de se colocar a serviço dos trabalhadores, mas de continuar seu trabalho como marxistas-leninistas; isso significa se opor à tendência espontânea do cinema militante. (GRANT, 2016, p. 87)

Como já dissemos, o *Cinélutte* estava alinhado à essa segunda tendência. Tratava-se de uma questão definidora do trabalho dos coletivos, que marcava inegável diferença no resultado final dos filmes, já que definia toda a relação estabelecida entre quem filma e quem é filmado. Isso porque se, no âmbito da primeira tendência, eram os

próprios operários que filmavam os acontecimentos, sendo o ponto de vista interior ao acontecimento, na segunda, por mais que os cineastas se dispusessem a se envolver previamente com a situação filmada, suas vidas não estavam implicadas no acontecimento da mesma forma.

Chris Marker foi um dos grandes defensores do gesto de delegar a câmera aos trabalhadores para que produzissem, montassem e distribuíssem seus próprios filmes. Entretanto, não se tratava de uma simples entrega, mas de uma efetiva possibilidade de partilha, de produção coletiva, no sentido de que os intelectuais ofereciam conhecimentos técnicos e possibilidade de engajamento cultural aos trabalhadores para que eles buscassem, juntos, as formas de expressão cinematográfica. Digamos ainda que, para além das decisões internas aos coletivos e de seus intelectuais, os operários se colocavam como sujeitos da relação, em uma, aí sim, efetiva “tomada de palavra”.

Uma questão anterior parece residir por trás desse dilema, informando o debate: trata-se do pensamento corrente à época que considerava a estética e a cultura domínios restritos à burguesia, não acessíveis aos trabalhadores. Esse fato dificultaria – cogitava-se – a realização dos filmes operários. De todo modo, em 1968, a cultura seria, para os trabalhadores, “como uma arma necessária, um utensílio que lhes daria acesso a uma existência digna e lhes permitiria resistir ao processo de desumanização da vida na usina” (LEANDRO, 2010, p. 105). O cineasta-operário Henri Traforetti diz que a luta pela dignidade não se limita à exigência de melhores condições de trabalho, mas a tudo que diz respeito à vida cotidiana, ao lugar que os trabalhadores ocupam na sociedade. “Tratava-se de uma dignidade global, portanto, também de um combate cultural” (TRAFORETTI, 2006, p. 5). Entendemos, portanto, que a decisão de entregar ou não a câmera aos trabalhadores atinge uma questão mais profunda, que se dá entre a produção de um cinema intelectualizado, que segue uma visão de mundo daqueles que se veem detentores exclusivos do acesso à cultura ou; na produção operária que, partilhando sua própria visão de cultura e sua própria experiência cultural, expõe seu ponto de vista, interior à fábrica, ensejando, então, sua produção estética.

Por outro lado, independente da escolha de passar ou não a câmera aos trabalhadores, nota-se uma preocupação que atravessava o trabalho de todos os coletivos cinematográficos, a saber, a visibilidade das lutas. As divergências surgiam apenas ao escolher a forma de fazê-

lo. As questões consideradas essenciais pelos membros do *Cinélutte* se referiam às relações que os realizadores estabeleciam com o mundo, com as pessoas filmadas. Portanto, são questões que perpassam não apenas o trabalho do coletivo, mas todo um pensamento em torno do cinema militante não apenas como aquele que produz um conteúdo militante, mas também como aquele que expõe essa militância no próprio fazer cinematográfico.

Além daqueles que já surgiram como coletivos cinematográficos, vale lembrar também da experiência do *Cinéthique*, a princípio uma revista, cuja equipe também realizou filmes de maneira coletiva. Dentre todos os coletivos, segundo Grant, o *Cinéthique* era o mais rigoroso em relação à teoria que suportava a prática. Sob orientação maoísta, inicialmente, teve como inspiração o filme *A chinesa* (JEAN-LUC GODARD, 1967), contudo, ao longo do tempo foi-se aproximando mais de um posicionamento marxista-leninista. O filme mais conhecido do coletivo, *Quand on aime la vie, on va au cinéma* (1975), exibido no festival de Cannes em 1975, foi desenvolvido como um projeto fortemente baseado na teoria de Louis Althusser.

Além dos acontecimentos do período, o *Cinéthique* se interessava pelas relações entre a luta contra o imperialismo e a produção cinematográfica francesa, e essa característica o diferenciava de outros coletivos. Portanto, não se envolviam em questões tais como a entrega da câmera ao trabalhador pois, para eles, o dilema primordial era quem são esses trabalhadores, e quais seriam as intenções deles em relação à sua própria representação, fosse ela feita pelos mesmos ou por cineastas. O coletivo chegou ao fim em 1978.

2 Marker e Godard: Les Groupes Medvedkine e Dziga Vertov

Em 1963, Godard lançava seu primeiro longa-metragem, com uma linguagem tão inovadora quanto provocadora, e, no ano anterior, Marker finalizava dois filmes que, já ali, revelam que suas preocupações políticas são inseparáveis das estéticas. *La jetée* é um filme de ficção científica que, ao contar a história de uma possível terceira guerra mundial, ressoa as preocupações históricas e políticas de Marker sobre seu próprio tempo. Já em *Le joli mai*, o estilo do cinema militante que conheceremos nos anos seguintes aparece de forma mais evidente.

