

**A revista *Cahiers du Cinéma* e a recepção crítica  
do Grupo Dziga Vertov**

***The Cahiers du Cinéma magazine and the critical reception  
of the Dziga Vertov Group***

Murilo BRONZERI<sup>1</sup>

**Resumo**

O Maio de 68 teve diversas implicações no cinema francês, e algumas dessas implicações são percebidas na trajetória da *Cahiers du Cinéma*. Como demonstra Daniel Fairfax (2021), a política era de extrema importância para a *Cahiers* no final dos anos 1960 e anos 1970, que se aproximou do PCF (Partido Comunista Francês) entre os anos de 1969 e 1971, quando o PCF estava descreditado por tentar sufocar as greves de Maio de 1968, e depois se aproximou do maoísmo, em 1972 e 1973, quando o movimento pró-China já estava em declínio na França. Assim, a pretensão deste artigo é oferecer ao leitor de português um acesso às recentes contribuições que vêm sendo feitas por pesquisadores em outras línguas, principalmente quanto à história da revista durante o período e como ela lidou com os filmes do Grupo Dziga Vertov, coletivo criado em 1968 por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, então editor cultural do *Le Monde*, que se dissolveu em 1972.

**Palavras-chave:** Maio de 68. Crítica cinematográfica. Jean-Luc Godard.

**Abstract**

The May 1968 events had various implications on French cinema, and some of these implications are observed in the trajectory of *Cahiers du Cinéma*. As demonstrated by Daniel Fairfax (2021), politics held immense importance for *Cahiers* in the late 1960s and 1970s. The magazine aligned itself with the French Communist Party (PCF) between 1969 and 1971 when the PCF's reputation was tarnished for attempting to suppress the May 1968 strikes. Later, *Cahiers* embraced Maoism in 1972 and 1973, a time when the pro-China movement was already waning in France. Therefore, the purpose of this article is to provide Portuguese readers with insight into recent contributions made by researchers in other languages, primarily concerning the magazine's history during this period and how it engaged with the films of the Dziga Vertov Group. This collective was established in 1968 by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin, who was then the cultural editor of *Le Monde*. The group disbanded in 1972.

**Keywords:** May 1968. Film criticism. Jean-Luc Godard.

---

<sup>1</sup>Mestrando em Comunicação Audiovisual no PPGCOM-UAM. Bolsista CAPES.  
E-mail: mubronzeri.mb@gmail.com

## Introdução

O Maio de 68<sup>2</sup> teve diversas implicações no cinema francês, e algumas dessas implicações são percebidas na trajetória da *Cahiers du Cinéma*, uma revista francesa sobre cinema, criada em 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca, e considerada como uma das mais importantes revistas de cinema do mundo. Como escreve Daniel Fairfax (2021), em seu livro *The red years of Cahiers du Cinema (1968-1973): Volume I*, a política era de extrema importância para a *Cahiers* no final dos anos 1960 e anos 1970. “Tudo durante esse período — e não seria diferente com o cinema — era lido através das lentes da política da esquerda militante com a qual os editores do jornal eram comprometidos” (FAIRFAX, 2021, p. 199, tradução nossa)<sup>3</sup>.

A pretensão deste artigo é, portanto, oferecer ao leitor de português um acesso às recentes contribuições que vêm sendo feitas por pesquisadores em outras línguas, principalmente quanto à história da revista durante o período e como ela lidou com os filmes do Grupo Dziga Vertov<sup>4</sup>, coletivo criado em 1968 por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, então editor cultural do *Le Monde*, que se dissolveu em 1972.

## A *Cahiers* e o Maio de 68

De maneira geral, Fairfax (2021, p. 200) aponta duas formas com as quais as preocupações políticas se manifestaram na arena do cinema. Primeiro, havia a discussão crítica de filmes com conteúdo político que era feita com base nos preceitos de

---

<sup>2</sup> O mês de maio, no ano de 1968, na França, foi um momento marcado por greves gerais e ocupações estudantis, que acabou por se tornar um marco da política mundial. O movimento, desde seu início, não teve dirigentes, hierarquia ou disciplina partidária. Entre as reivindicações, encontrava-se a afirmação dos direitos da subjetividade e da espontaneidade consciente (MATOS, 1989, p. 13). Pode-se dizer que o movimento teve três características principais: a juventude estudantil como uma faísca para a mobilização operária e popular, a superação do protagonismo dos partidos da esquerda tradicional e a propagação internacional, contagiando outros continentes (ARCARY, 2008).

<sup>3</sup> No original: “Everything during this period—and not least the cinema—was to be read through the lens of the militant left-wing politics to which the journal’s editors were committed.”

<sup>4</sup> Geralmente atribui-se ao grupo um total de nove filmes, dos quais há seis filmes assinados, de fato, pelo Grupo Dziga Vertov: *Um filme como os outros* (*Un film comme les autres*, 1968); *Sons britânicos* (*British sounds*, 1969); *Pravda* (*Pravda*, 1969); *Vento do leste* (*Vent d’est*, 1970), *Lutas na Itália* (*Lotte in Itália*, 1970); e *Vladimir e Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1971). Outros dois são assinados por Godard e Gorin: *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, 1972) e *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, 1972). E um é assinado por Godard e Anne-Marie Miéville: *Aqui e acolá* (*Ici et ailleurs*, 1976), sendo este último feito com materiais gravados para o filme *Até a vitória* (*Jusqu’à la victoire*), inacabado após a morte de alguns sujeitos do filme.

