

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Sobre o “cinema violento” e seus manifestos esquecidos

Leonardo Esteves¹

ANO 10. N. 1 – REBECA 19 | JANEIRO - JUNHO 2021

¹ Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutor em Comunicação Social pela PUC-Rio e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Email: leonardogesteves@gmail.com

**Resumo**

Este artigo investiga a origem e o significado do “cinema violento”, proposto nas páginas da revista *Opus international* em junho de 1968. Sob o impacto do Maio de 68, o periódico faz uma espécie de dossiê a respeito da violência, pensando em sua abrangência sobre diversas modalidades artísticas. No cinema, destacam-se os “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*” e o engajamento do principal teórico por trás da publicação, Alain Jouffroy. Por meio de uma análise textual das ideias contidas nos manifestos e de cenas de filmes produzidos por seus diretores, trabalha-se sob a hipótese geral de que a influência de Jouffroy será determinante para o desenvolvimento deste projeto. Como conclusão, são apontados dois possíveis desdobramentos do “cinema violento”.

Palavras-chave: cinema político; cinema de vanguarda; maio de 68.

Abstract

This article investigates the origin and meaning of “violent cinema” proposed by *Opus international* journal in its June 1968 edition. Under huge influence of May, 68, the journal establishes a dossier on the topic of violence, promoting its consequences over different artistic paths. On cinema, “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*” and the engagement of Alain Jouffroy, the main theorist behind it, stand out. Through a textual analysis of the ideas contained in manifests and film scenes produced by the directors, one works on the general hypothesis that the influence of Jouffroy will be decisive for the development of this project. As a result, the article points at two possible developments regarding the “violent cinema”.

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



Introdução

Um tanto despercebido parece ter passado um breve conjunto de manifestos escrito a quatro mãos e publicado em junho de 1968 na extinta revista *Opus international*. Ao menos nas efemérides dos 50 anos do Maio de 68, que recentemente tornaram a prospectar sobre o período, os “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*” passaram (mais uma vez) sem despertar grandes esforços por parte dos pesquisadores de cinema². E por que o faria? Sem maiores desdobramentos, este registro incomum assinado por Philippe Garrel, Patrick Deval, Serge Bard e Daniel Pommereulle nunca ultrapassou a barreira da promessa e pode ter esgotado todo seu potencial na fugacidade do período. Ou, por outro lado, pode ter deixado intocada outra possibilidade de abordagem a ser cotejada às tendências do período.

Enquanto manifestos que parecem terem sido escritos no calor do momento, em parte atendendo a uma demanda maior (o tema daquele número da *Opus* era justamente a violência e o Maio de 68), os textos trazem muitas considerações relevantes à época. Sobretudo no que concerne a uma parcela de filmes identificados à vanguarda e que militam a favor de uma revolução cultural.

Aprofundar uma prospecção sobre as promessas contidas em um editorial tão distante e apagado pela historiografia do cinema de 68 – que começa a ser erigida já nos anos seguintes ao período – é também se dirigir contra um modelo. Ou ainda, contra uma tendência a restringir o cinema daquele momento a uma certa demarcação. Neste artigo, a análise sobre os “*Quatre manifestes*”, assim como a de textos que estão em seu entorno, aponta para uma abordagem que destoaria do que irá aparecer cristalizado em outras propostas, ao redor do que se chamou de um cinema de 68³. Pois não se apega diretamente ao repertório de autores e paradigmas valorizados por um cinema marxista emergente e reformador, embora seja igualmente favorável a uma renovação marxista. Mas esta é aqui saudada pelo lado estudantil: trata-se da defesa de uma reforma identificada ao movimento, imprevisível; e não um retorno à manutenção da ideologia e sua hierarquia de saberes teóricos e autoridades acadêmicas.

² O conteúdo do manifesto, excetuando uma pequena introdução que consta na publicação original, provavelmente escrita por Alain Jouffroy, foi reproduzido em Shafto (2007).

³ Tomo como referência para este argumento a numerosa bibliografia que analisa o cinema sob a ótica do Maio de 68 em diferentes épocas e países. Destaco alguns títulos que abordaram o tema sem, contudo, discorrer sobre o “cinema violento” e o manifesto publicado na *Opus: Cinéma et politique* (1974, Christian Zimmer); *May'68 and film culture* (1978, Sylvia Harvey); *De Mai 68... au films X* (1979, P.J. Maarek); *Mai 68 ou le cinéma en suspens* (1998, Gerald Léblanc e David Faroult); *Caméras en lutte en Mai 68* (2008, Sébastien Layerle); *Images et sons de Mai 68: 1968-2008* (2011, Christian Delporte et al.) e *Cinéma militant – Political filmmaking & May 1968* (2016, Paul Grant). Com a expressão “cinema de 68” estou considerando a publicação de 2008 dos *Cahiers du cinéma*, chamada justamente *Cinéma 68* (orgs.: A. de Baecque; S. Bouquet e E. Burdeau), que traz materiais publicados desde 1998. Nela há uma boa margem de compreensão sobre a extensão desse cinema, trazendo exemplos incomuns ao repertório geralmente visado por pesquisadores.



Ao se debruçar sobre o objeto, o artigo inicia a análise discorrendo sobre o editorial da *Opus internacional* e a interpretação sobre a violência nele formulada. O texto é escrito por Alain Jouffroy, editor da revista e teórico que permanece forte por trás da elaboração dos manifestos e das ideias que estão neles contidas. Jouffroy é um pensador de grande relevância para a contracultura francesa do período, se notabilizando por diversas ações que serão lembradas ao longo deste trabalho. Em fevereiro de 1968 publica *L'abolition de l'art*, escrito no ano anterior e que expõe uma série de ideias que serão retomadas por ele ao longo do ano, fortalecidas pela ebulição das manifestações. Neste texto, a tese da abolição da arte é sintetizada nesta passagem:

Abolir a arte é iluminar de uma nova maneira as condições de nossa existência; é também nos colocar em *comunicação violenta* com 'o drama, o amor, a separação e a morte'. Não se trata mais de saber, por exemplo, se os objetores de hoje são ou não seguidores de Marcel Duchamp, mas de derrubar as cartas de um jogo absolutamente diferente de todos os outros precedentes e de ganhar a partida (...) A abolição da arte só se dará com o apoio de alguns escritores, cineastas e pintores (...) (Jouffroy, 2011: 28) – grifos meus⁴.

Trata-se, como se vê, de investir em uma “comunicação violenta”, o que irá, entretanto, colocar em revisão a práxis vanguardista e terá, no cinema, um campo de batalha favorável. O conjunto de manifestos elaborado em junho não deixa de dar prosseguimento à ideia de abolir a arte e problematizar o cinema enquanto um meio comunicacional.

Em seguida, a pesquisa analisa um outro texto de Jouffroy, incluído no mesmo periódico, chamado “*La réalité dépasse la culture*!” “a realidade ultrapassa a cultura”. Nesta análise, traça-se um paralelo entre as ideias de Jouffroy e um trecho de *O homem unidimensional*, livro de Marcuse que é uma influência para o autor na interpretação da violência pós Maio de 68, enfatizando a presença estudantil. Este trecho do texto estabelece ainda um paralelo com os argumentos acerca da violência nas artes, trazidos pelo crítico Gérald Gassiot-Talabot, também em *Opus*.