Le joli mai foi co-dirigido com Pierre Lhomme e se passa no primeiro mês de maio após o fim da guerra da Argélia. Nele, Marker entrevista pessoas nas ruas de Paris sobre o fim da guerra e as perspectivas futuras. Percebemos, nas escolhas de linguagem, características importantes que vão se intensificar no período mais marcadamente militante, tal como o uso das entrevistas feitas *in loco*, voz *over* e, principalmente, uma preocupação com as vidas ordinárias e as formas como se afetam pelos grandes acontecimentos.

O cinema de Chris Marker é fundamental para se pensar o cinema combativo, militante, na medida em que trabalha a representação da consciência; em que realiza a imagem não autorizada pela história oficial; e em que reflete sobre qual seria a função das imagens na história. A importância de seu trabalho para a contra-informação, de acordo com Nicole Brenez (2006), se deve, mais especificamente, a duas razões: a primeira delas é a iniciativa do filme *Longe do Vietnã* em 1967, para o qual mobilizou 150 cineastas e técnicos em função da causa vietnamita. Em um ensaio sobre os anos sessenta, o próprio Chris Marker afirmaria: “Por trás do explícito empreendimento de denunciar a guerra, poder-se-ia decifrar facilmente a busca por um novo modo de trabalhar junto, de estar junto” (MARKER, 2008, s/p.). O comentário de Marker nos parece revelador do modo como o cinema se liga às questões políticas e, ao fazê-lo, traz implicações para as formas do comum (formas do “estar junto”).

A segunda, como já vimos, é a criação dos *Groupes Medvedkine*, nos quais os próprios trabalhadores realizavam “filmes panfletos” sobre a luta operária. Para Nicole Brenez, “Nos filmes *Medvedkine*, a simples descrição dos fatos vale como um protesto, a informação vale como um apelo, não uma propaganda, mas um permanente sentimento de revolta”. (BRENEZ, 2006, p. 42). É a partir daí que surge o SLON (Sociedade para o lançamento de novas obras),³ coletivo de produção e distribuição de curtas-metragens, e, no mesmo ano, os *Groupes Medvedkine*. Do fim dos anos 1960 até meados dos anos 1970, as imagens transpõem as barreiras dos continentes seguindo fluxos revolucionários, o que por si só implica um importantíssimo gesto político.

Porém, antes da criação dos *Groupes Medvedkine*, em 1967, junto com Mario Marret, Marker dirige um filme que contribuiria para

³ Do francês : *Société pour le lancement des œuvres nouvelles*.

mudar a forma de se fazer cinema militante até então. *Até logo, eu espero* (1967) foi produzido pelo SLON. O filme trata de uma greve na fábrica de Rhodiaceta em Besançon, na França. A greve possui, nesse caso, um caráter original: teve duração de um mês e a fábrica foi ocupada pelos operários, ou seja, não se tratava apenas do aumento do salário, mas de um desequilíbrio ligado às condições de trabalho, o que refletia na vida dessas pessoas.

Em seus 44 minutos, o filme traz entrevistas e imagens das assembleias com comentários do diretor: em princípio, recursos comuns ao cinema documentário em seu modelo clássico. Para os trabalhadores, porém, ainda faltava algo, e o filme parecia não dar conta de representar, de estar à altura da luta em curso. De acordo com Grant (2011), uma das entrevistas, em particular – aquela com o segundo casal, Suzanne e Claude Zedet – explicitou aquilo que, mais tarde, o *Groupe Medvedkine* tomaria como tarefa primordial em seu cinema. A entrevista se passa na cozinha do casal, eles estão sentados lado a lado; à medida que Marker faz as perguntas, cada um responde, contando um pouco sobre suas rotinas de trabalho e como isso afeta o cotidiano do casal. No entanto, Suzanne se mostra tímida e desconfortável naquela situação, mesmo que o marido não diga nada para intimidá-la:

O discurso dele é autoral e autorizado, o que de modo algum busca invalidar ou enfraquecer o que Suzanne diz, pelo contrário, busca legitimar o que ela diz, o leva a uma questão: quais estruturas de poder estão em vigor no nível do discurso e da representação, que exigem legitimação? É essa última questão que revela um dos problemas primários de *À bientôt j'espère*: Marker e sua equipe de realizadores criam uma história imediata e buscam as vozes marginalizadas para recontá-las, ou seja, eles contam uma história indispensável, mas mesmo na presença dos trabalhadores, quem a conta ainda são os realizadores. (GRANT, 2011, p. 124)

Nesse sentido, o filme de Marker é importante também por aquilo que ele não alcança (e que, todavia, se deixa entrever em sua *mise-en-scène*): seria impossível que o diretor se colocasse, de fato, no lugar dos trabalhadores. Nesse caso, ele será sempre um observador e, além disso, como ressalta ainda Grant, por mais aberto aos pontos de vista dos trabalhadores que o filme possa ser, a voz do autor sempre será aquela que, afinal, legitima o discurso. Ao assistir ao filme, os trabalhadores

retratados acusam certo romantismo do olhar de Marker em relação à greve. De forma a romper com as estruturas de poder ligadas ao discurso e à representação no documentário, Marker percebe então – com o poder de evidência dos encontros – que os trabalhadores precisam ser também os realizadores dos filmes que tratassem da questão operária. Essa é a razão pela qual *Até logo, eu espero* tenha sido o filme que impulsionará o início do envolvimento do diretor com os coletivos.