*Cinéma/idéologie/critique*, texto de Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, publicado em novembro de 1969. Maria Alzuguir Gutierrez (2021, p. 321) explica que, nesse texto:

Há uma classificação de tipos de filmes e a crítica que eles demandam, bastante elucidativa das discussões da época: há os filmes que simplesmente estão atrelados à ideologia dominante em forma e conteúdo; há aqueles que atacam a assimilação ideológica em forma e conteúdo; há filmes sem conteúdo explicitamente político, mas que têm um efeito subversivo em função de sua forma desafiadora – o que seria o caso de *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963); há filmes com conteúdo político, mas presos à forma dominante - como *Z* (Costa-Gavras, 1969); há o cinema direto e o cinema direto com intervenção; e filmes ambíguos, que demandam uma leitura sintomática, que lhes revele as camadas mais profundas de significado (é o caso da cinematografia de John Ford). Para cada diferente tipo de filme, os críticos propõem uma leitura da ideologia em distintos níveis – com o que seu foco recai sobre o trabalho de interpretação.

Em segundo lugar, a *Cahiers* também não estava imune às disputas sectárias e de tendências da esquerda francesa pós-1968. A revista se aproximou do PCF (Partido Comunista Francês) entre os anos de 1969 e 1971, quando o PCF estava descreditado por tentar sufocar as greves de Maio de 1968, e depois se aproximou do maoísmo, em 1972 e 1973, quando o movimento pró-China já estava em declínio na França.

Sobre o Maio de 68, é importante destacar o envolvimento que alguns integrantes da revista tiveram com as greves. Comolli, em um evento por ocasião do 50º aniversário do movimento, confirmou que os membros estavam presentes nas barricadas na Sorbonne em outros lugares do *Quartier Latin*. Narboni, em entrevista em 2014, também afirmou que estavam completamente envolvidos no movimento, do começo ao fim. E Daney, que ainda não estava totalmente integrado à equipe, vivenciou as revoltas ao lado de um grupo de anarco-dândis, ligados a Phillippe Garrel (FAIRFAX, 2021, p. 220).

Há, ainda, a participação da *Cahiers* nos *États-généraux du cinéma* (EGC), que foram uma série de reuniões com a participação de cerca de 1500 membros da indústria cinematográfica francesa na École Louis Lumière, na Rue Vaugirard. Os *États-généraux* continuaram o espírito militante do movimento pró-Langlois e declararam a abolição do CNC (*Centre National du Cinéma*), o órgão estatal de cinema que havia tentado controlar a Cinémathèque no início de 1968. Durante o período de greves, também não houve produção e exibição de filmes na França, com exceção dos filmes militantes ligados aos protestos (FAIRFAX, 2021, p. 221).

No entanto, seria errado pensar que a *Cahiers* era apolítica antes de 1968. Fairfax (2021, pp. 201-202) identifica um primeiro momento político na *Cahiers* quando, entre 1963 (quando Jacques Rivette assumiu a edição-chefe da revista no lugar de Rohmer) e o editorial de 1969, a revista, apesar de se manter independente da política partidária e ideologicamente eclética, passou a se identificar mais com a esquerda e se opôs ao gaullismo. No meio do a década de 1960, o sentimento radicalmente anticapitalista começou a ganhar força na revista, que foi abandonando a perspectiva de centro-esquerda, mitterrandista. Durante os anos de 1968 e 1969, há uma politização ainda maior da crítica cinematográfica. Esse período foi rico em entrevistas com diretores engajados politicamente e que realizavam experimentações formais em seus filmes, como Rivette, Philippe Garrel, Walerian Borowczyk, Miklós Jancsó, Dušan Makavejev, Polonsky, Pierre Perrault, Bene e Glauber Rocha. Rivette, por exemplo, chegou a dizer que um cinema revolucionário só poderia ser um cinema diferencial, que desafia o restante do cinema, enquanto filmes que se contentam em tratar da revolução apenas como tema, na verdade se subordinam a ideias burguesas de conteúdo, mensagem e expressão. Rivette chegou até a mencionar o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, como um modelo favorável para o cinema revolucionário (FAIRFAX, 2021, pp. 223-224).

### Uma *Cahiers* revolucionária

Além do Maio de 68, a mudança na *Cahiers* também é influenciada pela trajetória de cineastas como Godard, Garrel e Pier Paolo Pasolini, e pelas atividades políticas que os editores da *Cahiers* se envolveram, como as lutas contra a censura do filme *La Religieuse* (1966)<sup>5</sup>, do Rivette; contra a repressão estatal, como no caso da demissão de Laglois da Cinemateca Francesa; e contra os imperativos comerciais do proprietário da *Cahiers*, o magnata da mídia Daniel Filipacchi.

Esse último confronto parecia cada vez mais inevitável à medida em que a revista se radicalizava. É no dia 10 de janeiro, de 1970, que Filipacchi e os editores da *Cahiers* entram em um acordo (FAIRFAX, 2021, p. 229). E, depois da resolução dessa

---

<sup>5</sup> O filme *La Religieuse* se tornou um ponto de união para a *Cahiers* quando o seu lançamento foi recusado pelo conselho de censura estatal. Embora Rivette tenha permanecido relativamente quieto, outros jovens escritores e até mesmo Godard criticaram o estado gaullista. Nos meses seguintes, a onda de solidariedade acabou por reverter a decisão de proibir o filme, que foi lançado oficialmente em setembro de 1967 (FAIRFAX, 2021, p. 210).

controvérsia, a *Cahiers* se aproximou mais do PCF, que era de longe o maior partido da esquerda francesa na época e um centro organizacional para grande parte dos trabalhadores do país (FAIRFAX, 2021, pp. 237-238), mesmo descreditados após o Maio de 68.