Tendo discorrido sobre a questão da violência e as alavancas de ruptura em um pensamento pró-revolucionário, a análise passa a se concentrar sobre o “cinema violento”. O faz, mais uma vez, a partir de Jouffroy e de alguns paradigmas por ele

⁴ Todos os textos de Jouffroy, assim como os trechos “*Quatre manifestes*” e falas de filmes são por mim traduzidos.



trazidos: os filmes *Marie pour mémoire* (1967), de Philippe Garrel; e *Héraclite l'obscur* (1967), de Patrick Deval, ambos signatários dos “*Quatre manifestes*”. Em seguida serão debatidos os textos que compõem os manifestos para um “cinema violento”. Finalmente, a última etapa do artigo aborda dois complementos conclusivos que visam pensar o “cinema violento” na tela.

Opus international e a violência

A sétima edição da *Opus international* vem a reboque do Maio de 68. Editada ainda no calor do momento, chega às bancas em junho. O título “*Violence// Mai 68*” é ilustrado na capa por um desenho de Roland Topor que tematiza a violência encobrendo a fisionomia de um rosto com um punho fechado que o soca. No sumário, haverá artigos que buscarão meditar sobre a violência nas artes plásticas, na música, nos quadrinhos e no cinema.

No editorial, assinado por Alain Jouffroy e intitulado “*Le monde est aux violents*”/ “O mundo é dos violentos”, frase do escritor Julien Gracq, o apelo local é urgente. Mas está contextualizado em uma situação global, traçando paralelos com países do oriente, do terceiro mundo e com os Estados Unidos. O Brasil é também citado neste panorama que coloca os estudantes na vanguarda da luta revolucionária. Em seu texto, que começa buscando conceituar a violência entre frases de Blaise Pascal e Émile Littré⁵, Jouffroy estabelece a violência policial como arqui-inimigo da aventura do pensamento, da imaginação. Cultura e revolução, segue o editorial, não são mais distinguíveis:

Porque hoje é impossível separar cultura e revolução, porque a revolução se tornou, ela mesma, a única forma de cultura na qual o homem deve se esforçar para escapar da mutilação do saber especializado e para frustrar as diversas ditaduras da sociedade de consumo... (Jouffroy, 1968d: 10).

Há um nítido desconforto com a linguagem, no sentido de tê-la ainda submetida às “tradições intelectuais”, incapaz de transmitir por atos e palavras uma violência atrelada à guerrilha. “Nosso pensamento é feito de um tecido que sufoca o fogo. Os sentimentos mais fortes, quando eles escapam da jaula das palavras, saem, congelam sobre as páginas” (*Ibidem*: 11). Os rótulos advindos desse sistema seriam responsáveis por isolar manifestações em segmentos dissociados (tais como dos “intelectuais”, dos “literários”, “científicos”, “proletários”, etc.).

⁵ Blaise Pascal, matemático, físico, filósofo do século XVII; Émile Littré, lexicógrafo, autor do *Dictionnaire de la langue française*, viveu no século XIX.



O parágrafo final do editorial sobre os novos contornos da violência pós Maio de 68 apela, previsivelmente, para a ação coletiva. A revolução só poderá ser feita a partir da união, ainda que ela se dê para “destruir tudo junto”. Muito atual não apenas pelas reivindicações, pelo exercício sistemático de repensar as implicações que passam a reconfigurar vocábulos e expressões para uma nova gramática cultural, este editorial está alinhado ao exercício de resgatar identidades.

É sobre uma nova história, prestes a ser reescrita, que está se prospectando a partir de entidades do passado, apontando, ao mesmo tempo, necessidade de compreensão histórica e revisão das narrativas. Pascal e Titré são pontos de partida para exercitar, talvez, um desapego pela forma como as coisas vinham sendo formalizadas, sem, contudo, destituí-las de seu valor histórico. O mesmo trajeto faz Michel de Certeau (1994) e Roland Barthes (1968) ao instituírem paralelos entre o Maio de 68 e a Tomada da Bastilha. Jouffroy e de Certeau são fraternos ainda no que concerne a apontar o déficit da linguagem e a compreender uma espécie de mutação na ideia de cultura pós Maio. No caso do editorial em questão, é, portanto, sobre a violência que repousa a ênfase do discurso, pensada também por Barthes no âmbito da escrita. Deve-se compreender essa nova configuração sobre o vocábulo como algo avesso à linguagem, à individualidade e à intelectualidade enquanto figura de distinção – assim o propõem Jouffroy e Barthes. Em última análise, a violência pode ser aqui compreendida como vontade profunda de ataque à normalidade em múltiplas camadas, enfatizando um regimento grupal.

A realidade ultrapassa a cultura

A violência dificilmente poderá ser desarticulada do contexto em que passa a ser (re)pensada, problematizando o que poderia ser chamado ou compreendido até então como uma *cultura da violência*. Mais adiante na *Opus* sobre o Maio de 68, Jouffroy torna a prospectar sobre a violência. Inicia seu *enredo* citando Alain Krivine, então dirigente da Juventude Comunista Revolucionária, atribuindo a ele essa passagem: “A violência é uma necessidade ditada pelas condições objetivas da luta e pela natureza de nossos adversários. É também um meio de originar uma sociedade sem violência” (1968c: 14). Neste curto artigo, os estudantes são protagonistas de uma nova mentalidade ou força política que, por sua vez, não constitui um partido ou se encaixa nas configurações de qualquer um dos grupos políticos na França de então. A educação dos estudantes, observa Jouffroy, se dá no enfrentamento às forças policiais, fora das salas de aula e contra os métodos pedagógicos habituais. O movimento 22 de março e sua liderança, Daniel Cohn-Bendit, são salientados no texto; mas ao fazê-lo, não deixa de relativizar um suposto ineditismo na força de uma dinâmica coletiva estudantil. Afinal, ainda se



faria necessário apontar protagonismos e Cohn-Bendit tem de fato um desempenho central nas manifestações, originando episódios a partir dele⁶.

Não tarda a aparecer novamente no raciocínio de Jouffroy a questão da superação histórica. É preciso ir mais longe do que Breton, Aragon, Artaud ou Bataille no que concerne a impedir que as reivindicações sejam cooptadas e convertidas em “culto cultural” (1968c: 15). Nesta linha, os estudantes atrelados ao 22 de março teriam tomado à frente no que tange a rejeitar um posicionamento teórico, de repetir ou reinterpretar velhas verdades proclamadas por uma literatura marxista. É um *movimento* marxista, leninista, castrista que iria suplantar uma *ideologia* marxista-leninista por meio de uma prática de resignificação incessante de conceitos e palavras. Em resumo: é toda uma cultura marxista que passa a ser reavaliada criticamente pela prática estudantil atual (e o regime cubano pode caracterizar a modernidade revolucionária visada pelo autor⁷). Trata-se, propõe Jouffroy, de redirecionar uma nova sensibilidade para os resultados que virão do imprevisível – o que caracterizaria uma situação revolucionária –, mantendo uma distância da coerência doutrinária, abstrata. É a prática a grande definidora que respalda o vigor do presente enquanto crítica à obsolescência teórica, planejada, do passado. A realidade da prática e sua imprevisibilidade pautam o tom do discurso enquanto elogio ao agora. Esse raciocínio irá se estender à defesa do “cinema violento”, como se verá mais adiante.