Eis como foi então formado os *Groupes Medvedkine* (GRANT, 2011): após a repercussão de *Até logo, eu espero*, Marker reúne um grupo de realizadores e técnicos para ensinar aos trabalhadores de Besançon a utilizarem os equipamentos e produzirem seus filmes; durante seis meses, eles se reúnem à noite e nos fins de semana. O grupo foi batizado em homenagem a Alexandre Medvedkine e seu *Cine-Train* e lançou, em 1969, seu primeiro filme: *Classe de lutte*.

Após o encontro de Marker com os trabalhadores, dois coletivos foram criados, o primeiro em Besançon e o segundo em Sochaux. Dentre os dois grupos, foram realizados 12 projetos, entre 1968 e 1974. A filmografia do coletivo era inovadora, sempre desafiando limites tradicionais das formas cinematográficas, com filmes híbridos e experimentais, expandindo os limites das estratégias de produção e de montagem. Além disso, foram o exemplo mais forte da proposta de se delegar a câmera aos trabalhadores, em uma iniciativa de Marker de encorajar a autorrepresentação, na forma como eles acreditavam ser a mais adequada. De um lado, portando a câmera, os operários trazem consistência e complexidade para a representação de classe, acessando dimensões – cotidianas, subjetivas e políticas – que só eles poderiam acessar. De outro, passam a ver pelas lentes do cinema, ou seja, a ver de outro modo, devolvendo ao mundo as imagens desse encontro. Como diria o cineasta-operário Georges Binetruy, “eles não vinham nos dar lições mas apenas transmitir uma formação técnica que iria liberar nosso espírito através dos olhos” (*apud* LEANDRO, 2010, p. 103)

Assim como todos os coletivos, seu objetivo era dar visibilidade às lutas que permaneciam invisíveis e, para isso, buscavam estratégias estéticas que os permitissem compreender uma realidade e, além disso, um contexto histórico e as ideologias envolvidas. Antes de tudo, a urgência das imagens, seu caráter testemunhal:

O tremor dessas imagens feitas às pressas, muitas vezes clandestinamente, é a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias que, naquelas circunstâncias, constituíram uma verdadeira “comunidade cinematográfica.” (LEANDRO, 2010, p. 101)

Em seguida, a recorrência das entrevistas, convergentes, contraditórias, colocadas lado a lado. O dispositivo da entrevista é reinventado em ato, produzindo uma “fala operária potente e inédita, desprovida de jargões”. (LEANDRO, 2010, p. 105). O filme seria assim o lugar menos de uma autoria do que de uma enunciação coletiva, que não se faz sem conflitos.

A herança do pensamento de Marker, ao que parece, será importante para a crença de que na montagem é que se realizava certa organização social. Como resume Grant, o “*détournement* social e a montagem eram formados pela multiplicidade de vozes (...) que falam a partir dos extremos das culturas dominante e marginal” (GRANT, 2016, p. 122). Ao mesmo tempo que assimilam certos procedimentos formais, a invenção formal se dá também pela força da militância dos operários. Assim, era recorrente em seus filmes o uso dos arquivos, a montagem dialética (sempre contrapondo uma visão consensual dos acontecimentos àquelas próprias dos operários), também as estratégias de colagem, a produção de um distanciamento crítico por parte do espectador e, ainda, a manutenção da multiplicidade dos testemunhos e das vozes, sem que se apresse sua síntese.

O primeiro filme do grupo de Besançon, *Classe de lutte*, tem Suzanne como sua personagem principal e sua atitude é bem diferente daquela em *Até logo, eu espero*. Ela agora é assumidamente militante e não vemos mais aquela mulher tímida. No início do filme, os diretores retomam a entrevista feita por Marker para *Até logo, eu espero*, num momento em que Claude e Suzanne falam sobre seu envolvimento com a causa operária; ela diz que gostaria de se envolver mais, mas que não tem tempo para isso. Nas imagens seguintes, vemos Suzanne algum tempo depois discursando para seus companheiros de greve.

Suzanne em *Até logo, eu espero* e em *Classe de lutte*, respectivamente.



Há uma transformação radical do indivíduo, que surge a partir da luta por uma transformação social ampla. Essa transformação se explicita na expressão de Suzanne, diferente nos dois momentos: enquanto na primeira figura ela olha para baixo e se mostra desconfortável ao dar a entrevista, na segunda, vemos uma expressão mais empoderada e assertiva.