Três fatores que influenciaram no alinhamento da *Cahiers* com o PCF foram: o Louis Althusser, que havia convencido Comolli e Narboni da necessidade de se juntar ao partido para reformá-lo, tornando-o genuinamente revolucionário; a *La Nouvelle Critique*, revista criada em 1948 pelo Partido Comunista Francês, cujos editores tinham opiniões estéticas estreitamente similares às opiniões dos editores da *Cahiers* (FAIRFAX, 2021, pp. 238-240); e a *Tel Quel*, revista literária francesa vanguardista publicada entre 1960 e 1982. Os editores da *Tel Quel* tinham diferentes opiniões sobre o PCF. Jean Thibaudeau (membro do PCF) e Marcelin Pleynet defendiam uma aproximação com o partido, enquanto Philippe Sollers e Julia Kristeva tendiam para o movimento *gauchiste*. Sollers e Kristeva seriam, inclusive, decisivos para a futura rejeição que a revista teve pelo PCF e para a adoção de uma orientação maoísta. Mas, entre 1967 e 1970, a *Tel Quel* colaborava com a *La Nouvelle Critique*, e os editores da *Cahiers*, que frequentavam as reuniões do "*Groupe d'études théoriques*" da *Tel Quel*, passaram a ser influenciados pelo pensamento da revista (FAIRFAX, 2021, pp. 240-241).

Mais à frente, em sua obra, Fairfax (2021, p. 275) ainda aponta um outro motivo que influenciou a *Cahiers* a se aproximar do maoísmo: a Revolução Cultural na China, que ocorreu entre 1966 e 1976. O autor também pontua que:

Ao valorizar a noção de agitação social revolucionária, o maoísmo representava, no entanto, uma alternativa atraente para a esclerose do comunismo soviético para a esquerda internacional. No caso da França, o movimento maoísta, em seu auge, reuniu vários milhares de ativistas — em sua maioria jovens, altamente educados e de origem burguesa — em um grande número de grupúsculos muitas vezes efêmeros, que se agruparam em torno de duas tendências principais. A primeira, representada principalmente pelo *Parti communiste français marxiste-léniniste* (PCFM-L), foi uma dissidência do PCF e desenvolveu uma variante mais dogmática e stalinizada do maoísmo. A segunda tendência, por outro lado, surgiu dos remanescentes da *Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes*, um círculo de estudantes parisienses agrupados em torno de Althusser, que se dissolveu em 1968 e deu origem a organizações mais jovens, como a *Prolétaire ligne rouge*, a 'teórica' de Badiou *Union des communistes de France marxistes-léninistes* (UCFM-L) e dois grupos 'Mao-Spontex' (espontaneístas), o *Vive la révolution!* de inclinação anarquista (que se

dissipou em 1971) e, o mais proeminentemente, a *Gauche prolétarienne* (GP)<sup>6</sup> (FAIRFAX, 2021, pp. 275-276, tradução nossa).

Em 1971, então, devido ao crescente descontentamento com o PCF e a influência da *Tel Quel*, a *Cahiers* passou a adotar uma orientação marxista-leninista-maoísta, que duraria pelos próximos dois anos, até o verão de 1973. Um marco dessa transição ao maoísmo é um texto lido no festival de cinema de Porretta-Terme, no dia 9 de outubro daquele ano, assinado por Comolli, Narboni e Bonitzer (FAIRFAX, 2021, pp. 274-275).

### A *Cahiers* e o maoísmo

O primeiro ano do período maoísta foi marcado por uma continuação da produção que já vinha sendo feita nos anos anteriores. Já o segundo consistiu em preparações para o *Pour un Front culturel révolutionnaire*, colóquio organizado pela *Cahiers* durante o Festival de Avignon em 1973. Com o fracasso desse lançamento, a equipe editorial se dissipou. Comolli, Narboni e Aumont saem, e Daney e Serge Toubiana formaram o núcleo de uma nova equipe, que duraria até a renúncia de Daney, em 1981. Essa nova fase da *Cahiers* foi marcada por um abandono do maoísmo, ainda que houvesse uma identificação forte com a esquerda radical (FAIRFAX, 2021, p. 203).

Sobre o período do *Front culturel*, Fairfax (2021, p. 289, tradução nossa) diz que ele é frequentemente visto como uma época na qual “a reflexão sobre o cinema foi quase que completamente abandonada em favor da agitação política dentro de uma esfera cultural definida de forma amorfa.”<sup>7</sup> A crítica cinematográfica desse período também era “explicitamente subordinada às exigências políticas.”<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> No original: “In valorizing the notion of revolutionary social upheaval, Maoism nonetheless represented an attractive alternative to the sclerosis of Soviet communism for the international left. In the case of France, the Maoist movement at its height collected several thousand activists—mostly young, highly educated and from bourgeois backgrounds—into a large number of often ephemeral groupuscules, which coalesced around two main tendencies. The first, represented chiefly by the Parti communiste français marxiste-léniniste (PCFM-L), was a split from the PCF and developed a more dogmatic, Stalinized variant of Maoism. The latter tendency, by contrast, grew out of the remnants of the Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes, a circle of Parisian students grouped around Althusser which had dissolved in 1968, and gave rise to more youthful organizations such as the Prolétaire ligne rouge, Badiou’s ‘theoreticist’ Union des communistes de France marxistes-léninistes (UCFM-L) and two ‘Mao-Spontex’ (spontaneist) groupings, the anarchist-leaning Vive la révolution! (which evaporated in 1971) and, most prominently, the *Gauche prolétarienne* (GP).”

<sup>7</sup> No original: “[...] reflection on the cinema was almost entirely abandoned in favor of political agitation within an amorphously defined cultural sphere.”