O título deste pequeno texto, “*La réalité dépasse la culture*”/ “a realidade ultrapassa a cultura”, é, por sua vez, extraído de *O homem unidimensional*, obra de Herbert Marcuse transformada em *best seller* pela militância que prolifera com fôlego em 68. A frase surge originalmente neste trecho:

As realizações e fracassos dessa sociedade (industrial avançada) invalidam sua cultura superior. A celebração da personalidade autônoma, do humanismo, do amor trágico e romântico parece ser o ideal de uma etapa anterior de desenvolvimento. O que está acontecendo agora não é a deterioração da cultura superior na cultura de massa, mas a refutação dessa cultura pela realidade. A realidade ultrapassa sua cultura. O homem hoje pode fazer *mais* que os heróis da cultura e semideuses; ele resolveu muitos problemas insolúveis. Mas ele também traiu a esperança e destruiu a verdade que estava preservada nas sublimações

⁶ Para a relevância de Cohn-Bendit no Maio de 68 ver Ross (2002).

⁷ Em *L'abolition de l'art*, Jouffroy (2011: 39) tece comentários elogiosos sobre Cuba.



da cultura superior. Certamente, a cultura superior sempre esteve em contradição com a realidade social e apenas uma minoria privilegiada desfrutou de suas bênçãos e representou seus ideais. As duas esferas antagônicas da sociedade sempre coexistiram: a cultura superior sempre tem sido conciliatória, enquanto a realidade raramente foi perturbada por seus ideais e sua verdade (Marcuse, 2015: 85) – grifo do autor.

O contexto analisado por Marcuse nesta etapa de sua pesquisa é o da arte, com ênfase na literatura, e os valores culturais dela advinda. A premissa é a de que uma sociedade bidimensional, caracterizada pela oposição entre cultura e realidade social, se tornara enfraquecida devido à incorporação das discrepâncias, contradições e antagonismos à “ordem estabelecida”. Tal quadro teria sido facilitado pela reprodução em massa, originando a partir dela tendências como a materialização acentuada ou a conversão irrestrita das coisas em mercadoria. Uma boa síntese deste argumento pode estar nesse comentário: “O poder de absorção da sociedade esgota a dimensão artística pela absorção de seus conteúdos antagônicos” (Marcuse, 2015: 89). Neste cenário, o autor torna a evocar um conceito já introduzido por ele em *Eros e civilização*, a Grande Recusa – estágio de negação intrínseco à arte em suas propostas mais radicais, protesto imanente sobre as configurações estabelecidas e tendência irrefutável à alienação.

Em uma cultura unidimensional, a “alienação artística” está integrada, racionalizada e é funcional. Passa a ser incorporada a uma estética democrática que dilui seu potencial dialético, contraditório, transformando-a em entretenimento. Para Marcuse, a alienação, em sua verve discrepante e irreconciliável com a realidade, é sublimação. Passa a ser dessublimação quando se torna banal, aplicável ao cotidiano e reproduzida sem parâmetros por uma sociedade unidimensional. A dessublimação é, portanto, repressiva, conformista e está em função de uma política do consumo.

A partir do momento em que a realidade refuta a cultura, negando, por isso mesmo, uma tendência à racionalização/ dessublimação, ela estaria, logo, favorecendo um processo de autonomia/ sublimação. O contexto no qual Jouffroy retoma Marcuse se dá a partir do distanciamento dos “teóricos do compromisso e da razão cansada” (1968c: 18) e da identificação com os universitários.

A realidade seria, portanto, um momento de vanguarda, de subverter expectativas dentro da própria esquerda e reescrever a história para fora do âmbito da cultura, da



dessublimação repressiva. Ao nomear este texto a partir de um comentário de Marcuse, Jouffroy está estabelecendo uma forte conexão com o momento⁸.

No raciocínio desenvolvido nas páginas da *Opus*, a reflexão em torno da violência pode ser interpretada como uma tentativa de alocá-la em um estágio temporário. Ou de tê-la nos termos de uma vanguarda no ápice de seu estranhamento e ainda não absorvida (ou dessublimada) por uma estrutura cultural. Não é exatamente nessa chave que Gérald Gassiot-Talabot, influente crítico que está nas origens da figuração narrativa e na manutenção de sua defesa, vai se manifestar na *Opus* em torno da violência na arte. Há, segundo ele – que trata a violência como um artifício antigo, desigual e recorrente nas artes –, uma violência que é latente, que aparece potencializada em elementos da pintura, traduzida, por vezes, de forma redutora na tela. Trata-se, contudo, de manter uma distância do que poderá ser compreendido como “expressão”⁹, fazendo-o a partir de uma “representação diferente”:

É preciso distinguir esta ‘representação diferente’ da violência – manifestação de uma operação mental e de um cálculo voluntário e preciso – de tudo o que na abstração e na figuração procede de expressão. Aqui, a violência se quer ‘vívuda’ (não que ela não o seja entre aqueles que a objetivam), mas mais exatamente em correlação direta com o ato criador mesmo (Gassiot-Talabot, 1968: 30).

Sobre o processo do artista – sendo Franz Kline uma espécie de emblema da *action painting*, apto a, na ótica do autor, rivalizar com René Duvillier, da *abstraction lyrique* franco-italiana –, a violência é uma manifestação do imediato. Ela o possui, distanciando-o de qualquer operação consciente, observa o crítico. Como se vê, não se trata primeiramente de pensar a violência nas artes como uma evidência imanente do presente, mas de contextualizá-la em um passado histórico de conquistas, enfatizando o pós-guerra mais recente.

Mas o crítico não deixa de tentar abordar a questão a partir de trabalhos mais próximos ao período em que escreve sem, contudo, utilizar o Maio de 68 e suas consequências como uma referência contundente. Tal posicionamento o fará confirmar uma posição talvez mais sóbria, de lidar com dados concretos, um pouco recuados, e nem tanto afeito a especulações a partir da efervescência cultural de 68. Para Gassiot-Talabot – e tomando como exemplo artistas então contemporâneos como Arroyo, Aillaud

⁸ Mas não apenas ele. O texto sobre a violência nas histórias em quadrinhos, também na *Opus*, começa contextualizando o debate a partir de Marcuse.

⁹ Sobre a “expressão”, escreve Jouffroy (2011: 29), em 1967 e em plena sintonia com Gassiot-Talabot, sobre abolir a arte: “Convém, em primeiro lugar, abandonar definitivamente a ideia de ‘expressão’. É a pressão da arte, e não sua expressão, que pode permitir fazê-la escapar do circuito fechado da ‘cultura’”.



ou Buraglio – não se trataria, afinal, de pensar a violência como representação, ou tampouco de tratá-la como um manual de ação. Mas de compreendê-la enquanto subversão dos meios pictóricos, inversão de signos.

Para esta modalidade, a realidade da práxis instintiva e a inconsciência sobre uma forma que nasce disforme e imprevisível, tal como se dá no programa da *action painting*, pode não parecer tão próxima. A série interminável de Aillaud com temas de zoológico (produzida antes de 1968 e continuada ao longo dos anos), enfatizada por Gassiot-Talabot, é um exemplo destoante do trabalho de Kline. Outro trabalho realçado pelo crítico é o do Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.P.), citando como referência a exposição *Lumière et mouvement*, aberta ao público em 1967 e da qual Talabot participa.