Não se trata apenas da transformação pessoal de Suzanne, especificamente, mas da forma de representá-la: agora, neste cinema coletivo, os operários representam a si mesmos e, por isso, o fazem da forma que consideram mais adequada. Eles mostram sua autoria como cineastas a partir de outros traços, tais como a trilha escolhida – particularmente a que encerra o filme –, a ironia dos intertítulos, dentre outros. O filme termina com a inscrição na tela “À suivre...”, ou seja, “continua...”. O trabalho seguinte é *Rhodia 4/8* (1969), um curta de apenas quatro minutos que denunciava um sistema abusivo de cargas horárias de trabalho na fábrica Rhodiaceta. Em seguida iniciam uma série chamada *Images de la Nouvelle Société*, cada filme abordando uma questão específica da vida dos operários. O objetivo era de realizar, ao mesmo tempo, filmes para e sobre eles mesmos. Esteticamente remetem ao modo de produção de *Até logo, eu espero*, e não buscam propor soluções para os problemas vividos, mas expressá-los, como uma forma de crítica coletiva, que parte do princípio de que a solução não virá de um gesto individual (que, no cinema, se materializa na ideia do “autor”).

O último filme do coletivo, *Le traîneau-échelle* (1971), possui uma estética diferente dos outros. O coletivo abandona o formato do panfleto e cria um filme mais experimental, com imagens estáticas da Segunda

Guerra Mundial e da Guerra do Vietnã associadas à voz *over*. Porém, após discordâncias entre membros do coletivo, que também eram associados à CGT (*Central générale du travail*), o grupo se separou.

Em 1970, um segundo *Groupe Medvedkine* se formou em *Sochaux*, composto por trabalhadores da fábrica de carros *Peugeot*. A criação do grupo foi inspirada pelo filme *Sochaux, 11 juin 1968* (1970), sobre os acontecimentos da data, considerada uma das mais sangrentas dos eventos de 1968 na França, em homenagem aos dois trabalhadores mortos, além de outros feridos. O filme começa com inscrições na tela que explicam os acontecimentos, intercaladas com algumas fotografias e outras cenas de trabalhadores em greve, particularmente imagens da ocupação da fábrica, cuja desocupação pela polícia encerrou-se de maneira trágica. Em dado momento, aos vinte minutos de duração do filme, ocorre uma interrupção nos relatos para a inserção de uma sequência de planos do dia da desocupação.

Fotogramas do filme *Sochaux, 11 juin 1968* (Groupes Medvedkines, 1970)



O filme segue, após essas imagens, com relatos dos operários que estavam presentes durante a desocupação, colhidos posteriormente ao 11 de junho. O filme tornou-se possível pela interseção de Pol Cèbe, militante comunista que, apesar de não ser de origem operária, estava envolvido com o *Groupe Medvedkine* de Besançon. Cèbe foi o responsável por encontrar as imagens filmadas no dia 11 de junho, por um taxista: localizou o taxista, convencendo-o a ceder as filmagens, feitas em super 8. Depois, elas foram projetadas e refilmadas em 16mm por Bruno Muel, realizador francês que também colaborava com o grupo (GRANT, 2016). Foi também Cèbe quem entrou em contato com Marker, para que fizesse a montagem do filme, realizada em Besançon, na sede da CGT. Assim se formou o segundo *Groupe Medvedkine*, que, após *Sochaux, 11 juin 1968*, realizou mais três filmes, *Les trois-quarts de la vie* (1971), *Week-end à Sochaux* (1971-1972) e *Avec le sang des autres* (1975).

O período entre os anos 1968 e 1971 abrigou forte questionamento das relações entre cinema e política e a criação dos coletivos cinematográficos ao mesmo tempo resultou de tal inquietação e a intensificou. De acordo com Julie Esparbes (2004), totalmente independente dos organismos institucionalizados, esse tipo de cinema já existia muito antes de 1968, mas se desenvolveu intensamente diante dos acontecimentos de maio. O fenômeno dos coletivos, tais como o grupo *Dziga Vertov* e os *Groupes Medvedkine*, estava no centro das inquietações estéticas e políticas posteriores a maio de 1968.

Um deslocamento importante e bem conhecido é o de Jean-Luc Godard, que rompe com sua prática anterior para se lançar na experiência do grupo *Dziga Vertov*: tratava-se então de “fazer politicamente os filmes políticos” e de “pensar a organização do filme em relação à linha política que o anima” (ESPARBES, 2004, p. 18). Esse rompimento de Godard ao qual se refere Esparbes diz respeito a uma mudança nas temáticas dos filmes do diretor, que tem seu início quando se envolve com a realização de *Longe do Vietnã* (1967) e, no mesmo ano, quando realizou *A Chinesa* (1967). *Longe do Vietnã*, por exemplo, surge como uma expressão vibrante da solidariedade com aquilo que se considerava o terceiro mundo, mas, ao mesmo tempo, como pondera Stoffel Debuysere (2014), retomou uma discussão em torno da “utilidade” mesma do cinema, expondo questões amplas e, ainda hoje, sem solução, tais como:

(...) como preencher as lacunas entre ‘aqui’ e ‘lá’, entre quem faz as imagens, aqueles que são filmados e aqueles que as assistem? Como traduzir uma luta sem reinscrever as relações de dominação entre aqueles que tem o poder de representar e aqueles que são meramente representados? E ao fazê-lo, como criar uma arte capaz de alcançar massas, não somente adotando, mas também enriquecendo suas próprias formas de expressão? (DEBUYSERE, 2014, s/p.)