Durante esse período, de 1969 até 1972, há também de se destacar que a *Cahiers* publicou trabalhos críticos e históricos contínuos sobre o cinema soviético dos anos 1920. Traduções de textos de Eisenstein estavam presentes constantemente nas edições da *Cahiers* entre fevereiro de 1969 e janeiro-fevereiro de 1971. Além disso, ainda foram publicadas duas edições especiais sobre o cinema soviético, uma em maio-junho de 1970 e outra em janeiro-fevereiro de 1971. Apesar da situação política da Rússia pós-1917 e a França pós-1968 ter pouco em comum, já que o primeiro país estava sob um governo de um partido revolucionário de massa que havia derrubado o domínio czarista e estabelecido uma ditadura do proletariado, enquanto o segundo estava sob domínio burguês, os franceses haviam encontrado nos soviéticos uma inspiração para essa conciliação entre a produção estética e uma visão política fundamentada no marxismo. E todo esse trabalho da *Cahiers* sobre o cinema soviético só foi possível pois Aumont, tendo aprendido russo na École Polytechnique, pôde supervisionar o projeto de tradução, e Eisenschitz, que viajou a Moscou em 1969, pôde fornecer um apoio logístico (FAIRFAX, 2021, pp. 251-252).

Ismail Xavier também discorre sobre a influência de Eisenstein na *Cahiers* em certo momento de seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Como lembra o autor, num texto coletivo da *Cahiers*, publicado na edição de número 210, de março de 1969, Silvie Pierre, Comolli, Narboni, entre outros, asseguram a montagem descontínua (que rompe com a decupagem clássica) como a única forma não-reacionária de fazer cinema. Porém, Xavier também pontua que havia um certo desconforto na homenagem ao cineasta russo, visto que o seu cinema que tem um discurso claro e ‘diz’ as coisas era um tanto contraditório a ideia de ‘obra unitária’ que os redatores da revista atacavam (XAVIER, 2005, pp. 146-147).

Em relação à preocupação da *Cahiers* quanto ao cinema contemporâneo, não se pode deixar de falar sobre as críticas feitas entre 1969 e 1971 ao que a revista chamaria mais tarde de ‘ficção de esquerda’. O termo, que só seria usado mais tarde nos anos 1970<sup>9</sup>, serve para descrever filmes como *Z* (*Z – A orgia do poder*, 1969) e *L'Aveu* (*A confissão*, 1970) de Costa-Gavras, *Le Temps de vivre* (*Tempo de viver*, 1969) de Bernard Paul e *Camarades* (*Camaradas*, 1970) de Marin Karmitz, que apresentavam temas políticas a

---

<sup>8</sup> No original: “[...] explicitly subordinated to political exigencies.”

<sup>9</sup> O termo foi introduzido de forma contundente na *Cahiers* por Louis Skorecki em “Cinéma et histoire à Valence”, *Cahiers du cinema*, n° 268-269 (julho-agosto de 1976), p. 85-88.

partir de uma perspectiva de esquerda mas que, segundo a *Cahiers*, não faziam nenhuma crítica ao sistema em que estavam inseridos, já que adotavam sua linguagem sem questionar (Fairfax, 2021, pp. 255-256). Um dos poucos filmes que recebem uma crítica mais generosa é o *La hora de los hornos* (A hora dos fornos, 1968), dirigido por Fernando Solanas e Octavio Getino, mas que, ainda assim, não é totalmente elogiado (FAIRFAX, 2021, p. 258).

No entanto, se engana quem achou que a *Cahiers* não faria elogios a filmes realizados no esquema de produção hollywoodiano. Os filmes de John Ford, por exemplo, seriam elogiados pela capacidade de “operar certa desmontagem no próprio sistema ideológico dentro do qual eles estão inseridos” (XAVIER, 2005, p. 149).

É, ainda, importante salientar que, em 1971, a *Cahiers* publicou um comunicado que esclarece a compreensão da revista acerca da dualidade cinema/política à luz da teoria dos Aparelhos Ideológicos de Estado, de Louis Althusser. Numa linha de pensamento similar à do filósofo, a revista entendia que o cinema representava um local da luta de classes e que ele era capaz de absorver temas progressistas, mesmo sem questionar a dominação da ideologia burguesa (FAIRFAX, 2021, pp. 273-274). Althusser também foi importante, nos anos 1960, para a formação da crítica da *Cahiers* ao cinema mimético-representativo. Como fala Xavier (2005, p. 147), “é nitidamente althusseriana a crítica às ideias de continuidade, totalidade e desenvolvimento orgânico, as quais Althusser vincula essencialmente a tradição idealista (a dialética hegeliana seria o principal alvo de ataques em função da presença-chave de tais elementos no seu edifício)”.

E é, nesta linha althusseriana, que a *Cahiers* fez a distinção entre cinema idealista e cinema materialista, ou seja, uma distinção entre “os filmes que são pura manifestação acrítica do sistema de representação dominante vinculado à ideologia burguesa, e os filmes que estão dotados de uma atividade crítica no domínio dos métodos de representação (e não apenas diante de um real a ser tematizado)” (XAVIER, 2005, p. 148). Essa distinção ainda seria, mais tarde, motivo de crítica por parte de Patrick Lebel, através da *Nouvelle critique*. Lebel identificava na lógica da *Cahiers* uma simples troca dos termos: onde antes era o ‘real’, a *Cahiers* colocou ‘ideologia’, mantendo, assim, o essencialismo que a revista queria combater (XAVIER, 2005, p. 151).

Assim, de maneira geral, Fairfax (2021, pp. 285-286) divide o período ‘marxista-leninista’ da *Cahiers* em três fases. A primeira é a fase ‘burguesa-progressista’, do ano de 1969, que é muito influenciada pelo Althusser e que, na verdade, não teria alterado a

prática crítica da revista: os mesmos diretores ainda eram defendidos e o tema da luta de classes ainda não aparecia com força. A segunda, de 1970 a 1971, é a fase do ‘cinema materialista’, que foca nos trabalhos de cineastas como Straub, Oshima e os irmãos Taviani, mas que teria errado em achar que a ideologia burguesa desmoronaria assim que fosse exposta à luz da teoria crítica. E a terceira fase, do ano de 1972, é a do ‘anti-revisionismo’, que reconhecia que a política comanda a produção cultural e o trabalho. No entanto, Fairfax pontua que essa última fase ainda teria sofrido com um ecletismo na seleção de filmes a serem exibidos em Avignon e uma abordagem não teorizada para debatê-los.