A rigor, a violência na arte seria algo bem maior e mais complexo do que as inquietações atuais, parece argumentar Gassiot-Talabot nas entrelinhas. Não deixa de meditar sobre a vontade de ultrapassagem da cultura e sobre o impacto das tendências mais próximas sem, contudo, caracterizar nada disso como inédito ou diretamente afetado pelas ocorrências imediatas. De uma forma geral, o crítico não deixa de estar trabalhando sobre a defesa de uma alienação artística contrastante com a razão, como o propõe Marcuse, e sobre a dificuldade em estabelecer uma linha bem definida sobre as aplicações da violência na arte. Mas o faz sem radicalizações e sem a eloquência de Jouffroy.

Sua forma de buscar entronizar essas manifestações a ponto de enquadrá-las sob o teto da “representação diferente”, ou de discorrer sobre as múltiplas tentativas de traduzir o *espectro* da violência a partir de lacunas e omissões, irá produzir ambiguidades. Tais artistas não estão, e nunca estiveram, na mesma proporção e posição de anonimato dos estudantes. E tampouco despertarão ressonância tão expressiva por meio de suas obras quanto à proporcionada pela mobilização estudantil. Por fim, por estarem arrolados entre as escolhas de um crítico, ou de uma curadoria que visa cristalizar uma argumentação por meio de explicações e alinhamentos, é difícil pensar nestes trabalhos artísticos como totalmente alheios às práticas de dessublimação.

De uma certa maneira, Jouffroy vai fazer um caminho parecido ao de Gassiot-Talabot – no que concerne a transpor a violência para o campo cinematográfico se servindo de exemplos não tão atuais. Não serão *ciné-tracts*¹⁰, ou filmes documentais sobre as barricadas, novidades imediatas estimuladas pelo Maio de 68, que ganharão o debate. Mas produções realizadas no ano anterior, sem o tom político e um

¹⁰ Pequenos filmetes militantes sem som inventados durante o Maio de 68 e produzidos em larga escala.



posicionamento aguerrido. O cinema é a única arte na edição da *Opus* sobre a qual Jouffroy vai se encarregar, ele mesmo, de prospectar.

Cinema profético, violento

Jouffroy (1968b: 31) promove o deslocamento da discussão sobre a violência para o âmbito das imagens em movimento a partir desse comentário: “Nada é mais violento do que uma imagem em movimento quando ela se inscreve no movimento de uma ideia aguçada pela profecia que propõe antecipar a queda do sistema ideológico e social que a rodeia”. Godard teria engajado seu cinema nesta linha em seus então três últimos filmes (*Duas ou três coisas que eu sei dela*, *A chinesa*, *Week-end*, todos de 1967), aponta o autor, que o citara já como um emblema em *L’abolition de l’art*. Mas, sozinho, o diretor não conseguiria dar conta de todas as transformações que passaram a golpear o cinema e seus espectadores, pondera Jouffroy. A contrapartida geracional brota do festival de Hyères, uma espécie de ponta de lança do *jeune cinéma*, e o protagonismo se dá em *Marie pour mémoire* e seu diretor, o estreante Philippe Garrel.

O entusiasmo de Jouffroy em relação ao longa de Garrel está sintonizado ao discurso que prevê a realidade de uma prática enquanto oposição às conformidades culturais. Este parecer está embasado no elogio à espontaneidade, sobre a qual o cineasta, por sua vez, militará abertamente, discorrendo sobre uma “violência interior”¹¹. *Marie pour mémoire*, argumenta Jouffroy, está ao nível da ideia (pensamento) e do corpo, convergindo a linguagem e o mundo na mesma transgressão, ou no mesmo “risco permanente” (1968b: 32): “Ver *Marie pour mémoire* é participar da rebelião de uma ideia em seu nascimento e que se define pela simplicidade, pela nudez extrema” (*Ibidem*). E Garrel, por sua vez, será o nome mais qualificado do *jeune cinéma* a justamente ultrapassar Artaud, alega Jouffroy, retomando uma proposição formulada anteriormente em seu texto nomeado a partir de Marcuse, como citado acima.

O que, entretanto, é salientado por Jouffroy em *Marie pour mémoire* enquanto artifício espontâneo? Cinematograficamente falando, como se daria esse “risco permanente”? O que se poderia identificar como revolucionário neste filme? A defesa de Jouffroy é passional. Há um entusiasmo muito grande em seu parecer, compartilhado pelo grande prêmio concedido a *Marie* no Festival de Hyères, às vésperas do Maio de 68¹². O que, entretanto, é trazido pelo autor não avança tanto quanto ao mérito do filme

¹¹ Ver a entrevista dada por ele a Comolli, Narboni e Rivette (1968: 46) nos *Cahiers du cinéma*.

¹² Como um contraponto ao entusiasmo de Jouffroy, há em *Cinéthique* uma série de comentários feitos por Jean Thibaudeau e Marcelin Pleyne que desabonam Garrel e Deval. As críticas se resumem à manutenção do papel do diretor enquanto autoridade, o que vai na contramão da proposta de criação coletiva valorizada, também, por Jouffroy; ao culto da personalidade individual, que culmina com a



no que toca a pensar a violência enquanto uma evidência intuitiva do processo no instante prático, simultâneo ao acionamento da câmera – o que poderia radicalizar a equação ideia-corpo no primado do “risco permanente”. Nesse sentido, três argumentos podem ser trazidos.

Primeiro, *Marie* é um trabalho geometricamente calculado em seus enquadramentos centralizados, seus movimentos de câmera coreografados e seus textos precisamente declamados. Pensar em um despojamento contagiante no momento da filmagem a partir das imagens que predominam ao longo de toda a projeção parece ser uma meta pouco promissora¹³. Tanto no que corresponde à operação da câmera quanto ao trabalho dos atores. Nesse caso, o que teria dito Jouffroy do resultado intimista e desigual entregue pelos intérpretes improvisados no glauberiano *Câncer* (1968-72)? Ou das experimentações em plano-sequência com a câmera na mão conduzidas por Rogério Sganzerla em *Sem essa, Aranha* (1970)? Dois artifícios valorizados por Garrel aqui e que irão repercutir em sua filmografia, o plano-sequência e o *travelling*, tampouco trabalham no sentido de descortinar uma circunstância que nasce em boa parte no momento da tomada e se infiltra sobre o previamente planejado. Por mais que Garrel vá enfatizar o momento da filmagem como a parte mais imprevisível do processo de um filme, suas tomadas em *Marie pour mémoire* vão parecer demonstrar um controle absoluto sobre o trabalho e muito pouca *promiscuidade criativa* na captação. É difícil associar esse resultado, por exemplo, ao que é chamado de “representação diferente” por Gassiot-Talabot no âmbito das artes plásticas, trazido acima: uma imposição do instante sobre o método que caracteriza a *action painting* e a violência.

Segundo, a constante comparação com Godard feita por Jouffroy confirma Garrel como um nome promissor para oxigenar o que fora valorizado como a política dos autores – e que será confirmado nos *Cahiers du cinéma*¹⁴. É a partir da genialidade de um indivíduo que parte o montante de elogios proferidos por Jouffroy (a profecia sobre a qual versa o título do texto¹⁵ é retirada de uma fala do cineasta proclamada em Hyères – e o autor o confirma como um vidente, profético). Os paralelos com o último Godard, que àquela altura já discorre sobre o fim do cinema, não farão outra coisa senão valorizar a ascensão de uma nova liderança.

comparação entre Garrel e o ator Louis de Funès; e aos filmes desses diretores enquanto exemplo de auto-expressão, resultado da “pequena personalidade” dos autores. Ver Leblanc (1969).