Tais questões remetem a outras, que perpassavam o cinema militante da época, sobre a entrega da câmera ao trabalhador, sobre o que era importante filmar, como as lutas deveriam ser filmadas; todas elas se inscrevem em uma questão maior que é como essas imagens poderiam produzir um testemunho histórico. Segundo Debuysere, para Godard, ao engajar-se em uma luta contra o colonialismo e o imperialismo, seria possível criar um Vietnã em cada cineasta e, assim, aproximá-los dos trabalhadores em luta.

De fato, após maio de 1968, tratava-se, para Godard, de reaprender a forma de rearranjar e estabelecer conexões entre palavras e imagens. Aqui, o compromisso com o cinema político ressurgiu, sempre como um compromisso com a forma, e não apenas com a produção de um conteúdo revolucionário. Para o autor, não poderia mais haver uma representação da política sem que houvesse também uma política da representação. Nesse sentido, Godard coloca em questão não apenas os modos de produção do cinema, mas também os modos de exibição, quando questiona, por exemplo, o espaço das salas de cinema, considerando-a como um lugar inadequado e imoral, como explica Daney:

A grande suspeita colocada pelo Maio de 68 sobre a “sociedade do espetáculo” uma sociedade que produz mais imagens e sons do que pode ver e digerir (a imagem se franja, foge, se esquia), atinge a geração que mais havia investido nesse processo, a dos autodidatas cinéfilos, para quem a sala de cinema tomou o lugar, ao mesmo tempo, da escola e da família: a geração da *Nouvelle Vague* e daquela que a seguiu, formada nas cinematecas. A partir de 1968, Godard irá se retirar e percorrer o mesmo caminho em sentido oposto: do cinema à escola (são os filmes do grupo Dziga Vertov), depois da escola para a família (*Numéro Deux*). (DANEY, 2007, p. 107)

A sala de cinema, para Godard, era um lugar de histeria, de paquera, de voyeurismo e de magia. A recusa da sala de cinema, por si só, confere aos filmes realizados com o intuito de serem exibidos de outras formas um caráter de contra-informação, pois retira o cinema do lugar consagrado pela indústria como espaço, de certa forma, oficial de exibição. Contudo, não se trata apenas dos modos de exibição, mas dos filmes mesmos. Há uma pedagogia godardiana que coloca em questão a própria cinefilia e a sala de cinema é o lugar emblemático dessa cinefilia. Tal crítica será internalizada pelos próprios filmes. Além disso, há, nesse discurso, uma ideia de aprendizado vinculado ao cinema, pela possibilidade de aproximação do real. Essa pedagogia se faz fortemente presente em filmes como *A chinesa* (JEAN-LUC GODARD, 1967) e *Ici et ailleurs* (JEAN-LUC GODARD, 1974). Para além dos locais de exibição, ambos possuem características estéticas e de conteúdo fortemente militantes.

Em uma primeira abordagem dos acontecimentos de 1968, Godard realiza *Um filme como os outros* (1968), que problematiza o período através da montagem de imagens do período intercaladas com entrevistas com operários e estudantes. O filme questiona frontalmente a ideia de autoria no cinema, tão cara à *Nouvelle Vague*, e, mesmo tendo sido dirigido por Godard, o filme não possui créditos, o que gera dúvidas sobre sua autoria. Posteriormente foi atribuído ao Grupo Dziga Vertov, introduzindo uma discussão sobre o cinema produzido coletivamente. O filme alinha-se com a proposta de um outro cinema, tal como no caso dos *Groupes Medvedkine*, iniciado no mesmo período. Trata-se de um filme sobre maio, por causa dele e totalmente afetado pelas questões que endereçou ao cinema.

Um filme como os outros é o cinema na sua dimensão discursiva, verborrágica, urgente, militante, de acordo com o que afluía em torrentes pelas ruas, praças, muros e cartazes. É, sobretudo, um filme contra o cinema de entretenimento e espetáculo. (ESTEVES; FRANÇA, 2015, p. 144)

Trata-se, essencialmente, de um filme de contra-informação, que coloca em questão não somente os acontecimentos da época, mas também a própria instituição do cinema, o que se reforça pela elisão dos créditos.