### **A *Cahiers*, Godard e o Grupo Dziga Vertov**

Falando, então, sobre a relação de Godard com a *Cahiers* pode-se dizer que o diretor era de fato um ponto de referência constante da revista. Além disso, a evolução política de ambos acontecia de forma, mais ou menos, alinhada. A radicalização do diretor durante os anos 1960, a aproximação com o maoísmo no fim da década e início dos anos 1970, e a reavaliação que fez mais tarde de seu cinema político exerceu uma influência sobre os críticos da *Cahiers*, que foram levados a aprofundar cada vez mais suas perspectivas políticas. Vale lembrar que Godard havia sido um colaborador da revista e, por iniciativa de Narboni, em 1968, as críticas de Godard foram reunidas pela primeira vez em uma antologia<sup>10</sup>. É entre 1969 e 1971 que os laços entre o diretor e a revista se afrouxam, devido ao desprezo de Godard pelo alinhamento pró-PCF da *Cahiers* (FAIRFAX, 2021, p. 298).

Voltando ao início da relação entre essas partes, nota-se que os primeiros filmes de Godard já eram uma referência para muitos dos críticos da *Cahiers*. Tanto Comolli quanto Narboni publicaram críticas de filmes de Godard — *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, 1963) e *O desprezo* (*Le mépris*, 1963), respectivamente — logo após ingressarem na revista. De início, era comum a ênfase nas técnicas inovadoras do trabalho de Godard (FAIRFAX, 2021, p. 298).

---

<sup>10</sup> A antologia foi editada por Jean Narboni e, posteriormente, traduzida para o inglês e editada também por Tom Milne. O livro inclui a última crítica publicada por Godard, nomeada de *Frère Jacques*, que foi publicada na edição de abril de 1960, sobre o filme *A um passo da liberdade* (*Le trou*, 1960), de Jacques Becker.

Mas, já em 1965, Comolli (1965, p. 87) publicou uma crítica do filme *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), na qual ele argumenta que o futuro imediato do filme seria, na verdade, a era contemporânea. E, em 1967, a revista também publicaria uma resposta ao filme *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), na qual Bontemps (1967, p. 34) descreve o filme como um ato político por causa da interrogação radical do cinema e Comolli (1967, p. 29) percebe a obra como o filme mais plástico e político de Godard. *A chinesa* pode, ainda, ser visto como um filme que marcou um início da relação entre Godard e o maoísmo, que se iniciou cerca de quatro anos antes da virada para o maoísmo da *Cahiers*.

Em 1967, a *Cahiers* também publicou uma entrevista com Godard, com o título de *Lutter sur deux fronts*<sup>11</sup>, na qual Godard afirma que:

O cinema deve ir para todos os lugares. O que precisamos fazer é elaborar uma lista de lugares onde ainda não existe e dizer a nós mesmos - é para lá que devemos ir. Se não existir nas fábricas, temos que levar lá. Se não existir nas universidades, nós tem que ir para as universidades. Se não existir nos bordéis, temos que ir nos bordéis. O cinema tem de sair dos lugares onde existe e ir a lugares onde não existe<sup>12</sup> (GODARD, 1986b, p. 296).

Outra importante entrevista de Godard havia sido em 1962, na qual ele discutiu a relação entre cinema e crítica cinematográfica (FAIRFAX, 2021, p. 299). Nessa entrevista, Godard diz:

Hoje eu ainda penso em mim mesmo como um crítico, e em certo sentido eu sou, mais do que nunca. Em vez de escrever críticas, faço um filme, mas a dimensão crítica está subsumida. Eu penso em mim como um ensaísta, produzindo ensaios em forma de romance ou romances em forma de ensaio: só que em vez de escrever, eu os filmo<sup>13</sup> (GODARD, 1986a, p. 59, tradução nossa).

---

<sup>11</sup> *Lutter sur deux fronts* traduz-se, literalmente, para 'Lutar em duas frentes'.

<sup>12</sup> No original: "The cinema has to go everywhere. What we need to do is draw up a list of places where it doesn't exist yet and tell ourselves - that's where we have to go. If it isn't in the factories, we have to take it there. If it isn't in the universities, we have to go into the universities. If it isn't in the brothels, we have to go into the brothels. Cinema has to leave the places where it does exist and go into places where it doesn't."

<sup>13</sup> No original: "Today I still think of myself as a critic, and in a sense I am, more than ever before. Instead of writing criticism, I make a film, but the critical dimension is subsumed. I think of myself as an essayist, producing essays in novel form or novels in essay form: only instead of writing, I film them."

O próximo filme de Godard depois de *A chinesa*, também de 1967, foi o *Week-end à francesa* (*Week-end*). Sobre esse filme, Fairfax (2021, pp. 301-302, tradução nossa) fala que:

*Week-end* não apenas consistia em um ataque repulsivo à civilização burguesa contemporânea e uma ruptura definitiva com a indústria cinematográfica comercial (sinalizada pelo letreiro ‘Fim de cinema’ nos créditos finais do filme), mas também consistia em um ponto zero de montagem cinematográfica, uma *tabula rasa* com base na qual Godard, em seu período marxista-leninista subsequente, poderia experimentar novos métodos de ‘construir’ imagens cinematográficas.<sup>14</sup>

Uma visão semelhante a essa aparece na resposta de Jean-Pierre Oudart ao filme *One plus one* (1968), um filme de Godard que mistura documentário e ficção ao alternar entre as cenas de gravações e ensaios da banda Rolling Stones e cenas com discursos políticos. Oudart (1969, pp. 59-60), com uma linguagem mais próxima à da psicanálise, argumenta que o filme seria revolucionário por perceber a pobreza do significado ao descobrir o jogo do significante, que seria um vazio no qual pode ser traçada a promessa de todos os possíveis significados.