¹³ Muito embora se possa detectar momentos marcados pelo instante, como quando um dos intérpretes esquece o texto e recomeça a fala, nitidamente desconfortável, logo após um *travelling* calculado.

¹⁴ Ver a edição n° 204, set. 1968. Ela traz uma longa entrevista com Garrel e o aponta como um dos nomes de maior relevo no momento.

¹⁵ “*La prophétie du meurtre par la pensée: Philippe Garrel et Patrick Deval*”.



Terceiro, os exemplos salientados por Jouffroy ao longo do texto não deixam de tomar como referência a valorização das descontinuidades narrativas que primam por resultar em comentários materialistas *do* filme e não *no* próprio filme, no instante prático. Um exemplo: ganha relevo na análise do autor o plano-sequência sem som da dança entre Marie (Zouzou) e Jesus (Didier Léon) no interior de uma igreja em ruínas. Neste, enfatiza-se o aspecto poético da câmera que orbita entre os intérpretes no espaço sem, contudo, denunciar sua presença. Mas é o contraste que impulsiona o argumento, o corte brusco e cruel do plano seguinte, que cancela o esplendor silencioso do casal e mostra o cinegrafista sendo expulso da igreja com a câmera na mão. Trata-se de um curto-circuito imprevisível que, de certa forma, invalida a fluência poética e obriga o espectador a traçar um redimensionamento da experiência. Outro trecho apontado pelo texto que confirma o imprevisto como uma construção cerebral referente à criação em si (e não sobre a contribuição espontânea e imprevisível no instante da filmagem) está na seguinte fala proclamada por Jesus para a câmera: “Você parará a projeção se eu estiver enganado! O que me inspira é minha intuição, que precede a razão!”. Tal frase serve bem a Garrel, que poderia estar comunicando suas prioridades ao espectador por meio de seus vasos condutores, os personagens. Esses tipos de argumentos parecem colocar em xeque a potência do instante no que concerne a meditar sobre a transposição da violência no cinema. Mais uma vez comparando ao que é trazido por Gassiot-Talabot, que valoriza o arranjo espontâneo de linhas que escapam de planejamentos prévios, os submetendo à práxis (e assumindo a *action painting* como modelo), o que o cinema teria a acrescentar? Tomando o filme de Garrel como um paradigma, essa violência só fará sentido se contrastada a propósitos racionais de desconstrução narrativa. Ao declarar que assistir a *Marie pour mémoire* seria o equivalente a participar da rebelião de uma ideia que está nascendo naquele momento, Jouffroy não parece estar mirando em resultados que se assemelhariam a propostas viscerais como o *happening* – para tomar como exemplo uma tendência relevante à época. Ao menos não no que diz respeito ao trabalho *no* filme. *Marie* não nasce em boa parte da hora em que a tomada é iniciada. Pelo contrário, ele parece ser dominado pelo planejamento, por ensaios preparatórios que entregam execuções precisas.

Por outro lado, as escolhas de Jouffroy talvez se assemelhem ao que é valorizado como a *última etapa* da violência nas artes trazida por Gassiot-Talabot, e que já não trazem tanta identificação com a práxis da *action painting*. É possível que o longa de Garrel, no tocante a sublimar procedimentos cinematográficos que suspendam expectativas narrativas, favoreça alguns paralelos com o que é prospectado por Gassiot-Talabot a partir dos trabalhos então atuais de Aillaud e Buraglio. Sobre estes, o crítico observa: “o rigor doutrinal não deve ser confundido com uma leitura imediata das



aparências” (Gassiot-Talabot, 1968: 31). O trabalho de Garrel não parece estar distante deste princípio, começando pelo que está implicado no próprio título, para a questão da memória, suas repercussões na estrutura fílmica. Nada, portanto, aparenta imediato, mas rigoroso.

Em relação à narrativa, *Marie pour mémoire* jamais deixou de ironizar um exercício moderno de dilatar significados por meio de extensas temporalidades, implicando em uma certa vocação para a falta de memória, abandono de ideias. A sequência na igreja trazida acima é um forte exemplo que contribui para a intenção bem-humorada de *descontar* uma história, de perder o interesse por uma coisa e fazer outra. É isso que está insinuado já no primeiro plano do filme, na divagação sobre identidades que oscilam entre personalidades distintas e um *travelling* que vai e volta sobre dois pares de personagens. “Estou entediada”, diz Marie, que é logo repreendida por Blandine (Nicole Languigner), que retruca: não é bom ficar entediada. É, contudo, sobre o tédio que o filme se encerra, na longa tomada na qual Marie está acompanhada de seus filhos frente à vitrola; e também sobre o tema do *jogo de memória*: uma áudio-aula de inglês reproduzida em disco e seu fluxo automático de respostas tediosas. “Como será quando o filme acabar?”, pergunta Marie a um dos filhos. “Um verdadeiro tédio”, responde o menino.

Para a forma inconsequente e juvenil de rearrumar artefatos (o *travelling*, o plano-sequência, a *Nouvelle vague* de Godard), liquidando normas e protocolos de comportamento, *Marie pour mémoire* ainda aborda a discussão sobre a família. Ou melhor, expõe a degradação dos valores familiares e a crise geracional que opõe velhos e novos em possibilidades múltiplas – o que tornará a aparecer nos filmes posteriores de Garrel em torno da questão da paternidade. Não deixa de cristalizar um posicionamento de revisão que oscila polidamente entre a seriedade e a comicidade, se esquivando de críticas contundentes e posicionamentos incisivos. Soluciona o discurso na brevidade de comentários desinteressados e na proposição de paralelos improváveis (como na contextualização bíblica de Jesus e Maria).

Outro trabalho que desperta a atenção e o entusiasmo de Jouffroy na defesa de um cinema profético e desigual é o curta-metragem *Héraclite l’obscur* (1967), de Patrick Deval. Aqui, o argumento que caracteriza um “cinema violento” se torna ainda mais complexo, pois difere da estratégia dos planos de longa-duração de Garrel e da convergência entre mundo e linguagem em “risco permanente”. O *retrato fílmico* do “pai da dialética”, Heráclito, é defendido pelo autor a partir da oposição texto/imagem:



(...) é o texto explícito que muda a significação natural das imagens, e é o implícito das imagens que estende a violência da ideia para além de suas próprias palavras (...) Acreditamos sonhar, e sonhamos de fato, com Patrick Deval, com um mundo no qual a palavra incorpora o tremor das coisas... (Jouffroy, 1968b: 33).

Não se trata de um argumento novo no repertório teórico do cinema francês desenvolvido a partir dos anos 1950¹⁶; ou mesmo das vanguardas pós-segunda guerra¹⁷; e tampouco deixará de marcar uma grande presença na teoria e na prática do cinema militante impulsionado no pós 68. Godard vai ele mesmo reestruturar a questão dialética entre som e imagem a partir de um exaustivo falatório em *Um filme como os outros* (1968).