O intervalo entre *A chinesa* e *Ici et ailleurs* é marcado pelo envolvimento de Godard com o Grupo Dziga Vertov. O grupo surgiu da parceria entre Godard e Jean-Pierre Gorin, que se iniciou em 1968 e se fortificou durante a produção de *Vento do Leste* (1970). O período durou até 1973 e resultou em cinco filmes: *Vento do Leste* (1970), *Lutas*

na Itália (1970), *Vladmir e Rosa* (1971), *Tudo vai bem* (1972) e *Cartas para Jane* (1972). Todos os filmes são atribuídos ao grupo Dziga Vertov. A referência ao cineasta russo se deve ao fato de que Vertov tinha como princípios centrais de seu cinema a montagem e a luta de classes. Contudo, havia, ainda, nessa escolha, uma provocação àqueles que consideravam Eisenstein o “grande cineasta revolucionário”. O ideal do grupo era de que não haveria um diretor que tomaria decisões sozinho, todos os membros da equipe participariam igualmente.

Em 1970 produziram *Vento do leste*, filme-ensaio que discute caminhos para um cinema revolucionário através de uma construção narrativa que remete ao gênero *western*. O filme seguinte, *Lutas na Itália* (1970), consistia em imagens de confrontos entre estudantes e policiais. O filme, baseado na reação de Louis Althusser aos acontecimentos de 1968, é considerado por MacCabe como “o trabalho político e teoricamente coerente do grupo Dziga Vertov” (MACCABE, 2005, p. 26).

Em 1971, a pedido da Liga Árabe,⁴ iniciaram a produção de *Jusqu'à la victoire*, filme sobre a situação palestina no início de 1970. Entretanto, durante a montagem a verba fornecida pela Liga já havia se esgotado e, além disso, a barreira imposta pelo fato de que nem Godard e nem Gorin falavam árabe dificultou a produção de maneira que levou à interrupção do projeto. O último filme do grupo, realizado em 1972, é *Tudo vai bem*, que conta a história de operários em greve que sequestram o patrão. Após a desilusão gerada pelo fracasso de *Jusqu'à la victoire*, o grupo partiu para a produção de um filme de caráter mais comercial que os anteriores: “Yves Montand, um dos grandes astros do cinema francês foi convocado junto com Jane Fonda, que naquela época estava no auge de sua carreira. Ambos eram conhecidos ativistas de esquerda” (MACCABE, 2005, p. 28).

Após uma fase de transição, em *Ici et ailleurs*, Godard confronta a realidade da guerra palestina com a de uma família francesa que assiste à televisão, janta, e, assim possui um cotidiano absolutamente comum. Foram imagens feitas na Palestina e na Jordânia em 1970, durante a produção de *Jusqu'à la victoire*. Nesse filme, em uma nova parceria, com Anne-Marie Miéville, Godard retoma as imagens para convocá-las em uma operação de montagem de novo tipo. Trata-se, para César Guimarães, de uma coabitação entre as imagens, que visa delas extrair uma diferença: “nem adicionar, nem subtrair, e, muito menos, opor uma coisa a outra, mas colocar junto” (GUIMARÃES, 2015, p. 166).

⁴ Organização dos estados árabes fundada em 1945.

3 O legado (ao cinema e ao pensamento do cinema)

Para além dos coletivos, a produção do cinema combativo e engajado na década de 1960 ainda está por ser reavaliada, não apenas em seus aspectos políticos, mas nos termos de sua inventividade estética indissociável. Nesse sentido, um nome fundamental é o de Edouard de Laurot. Fundador do grupo *Cinéma Engagé* em 1964, após deixar a *Film Culture*, revista para a qual escrevia, De Laurot produziu uma obra peculiar, endereçando ao cinema engajado a tarefa de captar a realidade e projetá-la a um futuro utópico. Em 1967 o diretor lança *Black Liberation. Silent Revolution.* (1967), filme inspirado em *As estátuas também morrem* (Chris Marker e Alain Resnais, 1953). *Black Liberation* aborda a militância dos Panteras Negras nos Estados Unidos, recorrendo aos textos de Malcom X e outros líderes do movimento civil negro.

Fotogramas do filme *Black Liberation. Silent Revolution.* (Edouard de Laurot, 1967)



Ao escrever sobre o cinema de Edouard de Laurot, Brenez (2011) retoma o conceito do que seria para o cineasta o engajamento na arte e, mais especificamente, no cinema. Ela afirma que a relação entre a câmera e o combate nunca se enfraqueceram. De Laurot definiu o engajamento a partir de suas leituras de Jean-Paul Sartre, e, portanto, entende que o artista engajado é aquele que seja dotado de consciência, possuindo, ao mesmo tempo, uma necessidade criativa profunda.