Em 1969, Godard mostra o filme *A Gaia Ciência* (*Le gai savoir*, 1969) no 19º Festival Internacional de Cinema de Berlim e Aumont (1969, p. 46) publica uma crítica chamando o filme de o primeiro filme inteiramente teórico da história do cinema. Porém, depois disso, as obras de Godard demoram para voltar às discussões da *Cahiers*.

Enquanto a revista discutia filmes de Straub, Jancsó, Buñuel, Kramer, Oshima e Glauber Rocha, os filmes do Grupo Dziga Vertov ficaram de lado. Embora possa parecer contraditório que filmes tão ligados à esquerda revolucionária tenham sido ignorados pela crítica de uma revista que vinha se alinhando também cada vez mais à esquerda, isso se explica se observarmos que, enquanto Godard, junto aos seus companheiros Jean-Henri Roger e Jean-Pierre Gorin, estavam próximos do movimento maoísta francês, a *Cahiers* estava alinhada à estratégia do PCF (FAIRFAX, 2021, pp. 302-303). O próprio nome, Grupo Dziga Vertov, pode ter sido visto como uma provocação, já que a *Cahiers* estava traduzindo diversos textos de Eisenstein, que era, para o Grupo Dziga Vertov, dito ser um

---

<sup>14</sup> No original: “Week-End, therefore, not only consisted of a rebarbative attack on contemporary bourgeois civilization and a definitive rupture with the commercial film industry (signaled by the ‘Fin de cinéma’ title-card in the film’s closing credits), it also consisted of a zero-point of cinematic montage, a *tabula rasa* on the basis of which Godard, in his ensuing Marxist-Leninist period, could experiment with new methods of ‘building’ film images.”

‘revisionista’ oposto ao do ‘revolucionário’ Vertov — posição que Jean-Pierre Gorin (1974) reuiu mais tarde<sup>15</sup>.

Na verdade, tensões entre Godard e a *Cahiers* já aconteciam desde outubro de 1968, quando o diretor tirou seu nome do comitê de redação da revista. E as tensões aumentaram quando, em janeiro de 1969, na primeira edição da revista *Cinéthique*, Godard (1969, p. 12, tradução nossa) é entrevistado e critica a *Cahiers* por sua subserviência ao proprietário, Filipacchi:

Da mesma forma o problema dos CAHIERS DU CINÉMA; nada mudou; eles são completamente prisioneiros - mesmo que soubessem o que escrever - se não quiserem parar a revista, escrevam o que precisa ser escrito, até que Filipacchi pare porque Filipacchi não pode publicar a CAHIERS MARXISTES-LENINISTES.<sup>16</sup>

Apenas em maio de 1971, a *Cahiers* volta a falar de Godard, quando Bonitzer (1971, p. 41) publica seu artigo *Réalité de la dénotation*, afirmando que os filmes do Grupo Dziga Vertov, como *Vento do leste* e *Pravda*, ofereciam a possibilidade de abrir o cinema para a cena da economia política. E, na edição de outubro de 1971, pode-se dizer que a amizade entre a revista e Godard volta de fato.

Embora a dupla Godard/Gorin e a *Cahiers* ainda tivessem opiniões diferentes acerca dos grupos maoístas existentes — a revista ainda era cética quanto aos grupos, enquanto Godard e Gorin eram próximos da corrente ‘Mao-Spontex’<sup>17</sup>, como o *Vive la révolution!* e o *Gauche prolétarienne* (FAIRFAX, 2021, p. 306) —, a *Cahiers* decide estampar sua capa com uma imagem do filme Vladimir e Rosa, do Grupo Dziga Vertov (*figura 1*).

---

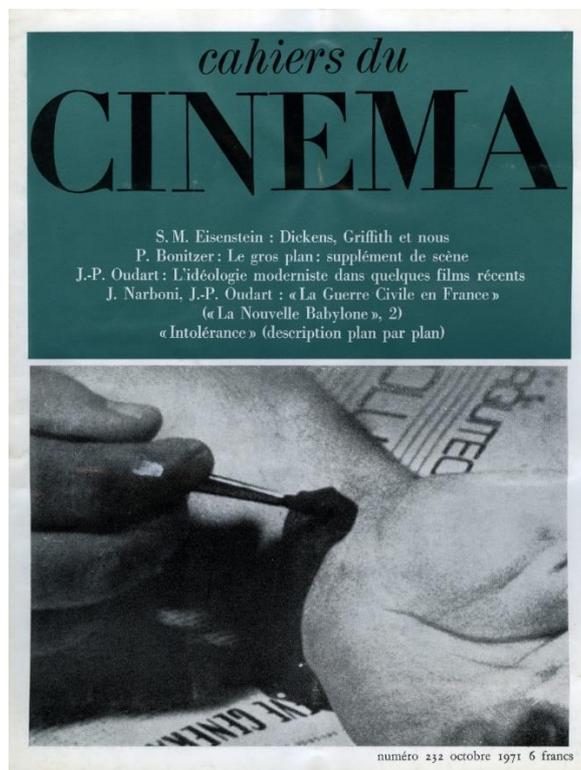
<sup>15</sup> Em entrevista para Chistian Braad Thomsen, na revista *Jump Cut*, em 1974, Gorin diz que a preferência que o grupo teve por Vertov, na época, era porque ele vinha sendo ofuscado por Eisenstein e para se opor à forma como a glória de Eisenstein havia sido reconstituída na categoria da estética burguesa. No entanto, ele depois ressalta que ambos soviéticos eram ligados à organização política libertadora do povo russo e que, embora Eisenstein fosse mais tradicional e trabalhasse mais como um autor enquanto Vertov dissolvia sua individualidade nas forças da revolução, ambos eram dois extremos do mesmo corpo, ambos deviam ser estudados. Gorin ainda enfatiza: eles preferiam ambos!