Para Jouffroy, trata-se de liberar a palavra da função de mera descrição visual, torná-la incendiária, portadora de uma *destruição criativa*. Em *Héraclite l'obscur*, e assim como o fizera o retratado em sua época, Héraclito, destaca-se o fogo. Ele já está presente nas imagens noturnas que abrigam os créditos do curta-metragem. E será recapitulado por meio de passagens que replicam os comentários feitos pelo filósofo que sobreviveram ao tempo. Entre elas, destaca-se: "o homem talvez escapará do fogo sensível, mas jamais do fogo inteligível.

Ou como ele poderia se esconder do que nunca morre?". Sincronizada a ela, vemos Heráclito em uma montanha rochosa, acompanhado por uma pequena fogueira, degustando um resíduo de vegetação e limpando a boca em suas vestes. Entre a pretensão de lançar uma discussão árdua – que implica, por exemplo, na compreensão filosófica de um mundo sensível distinto de outro, inteligível – e ilustrá-la com uma representação desprezível do dia a dia, toma forma o jogo desproporcional e lúdico entre palavra e imagem. Ou entre linguagem (comum) e pensamento (individual). Ou, entre a força da ideia, da criação a partir do concreto, sobre a qual o homem jamais conseguirá escapar (a imaginação, ou o fogo inteligível) e a passividade do mundo sensível, externo e objetivo. O próprio esforço em reproduzir o obscuro e longínquo Heráclito de Éfeso em audiovisual, de forma a torná-lo simples, retratando suas andanças, o ócio e até a morte, dissolve o potencial misterioso que envolve o objeto em uma abordagem simplificada.

¹⁶ É preciso se lembrar aqui do que Bazin (1998) chamou de "montagem horizontal" em uma crítica de 1958 a partir de *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker.

¹⁷ Tomo como referência aqui o trabalho desenvolvido pelos Letristas. Em especial, *Hurléments en faveur de Sade* (1952), de Debord.



Há uma fina ironia neste curta-metragem de Deval que se não chega às vias do sarcasmo, não deixa de manifestar um antagonismo que beira o lúdico: oposição entre sofisticação e simplicidade. Torna palatável um personagem denso e faz desse estranhamento uma atmosfera vacilante que passa a ser valorizada por Jouffroy nas interações irregulares entre palavras e imagens. Tal atmosfera pode, mais uma vez, fortalecer os paralelos com a figura do fogo, tão valorizada pelo filme enquanto elemento ambíguo. Ela é também expressa entre o respeito pela erudição com formalidade, a partir da introdução de Friedrich Hölderlin nos instantes iniciais, “Os mitos, eles nos fazem expô-los de maneira mais convincente”; e a conclusão informal e despojada, “Direi mais em uma outra vez”.

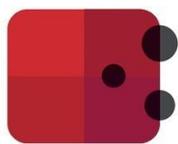
Garrel e Deval, assim como Serge Bard e Daniel Pommereulle (ainda em vias de produzirem seus primeiros trabalhos no cinema), são, segundo Jouffroy (1968b: 33), os nomes mais qualificados para aprofundar uma definição para o “cinema violento”:

(...) para além das idiosincrasias estéticas e sacudindo suas disciplinas, eles vão talvez definir o primeiro cinema violento, o primeiro cinema à altura do mental que poderá tratar de tudo sobre todos os tons (...) e que nossa imaginação, que é a potência de um mundo a nascer, ilumine, para além de nossas vidas pessoais, o terreno particularmente minado, esburacado e maltratado da guerrilha cultural que tem como fim a tomada do poder.

Estes jovens, todos com menos de 25 anos, informa a introdução ao manifesto (provavelmente escrita por Jouffroy), têm uma missão de subverter o cinema em pelo menos dois aspectos: fazer a imagem transcender – pela primeira vez (!) – a conformação sonora redundante, se desvencilhando da sincronização tradicional e do primado do visual; e renunciar ao cinema enquanto meio de comunicação forte, reformulando-o a partir de uma via que o estabeleça como fonte de contemplação estética. Tais medidas implicariam na derrocada do conceito (burguês) de “público”. Tal como proposto em *L’abolition de l’art*, é preciso imergir o cinema em uma “comunicação violenta”, o que talvez consista em fazê-lo não mais comunicar; ou a dosar o comunicado por brechas, em fragmentos que combinem a transgressão entre espontaneidade e assincronismo.

“Quatre manifestes pour un cinéma violent”

Ainda que de fato não seja um dos quatro signatários do manifesto, é muito difícil não enxergar Jouffroy não apenas como um mentor, mas como um idealizador e mesmo coautor indireto das linhas e ideias que irão propor o “cinema violento”. Os jovens



autores irão todos integrar em seguida o grupo Zanzibar, posteriormente rotulados de os dândis do Maio de 68¹⁸. Mas não irão levar adiante o *expediente* do “cinema violento” e tampouco trabalhar em uma *propagação institucional* das ideias nele contido.

Garrel e Deval são ilustres promessas reveladas em Hyères e saudadas pela crítica. Pommereulle já é um artista plástico que tem um histórico com Jouffroy. Participa da exposição *Objecteurs*, organizada pelo autor em 1965, na qual o pintor sai como revelação; contracenam juntos em *A colecionadora* (1967) de Eric Rohmer; irá contribuir com uma série de desenhos intitulada *Urgences* para a edição de *L’abolition de l’art*, publicada em fevereiro de 1968. Bard, por sua vez, é um ex-estudante de etnologia em Nanterre que terá uma carreira efêmera como cineasta – Jouffroy será filmado por ele em sua estreia, *Détruisez-vous* (1968). E, finalmente, ao longo de maio e junho, Jouffroy vai trabalhar diretamente com Garrel, Deval e Bard na produção de *Actua 1* (1968), curta-metragem militante que será editado por ele¹⁹. Como se vê, a proximidade entre o editor da *Opus* e os quatro autores do manifesto do “cinema violento” é considerável, mas também recente²⁰.

No campo das ideias, essa proximidade irá se manifestar de forma ainda mais contundente nos quatro manifestos. No texto de Pommereulle, composto por frases longas e herméticas, por vezes de difícil compreensão, a ênfase recai sobre a percepção do filme pelo espectador – aspecto comum aos demais manifestos. A conclusão fala sobre a violência do cinema, seu estágio intrinsecamente pouco promissor acerca da liberação do indivíduo em um âmbito hegemônico, industrial. Esta violência característica de um meio que ainda não teria se desenvolvido e estaria em um estágio umbilical, seria responsável por manter seu público fora de qualquer tentativa de partilha, anestesiado por mensagens tranquilizadoras. Aqui, o cinema é violento em seu sentido hegemônico, ilusionista.

Como contraponto, Pommereulle afirma ter chegado uma nova época, na qual um filme não poderá ser mais visto e dissecado em detalhes (um comentário que certamente

¹⁸ O rótulo é dado por Shafto (2007).

¹⁹ É o próprio Jouffroy quem discorre sobre o processo criativo de *Actua 1* e seu desaparecimento em Brody (2008) e Jouffroy (2008).