O artista engajado seria, para De Laurot, aquele que possui consciência histórica no presente, o que o permite perceber, nas imagens e por meio delas, aspectos do futuro. A realização de um filme engajado é uma ação capaz transformar o mundo, pois atua na consciência do espectador. Edouard de Laurot, sob o pseudônimo Yves de Laurot (1971), escreveu sobre a relação entre as etapas de produção de um filme e a *práxis* revolucionária. De Laurot defendia que a revolução não estava apenas em uma etapa da produção, a saber, na montagem, mas em uma ideia mais ampla, de composição. Para o autor, a montagem torna-se, assim, uma modalidade de composição e, da mesma forma, a filmagem deixa de ser apenas uma filmagem, mas se torna uma “fábrica de filmes”:

Assim, nós podemos e *devemos* considerar a composição como a confrontação última, a etapa durante a qual os conflitos e confrontações últimas devem ser produzidas. Se não há novo conflito, novas confrontações, novas contradições durante esta etapa, então nós falhamos. (De LAUROT, 1971, s/p)

Para De Laurot, a ideia original deve ser transcendida pelo roteiro e, em seguida, o processo de filmagem – o filme – deve ser transcendido por sua composição. Assim, as contradições e confrontações, através da prolepse – a passagem daquilo que é ao que deveria ser – produzem uma transcendência do presente em relação ao futuro, expondo, no material fílmico, suas ausências e lacunas. A composição seria, então, uma busca por preencher essas lacunas em um gesto criativo verdadeiramente revolucionário.

Além de De Laurot, Brenez se dedica ao cinema de René Vautier, diretor cujo trabalho ela coloca lado a lado com o de Chris Marker. René Vautier, cineasta francês e militante do Partido Comunista, trabalhava temas como o colonialismo francês na África, a guerra na Argélia e o Apartheid. Recusando firmemente que os governos sejam os únicos a escrever a história, Vautier defende que o papel do cineasta consista justamente em produzir imagens proibidas em determinado contexto

político. Pioneiramente, em 1950, realiza seu mais importante trabalho, *Afrique 50* (RENÉ VAUTIER, 1950), primeiro filme anticolonialista francês, que denuncia as condições precárias e desumanas e a falta de professores e médicos nas colônias francesas na África. Com narração veloz e contundente, o filme detalha as relações entre racismo e capitalismo, evidenciando serem indissociáveis. As imagens nos mostram o cotidiano, o trabalho e a exploração da população da Argélia, tornando evidentes, por meio das imagens documentais e da montagem, as imposições do colonizador sobre a vida dos colonizados.

Fotogramas do filme *Afrique 50* (René Vautier, 1950)



Joris Ivens mereceria um capítulo à parte na história deste cinema engajado e combativo. Na longa carreira do diretor – Ivens realizou seu primeiro filme em 1928, o curta metragem *De Brug* (A ponte) e o último, *Une histoire de vent*, em 1988, sessenta anos mais tarde – nos interessaria, mais especificamente, a produção dos anos 1960, quando passou boa parte de seu tempo no Vietnã não apenas para realizar filmes, mas para conhecer a fundo a realidade do país. De acordo com Hans Schoots (2000), sua primeira temporada em Hanói tinha como objetivo se familiarizar com o cotidiano do Vietnã do Norte. Em 1965, fez uma segunda viagem ao Vietnã, justamente num período de intensificação dos ataques dos Estados Unidos. Em junho deste ano filmou o curta-metragem *Le ciel, la terre* (1966): “um trabalho de agitação, que justapõe dois mundos opostos: os americanos em seus aviões, sem contato direto com seus inimigos; e os norte-vietnamitas que seguiam suas vidas sob ameaças aéreas diárias” (SCHOOTS, 2000, p. 289). Outro trabalho importante do período é *17th Parallel: Vietnam in war* (1968), produzido com imagens cotidianas dos norte-vietnamitas, mostrando a forma como a guerra afeta suas vidas. O título do filme faz referência à décima sétima linha de latitude, que se

localiza entre o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul. Em 1967, Joris Ivens contribuiu ainda com um curta metragem para o filme *Longe do Vietnã*.

Segundo Serge Daney, após essas produções mais evidentemente militantes realizadas, principalmente, em 1967 e 1968, em meados da década de 1970 o diálogo entre cineastas e militantes começa a se dispersar. Em seu olhar retrospectivo, em momentos de “esfriamento” do cinema militante, engajado, Daney se questiona sobre o ponto de vista. O cineasta é testemunha de seu tempo e, ao filmar, estabelece um ponto de vista que se refere à situação que ele próprio e sua equipe ocupam na filmagem, em relação com aqueles que não conheciam, mesmo quando apoiavam suas causas justas.

O “ponto de vista” de um cineasta militante sobre uma manifestação não era o mesmo que o da polícia ou da televisão de Georges Pompidou. Estas filmavam uma aglomeração do alto (para contá-la e, imaginariamente metralhá-la); os cineastas militantes captavam apenas os pés, as bandeiras e os gritos. Era grande a tentação de abreviar a discussão sobre essa diferença e considerá-la, logo de cara, “política”. (DANEY, 2007, p. 68)

Em um contexto em que cinéfilos e cineastas são demandados a ir para as ruas, em um questionamento do poder de sedução e do próprio espetáculo de projeção; o registro das imagens torna-se fragmentário, urgente, contingente. O cinema não resiste à força dos acontecimentos políticos que o atravessam e se afeta intensamente por sua emergência no presente. Permanece a mobilização em torno das questões especificamente cinematográficas, mas ela parece ter mudado de sentido. Já no início dos anos 1970, Daney se indagará sobre o ponto de vista, sobre o porquê de se filmar algo e, principalmente, a crença no visível como irrefutável. O autor acusa a confusão entre visão e conhecimento: ver algo, ele diz, não significa conhecer, dada a complexidade do real, apreendido fragmentariamente pelo cinema. As desconfianças de Daney vinham ainda do risco de submissão do cinema à propaganda e à publicidade.