<sup>16</sup> No original: “De même le problème des CAHIERS DU CINÉMA; il n’y a rien de changé; ils sont complètement prisonniers — même s’ils savaient ce qu’il faut écrire — s’ils ne veulent pas arrêter la revue, écrire ce qu’il faut écrire, jusqu’au moment où Filipacchi l’arrêtera parce que Filipacchi ne peut pas publier des CAHIERS MARXISTES-LENINISTES.”

<sup>17</sup> O termo ‘Mao-Spontex’ é um neologismo criado a partir da junção de ‘maoísta’ e ‘espontaneísta’, para designar um tipo de atividade política que faz uma junção do marxismo com o movimento libertário, principalmente durante as décadas de 1960 e 1970, na Europa Ocidental.

Mais tarde, em 1972, são publicadas outras duas edições sobre os filmes do Grupo Dziga Vertov: a edição nº 238-239, de maio-junho (*figura 2*), e a edição nº 240, de julho (*figura 3*). As edições vão tratar, entre outros temas, sobre os filmes *Tudo vai bem*, *Lutas na Itália*, *Vento do leste* e *Pravda*.

Figura 1 – Capa da revista com imagem do filme Vladimir e Rosa.



Fonte: *Cahiers du Cinéma*. Disponível em:

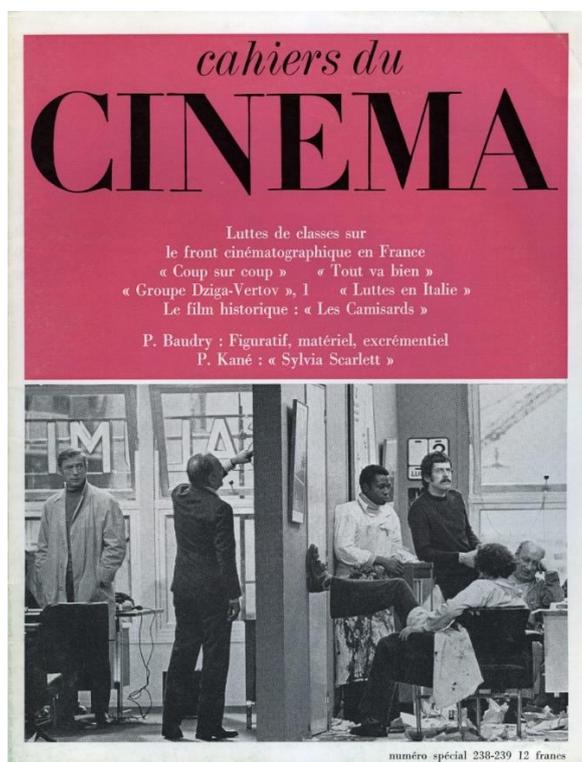
<<https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n232-octobre-1971/>>.

Acesso em: 14 jun 2023.

Na visão da revista *Cahiers*, mais especificamente do chamado Grupo Lou Sin (ou *Groupe Lou Sin d'intervention idéologique*), que foi um coletivo composto por editores da *Cahiers* e estudantes da Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III; os primeiros filmes do período pós-1968 ainda carregavam traços do passado autoral de Godard. *Um filme como os outros* foi criticado por ter uma concepção musical da montagem, que imita o anarquismo e espontaneísmo do movimento, e *Sons britânicos* é desprezado pela filmagem empírica. É *Pravda* que foi considerada pela revista como a primeira tentativa de lutar em duas frentes: a política e do audiovisual. E, junto a *Vento*

do leste e *Lutas na Itália*, *Pravda* formaria o trio de filmes que buscariam imitar a dialética ‘prática-teoria-prática transformada’ (FAIRFAX, 2021, p. 307).

Figura 2 – Capa da edição nº 238-239.



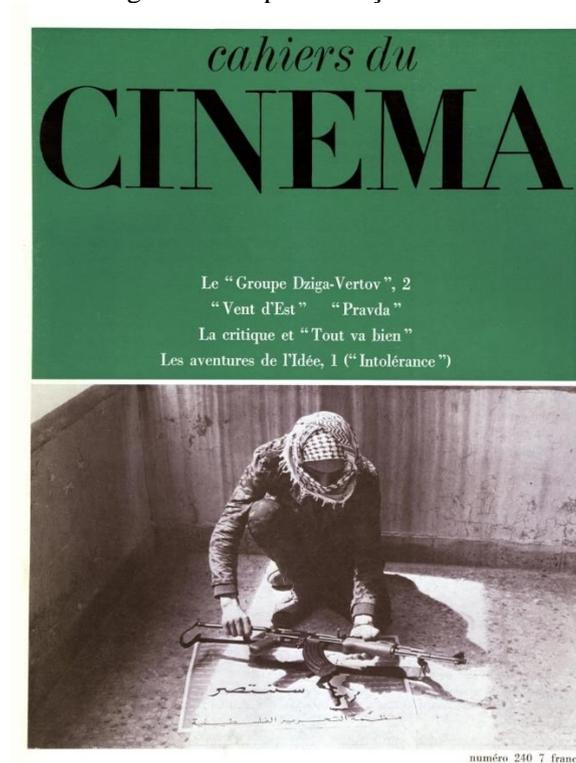
Fonte: *Cahiers du Cinéma*. Disponível em:  
<<https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n238-239-mai-juin-1972/>>.  
Acesso em: 15 jun 2023.