²⁰ Pommereulle é o nome mais antigo no círculo de apostas do teórico. Ele já é indicado na edição nº 5 da *Opus* como uma espécie de promessa. Importante observar ainda que, nesta edição de fevereiro, Jouffroy (1968: 100) vai fazer uma afirmação até profética para o que ele irá desenvolver em seguida na revista: “A indústria cinematográfica na França e no mundo inteiro está quebrando”. Há ainda uma crítica ao cinema *undeground* americano: “(...) a vanguarda mesmo – o cinema *underground* – agoniza pois não se baseia nem sobre uma ideia, nem sobre uma palavra, nem sobre uma escrita impressionantes”. Ela é justaposta a um comentário que aponta para a primazia francesa no cinema. Ao fim, Jouffroy aponta personalidades promissoras para promover a abolição da arte no cinema. Além de Pommereulle, predominam artistas plásticos na lista: Jacques Monory, Martial Raysse e Charles Matton. Godard e Alain Robbe-Grillet completam o repertório. Garrel, Bard e Deval estão fora. O Festival de Hyères ocorrerá apenas em abril, o que torna da seleção de autores dos “*Quatre manifestes*” uma escolha quase inteiramente do momento.



mira a desvalorização da crítica de cinema ou daqueles que Jouffroy classificou como “teóricos do compromisso e da razão cansada”, citado anteriormente); mas apreendido em sua totalidade (pelas audiências e, possivelmente, sem nenhuma mediação intelectual, acadêmica). Para Pommereulle, a violência do cinema seria sua potência dessublimadora, poderia acrescentar Marcuse, e nem tanto uma revolução subversiva sobre a linguagem.

Bard irá retomar o raciocínio exposto por Pommereule. Em seu texto, o menor, composto por apenas um parágrafo, a proposição parecerá, por outro lado, mais densa. Começando por essa definição que, certamente, se inspirou nas linhas de *L’abolition de l’art* e também no manifesto de Artaud, muito valorizado por Jouffroy: “A violência no cinema pode ser apenas a restituição de todo o deserto que está na base da relação irreconciliável entre o espectador e a tela” (Bard et al. 1968: 36). Escreve Jouffroy (2011: 24) sobre a forma de fazer com que uma proposta escape dos reguladores da arte sem, contudo, resultar em uma anti-arte (concepção suscetível à apropriação pela própria arte): “Trata-se de atravessar as artes como um deserto, de concebê-las finalmente como algo que deve ser superado e depois apagado”. Tanto em um caso quanto no outro, a figura do deserto é utilizada para caracterizar algo que está fora do escopo da vanguarda, que firma o distanciamento entre obra e práxis vital. E escreve Artaud no primeiro manifesto de *O teatro da crueldade*, nos anos 1930:

A CENA – A SALA: Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse desenvolvimento provém da própria configuração da sala (2006: 110).

Para esse argumento, que visa pensar a cena e a sala como motivo de integração, suprimindo o deserto que aparta público e obra, Bard (*Ibidem.*) irá formular um comentário bastante atraente, levando o debate para os termos técnicos do cinema: “(...) a *mise en scène* deve ser *mise en salle*”. A transfiguração do cinema em uma mescla com outras artes (uma *pressão* sobre o teatro ao invés de uma “expressão”, poderia acrescentar Jouffroy), encontra mais um paralelo em Artaud, sobre o cinema:

À visualização grosseira daquilo que existe, o teatro, através da poesia, opõe as imagens daquilo que não existe. Aliás, do ponto de vista da ação não se pode comparar uma imagem de cinema que, por mais poética que seja, é limitada pela



película, com uma imagem de teatro que obedece a todas as exigências da vida (*Ibidem.*).

Não é o caso de se aprofundar sobre este aspecto neste artigo, mas Bard irá trabalhar efusivamente sobre a limitação da película em alguns de seus filmes, problematizando a visualização da *mise en scène* em uma pulsação tão aleatória quanto a do fogo.

O autor termina seu curto parágrafo citando a necessidade de mudar os padrões de identificação pelos de agressão, o que geraria filmes instáveis que deixariam o espectador diante de uma grande interrogação. E aí, nesse caso, a violência no cinema seria uma oposição ao que fora apontado por Pommereulle, e mesmo por Bard, como manifestação de alienação. Seria necessário, portanto, violentar o espectador, reagindo à violência intrínseca da mídia, que seria responsável por fazê-lo estar apartado daquilo que ele mesmo consome amíúde anestesiado, passivo.

Em suas linhas, Patrick Deval vai formular uma conversação com *Héraclite, l'obscur*, sem, contudo, citá-lo diretamente. Tudo é traído no cinema, inicia o autor, comentário que caracteriza a mídia como *local* de falsidades. O mundo, segundo o cinema, é insuportável, prossegue Deval. O é pela incapacidade da mídia de lidar com a poesia e primar sempre pelo realismo. A linguagem cinematográfica, que quer ver tudo em toda parte, talvez soe insensível à antiga distinção entre a palavra e o silêncio; ou entre a revelação e a sugestão pela omissão. Sobre este trecho do manifesto de Deval há uma cena especialmente esclarecedora em *Héraclite, l'obscur*. Trata-se do plano no qual Heráclito está deitado no chão sob o sol, coberto de lama e esterco. Ele está à espera da morte. Na banda sonora se escuta sons de latidos – conta-se que Heráclito fora atacado por seus próprios cães, que não o reconheceram devido a seu corpo estar coberto de lama. Mas, no filme, não se vê os animais que latem e tampouco o ataque ao dono. É, portanto, um plano que não mostra a ação, mas a sugere, acarretando uma espécie de silêncio visual.

Deval torna a recorrer a Hölderlin, citado nas cartelas iniciais de *Héraclite*. Sobre a última fase do poeta, discorre sobre os poemas “*innalusifs*”/ “*inalusivos*”, um neologismo para o que se manteve fora de associações racionalizadas ou nas margens da loucura. São, compara Deval, como uma máscara de manteiga fria sobre o rosto – aqui uma nova alusão ao filme: é sobre a última fase de Heráclito, com o rosto coberto de lama que a câmera parece se deter com profusão, girando em torno dela, perscrutando seu mistério. Hölderlin, como Heráclito, são acometidos pela insanidade. A loucura aqui talvez deva ser encarada como uma forma de se manter imune à absorção cultural, nos termos de um elogio ao irreconhecível.



E, por fim, os “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*” se encerram com uma densa contribuição de Garrel, que começa com uma reflexão semiótica na qual percebe-se que o diretor está buscando convergir duas instâncias do processo: discorre sobre a percepção do espectador no momento de visionamento do filme; e sobre a prática do autor, que não compreende tudo o que faz no momento em que faz. A partir dessa convergência, a película estaria refletindo imagens internas (mentais) tanto de quem as idealiza quanto de quem as consome. Poderia ser, mais uma vez, um retorno à ideia de derrubar a limitação da película formulada por Bard, possivelmente a partir de Artaud, como trazido acima.

O esvaziamento, prossegue Garrel, poderá acarretar em uma agressão perpétua – uma vez que o filme renuncie à perfeição, compreendendo este movimento como falta de apreço pela dramaturgia anedótica e psicológica. Tal esvaziamento pode ser compreendido também enquanto oposição à ideia de “expressão”, formulada com ênfase nas páginas da *Opus* e em *L’abolition de l’art*. Ela é contrária à ideia de meditação sobre o trabalho, favorecendo o processo intuitivo: o diretor que ainda filma embasado na busca da “expressão” o faz em “estado de sonambulismo desperto” (*Ibidem.*).