Ainda que o olhar retrospectivo – e de algum modo, reticente – de Daney traga importantes indagações, que permanecem ecoando ainda hoje, ele parece pouco sensível ao que o cinema militante legou, vinculado mas extrapolando os limites de certa cinefilia. Para Nicole Brenez, uma das principais defensoras da produção militante, que ela toma como um “contra-cânone”, uma das grandes contribuições deste cinema é justamente o imenso arquivo audiovisual disponível para os

historiadores, que não dependerão apenas do Estado para reencontrar as informações. São filmes que, na premência dos acontecimentos, na emergência da história, buscam constituir e se constituem por um *ponto de vista*. Por mais que ali se arrisque validar uma “concepção instrumentalista da arte” (DANEY, 2007, p. 72), por mais que este ponto de vista se mostre equívoco, ele se inscreveu como documento histórico e será passível de elaboração imediata ou posterior.

Avaliar o cinema militante apenas por seu caráter instrumentalista – na medida em que os filmes parecem atender, antes de tudo, ao chamado da política – é desconsiderar ainda o que esse cinema traz, mesmo em sua urgência, de elaboração formal e estética, seja no momento mesmo da filmagem, seja no trabalho de montagem.

Percebemos então o quanto esse momento de contestação política será também o de uma invenção formal no âmbito do cinema. As duas dimensões estão imbricadas, uma vez que o cineasta engajado não quer a neutralidade: ele escolhe um ponto de vista – com isso um enquadramento –, ele decide, a partir do seu posicionamento político, de onde vai mostrar a realidade, qual parcela do real será filmada e, num momento posterior, escolhe quais imagens serão colocadas em relação na montagem. Essas escolhas, no entanto, são premidas e condicionadas por uma circunstância, pela contingência dos acontecimentos. E ainda: são escolhas, muitas vezes, negociadas, coletivizadas, elas próprias parte de uma discussão política. E se há invenção formal, ela não se forjou totalmente na tranquilidade de um estúdio ou na mesa de montagem, mas foi atravessada pela força das circunstâncias e pela necessidade de engajamento e de resposta coletiva a um contexto de disputa.

Referências

BRENEZ, Nicole. História das formas, 1960 – 2000. *Recine, Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, p. 36-57, dez 2006.

BRENEZ, Nicole. Edouard de Laurot: Engagement as Prolepsis. *Third Text*, v. 25, n. 1, 2011. Doi: <https://doi.org/10.1080/09528822.2011.545614>

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

DE LAUROT, Yves. La composition comme praxis de la revolution: le tiers monde et les U.S.A. *Revue Cinéaste*. “Special Issue: Latin American Militant Cinema”, v. 4, n. 3, 1971.

DEBUYSERE, Stoffel. Notes on militant cinema (1967-1977). *Diagonal thoughts*. Texto publicado em 22 mar. 2014. Disponível em: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=2075>. Acesso em: 2 maio 2017.

ESPARBES, Julie. *L'engagement dans le cinéma français*. 200. Tese (Doutorado) – Institut d'Etudes Politiques de Lyon, Université de Lyon 2, Lyon, 2004.

ESTEVEVES, Leonardo; FRANÇA, Andrea. Un film comme les autres (Um filme como os outros). In: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou mesmo em pedaços*. Catálogo da retrospectiva Jean-Luc Godard. São Paulo: Heco Produções, 2015.

GRANT, Paul Douglas. Just some of the ways to shoot a strike: Militant filmmaking in France from ARC to the Groupe Medvedkine. *Situations: Project of the Radical Imagination*, v. 4, n. 1, 2011.

GRANT, Paul Douglas. *Cinéma Militant: Political filmmaking & may 1968*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016. Doi: <https://doi.org/10.7312/gran17666>

GUIMARÃES, César. Ici et ailleurs (Aqui e acolá). In: ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou mesmo em pedaços*. Catálogo da retrospectiva Jean-Luc Godard. São Paulo: Heco Produções, 2015.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul-dez 2010.

MACCABE, Colin. O Grupo Dziga Vertov. *Catálogo da Mostra Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: CCBB, 2005.

MACCABE, Colin. Sixties. *Critical Quaterly*. v. 50, n. 3, out. 2008. Disponível em: <https://chrismarker.org/chris-marker/sixties-chris-marker/>. Acesso em: 2 maio 2017.

SCHOOTS, Hans. *Living Dangerously*. A biography of Joris Ivens. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. Doi: <https://doi.org/10.5117/9789053563885>

TRAFORETTI, Henri. In: *Les Groupes Medvedkine*. Le film est une arme. Paris: Les Éditions Montparnasse, 2006.

Recebido em: 23 de março de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019