Depois de *Lutas na Itália*, a revista avalia que o grupo teria tentado se conectar com as massas em luta, o que levou à tentativa fracassada de fazer o filme *Até a vitória*; e depois, realizado uma sátira política em *Vladimir e Rosa*, e uma tentativa de unir o comercial e o revolucionário em *Tudo vai bem* (FAIRFAX, 2021, p. 309). Quanto ao filme *Aqui e acolá*, Serge Daney diz ter vomitado após uma exibição privada da obra no estúdio de Godard, devido ao seu impacto emocional (FAIRFAX, 2021, p. 316).

Por último, cabe aqui dizer que os textos da *Cahiers* sobre os filmes do Grupo Dziga Vertov também tiveram o papel secundário de diferenciar a perspectiva da *Cahiers* da perspectiva da revista *Cinéthique*, que já havia escrito bastante sobre o grupo. Embora ambas as revistas tivessem em comum “a defesa de um cinema que traga em si a marca do processo de produção, ao invés de tentar apagar os traços que o denunciam como

objeto trabalhado e como discurso que tem por trás uma fonte produtora e seus interesses” (Xavier, 2005, p. 158), a *Cahiers* acusava a *Cinéthique* de vanguardismo e de praticar um sectarismo estéril (XAVIER, 2005, p. 159).

Figura 3 – Capa da edição nº 240.



Fonte: *Cahiers du Cinéma*. Disponível em:  
<<https://www.cahiersducinema.com/boutique/produit/n240-juillet-aout-1972/>>.  
Acesso em: 15 jun 2023.

## Conclusão

É possível que alguém se pergunte qual a importância de retomar a história da *Cahiers du Cinéma* e do Grupo Dziga Vertov hoje. Primeiramente, os filmes do Grupo Dziga Vertov são obras que demoraram para chegar ao Brasil. Foi só em 2005, com uma mostra no Centro Cultural Banco do Brasil, que os filmes foram exibidos pela primeira vez no país (ALMEIDA, 2005, p. 6). Além disso, os filmes continuam sendo, mesmo após cerca de cinco décadas desde suas realizações, obras que propõem um cinema disruptivo, revolucionário, contrário à assinatura autoral e ao modelo hollywoodiano, ainda predominante nas salas de cinema. O estudo do Grupo Dziga Vertov permite uma

compreensão maior de filmes que desafiam as formas narrativas e estéticas tradicionais e que podem inspirar cineastas a explorar novas formas de expressão cinematográfica ao abordar questões pertinentes à realidade brasileira.

Trazer para o português a discussão feita pela *Cahiers* antigamente é também uma forma de fomentar discussões nos países lusófonos sobre filmes que vêm sendo feitos com temas políticos e que, mais especificamente no Brasil, têm retratado acontecimentos e debates recentes da política brasileira, como os protestos de Junho de 2013, a retirada de Dilma da presidência, a prisão e liberdade de Lula, o Governo Bolsonaro, entre outras questões sociais como racismo, machismo, preconceito com pessoas fora do padrão heteronormativo, apologias à ditadura militar, etc.

## Referências

ALMEIDA, J. D. **Grupo Dziga Vertov**. 1. ed. São Paulo: Witz, 2005.

ARCARY, V. Maio de 68: a última onda revolucionária que atingiu o centro do capitalismo. **Acta Scientiarum: Human and Social Sciences**, v. 30, n. 2, p. 203-209, 18 dez 2008.

AUMONT, J. Berlin 69. **Cahiers du cinéma**, n. 215, p. 41-46, set 1969.

BONITZER, P. “Réalité” de la dénotation. **Cahiers du cinéma**, n. 229, p. 39-41, mai 1971.

BONTEMPS, J. Une libre variation imaginative de certains faits (La Chinoise), **Cahiers du cinéma**, n. 194, p. 30-34, out 1967.

COMOLLI, J. L. À rebours? (Alphaville), **Cahiers du cinéma**, n. 168, p. 86-87, jul 1965.

COMOLLI, J. L. Le point sur l’image (La Chinoise), **Cahiers du cinéma**, n. 194, p. 29-30, out 1967.

FAIRFAX, D. **The red years of Cahiers du Cinéma (1968-1973): volume I: ideology and politics**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2021.

GODARD, J. L. From critic to film-maker: Godard in interview (extracts). In: HILLIER, J. (Ed.). **Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**. Cambridge: Harvard University Press, 1986a. p. 59-67.

GODARD, J. L. Struggling on two fronts: Godard in interview with Jacques Bontemps, Lean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni (extracts). In: HILLIER, J. (Ed.). **Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**. Cambridge: Harvard University Press, 1986b. p. 294-299.

GODARD, J. L. Un cinéaste comme les autres: entretien avec Jean-Luc Godard par Jean-Paul Cassagnac et Gérard Leblanc. **Cinéthique**, n°1, 20 jan 1969, p. 8-12.

GODARD, J. L.; MILNE, T.; NARBONI, J. **Jean-Luc Godard Par Jean-Luc Godard. Godard on Godard: Critical Writings...** Editado por Jean Narboni. Editado e traduzido do francês por Tom Milne. Londres: Secker and Warburg, 1972.

GORIN, J. P. Filmmaking and history: Jean-Pierre Gorin interviewed by Christian Braad Thomsen. **Jump Cut**, n. 3, 1974, p. 17-19. Disponível em: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC03folder/GorinIntThomson.html>>. Acesso em: 14 set 2021.

GUTIERREZ, M. A. Uma vez mais: de volta aos debates sobre cinema e ideologia. **Rebeca**, São Paulo, v. 10, n. 1, 2021b, p. 315-338.

MATOS, O. C. F. **Paris 1968: as barricadas do desejo**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

ODART, J. P. Dans le texte (One Plus One). **Cahiers du cinéma**, n. 213, p. 59-60, jun 1969.

SKORECKI, L. Cinéma et histoire à Valence. **Cahiers du cinéma**, n. 68-269, p. 85-88, jun/ago 1976.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.