Há ainda espaço no manifesto para se pronunciar contra um cinema superior, ou talvez de autor, destinado a poucos e em condições de superioridade intelectual. O cinema, observa Garrel em plena sintonia com a vanguarda surrealista, deve ser como um sonho, pois usa a mesma codificação. Dessa forma, está disponível para qualquer um em uma estrutura íntima, pessoal, como o sonho; e, em tese, é popular, ou deveria o ser, em termos de acessibilidade da experiência e nem tanto em um plano comunicacional.

O “cinema violento” na tela – duas possibilidades imediatas

Se há um experimento fílmico que chegue mais perto de corresponder aos quatro manifestos e sua natureza grupal em termos práticos, esse é o já citado *Actua 1*. Quanto ao discurso verbalizado por seu par de locutores, a expressão recorrente “libertar-se da repetição”, assim como a mensagem reprisada de que é preciso mudar e ignorar tudo aquilo que não apele para a mudança, dão o tom do recado (e das ambiguidades). A título de discurso fílmico, a figura do *travelling* exerce com argúcia as potencialidades latentes da agressão, violentando expectativas e reconhecimentos sobre a gramática cinematográfica, como apontado em Esteves (2019). A ideia exposta no editorial de Jouffroy escrito para a *Opus*, a qual não se pode mais distinguir cultura e revolução pós Maio, é uma verdade absoluta para este curta-metragem.

Uma outra resolução para complementar o que está esboçado nos “*Quatre manifestes*” está em *Détruisez-vous* (1968) e na forma como Jouffroy figura nele. Neste



primeiro longa de Bard, rodado, segundo informa a cartela de início, em abril de 1968, Jouffroy é enquadrado falando no palco de um amplo auditório da universidade de Nanterre. No entanto, o lugar está vazio, com apenas quatro ouvintes, o que confere uma grande ironia sobre a abrangência desse discurso incendiário, cujo texto está em consenso com a linha editorial manifestada na *Opus* ou em seu livro, *L'abolition de l'art*. Nesta longa fala, Jouffroy se coloca a favor da abolição de autoridades e do medo imposto por elas na manutenção da ordem – como a religião, o Estado, a polícia e o governo. A revolução será finalmente feita, pois na França as tentativas anteriores teriam fracassado, ido até a metade. Mas essa revolução, ou os ideais dessa revolução, pode não vir agora, mas em um ou vinte anos. Quanto mais demorar a chegar o dia, mais violento será, observa o palestrante que está, em última análise, fazendo um apelo imediato à desobediência civil e mensurando a força da violência à virtualidade, ou à duração do período de gestação.

Os planos de Jouffroy em Nanterre favorecem interpretações variadas. Por um lado, podem fazer constar um comentário de que as instituições de ensino já não têm o quórum necessário e foram vertidas em um cemitério de ideias, abandonadas pelos estudantes em um novo momento, revolucionário. O próprio Jouffroy abandona o palco ao fim, continuando o discurso conforme se retira do recinto – a palavra não se encerra e o palestrante tampouco vê relevância em deixá-la aprisionada na instituição. Ou de que o método expositivo que opõe os detentores da palavra dos que apenas escutam passivamente precisa ser repensado (crítica ao sistema de ensino como um todo, ponto pertinente no Maio de 68). A última fala declamada por Jouffroy é, nesse sentido, uma resposta enfática: transformar os professores em alunos por um semestre letivo. Aposta-se, portanto, no rejuvenescimento de autoridades, proposta esboçada também no “cinema violento”. Se em seu texto que menciona os “*Quatre manifestes*” Jouffroy atenta para o fato de que os autores têm todos menos de 25 anos, no discurso para *Détruisez-vous* propõe que Paris deva ter um conselho composto em sua maioria por integrantes com menos de 25 anos.

Ganha força, contudo, as imagens que são inseridas durante a fala de Jouffroy e parecem apontar para uma evolução em paralelo. Há o plano recuado que mostra jovens – a equipe de *Détruisez-vous* e indivíduos próximos ao diretor – reunidos em um ambiente em construção que parece caracterizar um debate de ideias²¹. Na mirada seguinte, a câmera está mais próxima da multidão, ainda no mesmo recinto e atmosfera. Em seguida o ambiente está esvaziado. Mais adiante, uma ponta preta é utilizada como

²¹ Shafto (2007) caracteriza esse plano como uma espécie de transposição da Factory de Warhol para o contexto parisiense.



intervalo sobre o discurso de Jouffroy – espaço da dúvida e da falta de nitidez: para onde foi e o que faz o grupo após a reunião? A ponta preta torna a aparecer na sequência; ela vem a suceder o plano com o palco do auditório vazio, abandonado por Jouffroy. Destino incerto, e sequer nítido, para as duas partes. É talvez de um hipotético encontro entre mestre e alunos, representado pela ponta preta em *Détruisez-vous*, que resultará os “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*”.

Referências bibliográficas

- Artaud, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.
- Aumont, J.; Comolli, J.L. “Les films des IV Rencontres de Hyères”. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 203, p. 14-20, ago. 1968.
- Bard, S.; Deval, P.; Garrel, P.; Pommereulle, D. “Quatre manifestes pour un cinéma violent”. *Opus international*, Paris, n. 7, p. 33-37, jun. 1968.
- Barthes, R. “L’écriture de l’événement”. *Communications*, Paris, n. 12, p. 108-112, 1968.
- Bazin, A. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- Brody, R. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. Nova York, NY: Metropolitan books, 2008.
- Comolli, J.L.; Narboni, J.; Rivette, J. “Cercle sous vide – entretien avec Philippe Garrel”. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 204, p. 44-54, set. 1968.
- De Baecque, A.; Bouquet, S.; Burdeau, E. (Orgs). *Cinéma 68*. Paris: Cahiers du cinéma, 2008.
- De Certeau, M. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris: Seuil, 1994.
- Esteves, L. G. (2019). *O travelling dispersivo*. *E-Compós*, 22(1). <https://doi.org/10.30962/ec.1639>.
- Gassiot-Talabot, G. “Sur la violence dans l’art”. *Opus international*, Paris, n. 7, p. 27-31, jun. 1968.
- Jouffroy, A. “Autre histoire de fou racontée par un idiot – Détruisez vous, un film de Serge Bard”. *Détruisez-vous*. Paris: Re: voir, (encarte DVD), 2008.
- _____. “Cinéma”. *Opus international*, Paris, n. 5, p. 100-101, fev. 1968.
- _____. *L’abolition de l’art*. Falaise: Éditions impeccables, 2011.
- _____. “La prophétie du meurtre par la pensée: Philippe Garrel et Patrick Deval”. *Opus international*, Paris, n. 7, p. 31-33, jun. 1968b.
- _____. “La réalité dépasse la culture”. *Opus international*, Paris n. 7, p. 14-18, jun. 1968c.



_____. "Le monde est aux violentes". *Opus international*, Paris, n. 7, p. 10-11, jun. 1968d.

Leblanc, G. "Économique, ideologique, formel....". *Cinéthique*, Paris, n. 3, p. 7-14, 1969.

Marcuse, H. *O homem unidimensional*. São Paulo: EDIPRO, 2015.

Ross, K. *May'68 and it's afterlives*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

Shafto, S. *ZANZIBAR: Les films Zanzibar et les dandys de Mai 1968*. Paris: Paris Expérimental, 2007.