

Apontamentos sobre a prática teórica no cinema pós-68 aventada pela crítica

Notes on theoretical practice, militant cinema and film criticism in France after 68

Leonardo Esteves

Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Doutor em Comunicação Social pela PUC-Rio. Escreveu, produziu e dirigiu filmes de curta-metragem como Alguém tem que honrar essa derrota! (2009) e Crepúsculo do grão (2017).
Email: leonardogesteves@gmail.com

Submetido em: 16/03/2018

Aceito em: 30/05/2018

DOSSIÊ

RESUMO

O artigo pretende estabelecer uma comparação entre as duas correntes da crítica cinematográfica francesa que assumem um projeto teórico de transformação sob a inspiração marxista-leninista no pós-Maio de 68: os *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*.

PALAVRAS-CHAVE: *Crítica de cinema, cinema francês, Maio de 68*

ABSTRACT

This article aims to establish a comparison between the two magazines in French film criticism that assumes a theoretical project inspired by Marxist-Leninist ideas in the after May 68: *Cahiers du Cinéma* and *Cinéthique*.

KEYWORDS: *Film criticism, french cinema, May 68.*

RESUMÉ

Cet article revient sur les deux revues de critique de cinéma qui ont voulu changer le métier en France après Mai 68 et qui ont assumé un projet théorique inspiré par les idées marxiste-léninistes: les *Cahiers du Cinéma* et *Cinéthique*.

MOTS-CLEFS: *Critique de cinéma, cinéma français, Mai 68.*

A edição dos *Cahiers du Cinéma* que chega às bancas em abril de 1968 (n. 200-201) parece indicar que o cinema está preparado para a guerra. A ilustração da capa, que traz uma arma de fogo alimentada por uma tira de celuloide, dá o tom do recado. Ainda que, eventualmente, se aponte um sentido pressagiador para esta capa, dando a ver as transformações que irão tomar a França de assalto em maio, ela pouco está se relacionando com o tipo de mudança que irá reestruturar o ofício crítico. A razão de ser da ilustração na capa é ainda o *affaire Langlois*¹, recém-findado. E a continuação do combate esboçado no editorial amplia a questão da “batalha da Cinemateca” para uma libertação do cinema, visando sua maturidade, mas sem perder de vista a discussão sobre a relação cinema-Estado. Tudo isso será relevante e protagonizará debates importantes a partir do Maio de 68. Mas, paralelo a isso, emerge uma tentativa de absorver o quadro de mudanças no campo crítico, colocando em xeque o papel da (velha) crítica. Para esta revolução, a própria ideia de uma capa ilustrada já irá parecer fora do compasso vanguardista reivindicado em curto prazo. A ênfase da reestruturação crítica recai sobre a formulação de uma prática teórica, que se dá a partir da transposição das ideias do filósofo Louis Althusser.

Sob esta reformulação que compreende uma vanguarda marxista-leninista, dois periódicos assumem, ou, ao menos, pretendem assumir pra si um novo papel. Representam o velho e o novo, e respondem por uma renovação que vem a reboque do Maio de 68. Os *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*, que passam a circular em janeiro de 1969, vão protagonizar uma notável e muito explorada discussão sobre a ideologia no cinema. Este episódio e seus desdobramentos, que contemplam a participação de uma terceira parte, já estão consolidados² e não serão mais uma vez abordados aqui, senão de forma periférica. O presente artigo visa analisar a transposição da prática teórica a partir de Althusser para o repertório teórico apresentado pelo corpo de críticos das publicações citadas acima. Para dar início aos trabalhos, é preciso apontar algumas características de *Cinéthique* e sobre a problematização da crítica que ela inicia.

Cinéthique e o novo (Godard)

A capa da primeira edição de *Cinéthique* a apresenta como uma “nouvelle revue du cinéma

1 Neste episódio, ocorrido no primeiro semestre de 1968, a classe cinematográfica se mobiliza em defesa de Henri Langlois, que fora afastado da Cinemateca Francesa pelo governo, exigindo seu retorno à instituição.

2 Ver Lebel (1975), Xavier (2005) e Jelicic (2016)..

nouveau³". A ênfase sobre o novo deve, portanto, recair tanto sobre o cinema que emerge no ano anterior quanto sobre o trabalho crítico de revelá-lo. A fotografia da capa é extraída de *L'été* (1968), de Marcel Hanoun. Abaixo, as chamadas para o conteúdo da revista: obras de Bergman, Rivette, Straub, Hanoun (que é também um dos fundadores de *Cinéthique*) e Godard.

O editorial-em-forma-de-manifesto veiculado no primeiro número de *Cinéthique* é assinado por Hanoun e antecipa a ênfase sobre um trabalho didático-pedagógico sobre o leitor. Visa-se uma maiêutica com o *spectateur-lecteur*/espectador-leitor: "Nous voulons apprendre à comprendre"⁴. Tal ensinamento implica em resoluções básicas: o movimento de câmera passa a ser uma tomada de posição moral do cineasta em direção a uma pesquisa pessoal; e o cinema enquanto aparelho redutor das capacidades intelectuais do espectador precisa ser combatido.

Na entrevista com Godard, ainda no primeiro número, a questão do posicionamento da revista e do ofício crítico lança os primeiros paralelepípedos contra os *Cahiers*, um modelo a ser superado⁵. O argumento de que o papel da nova revista seria de falar sobre os filmes dos quais não se fala é logo relativizado por Godard, que aponta no editorial um lugar comum para todas as revistas – de forma que os periódicos de cinema seriam justamente sobre os filmes não comerciais. A resposta dos debatedores (Jean-Paul Fargier e Gérard Leblanc) é enfática: o posicionamento das demais publicações seria em torno da promoção de uma filmografia do tipo *art et essai*, um cinema cultural e não subversivo – o que reduziria as potencialidades de um filme que poderia ser encarado como subversivo. O indício sobre tal tendência recai sobre as análises de *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung* (1967) que são publicadas nos *Cahiers*⁶. Aos olhos dos debatedores de *Cinéthique*, as críticas seriam contraditórias com os propósitos da obra, pois elas teriam ignorado as condições econômicas nas quais o filme teria sido produzido: "Il ne fallait pas parler du film comme film, mais parler de sa réalisation, de sa production, qui étaient vraiment révolutionnaires"⁷ (1969, p. 8). Com tais palavras, se tem a impressão de que a tarefa reside justamente em fazer a crítica desviar-se do objeto ao qual ela sempre esteve atrelada, o filme; e, com isso, reencaminhar o esforço crítico para a feitura, história teórica das práxis.

3 "Nova revista do cinema novo".

4 "Nós queremos ensinar a compreender".

5 Todas as informações a seguir sobre as opiniões de Godard e de *Cinéthique* são extraídas da entrevista *Un cineaste comme les autres* (1969, págs. 8-12).

6 O filme ganha duas revisões. Uma de Noel Burch (nº 195, p. 63, 64); e outra de Comolli (nº 203, p. 17, 18).

7 "Não seria preciso falar do filme como filme, mas falar de sua realização, de sua produção, que eram verdadeiramente revolucionárias".

Para o Godard pós-Maio, em torno da criação do grupo Dziga Vertov, o ato de fazer uma nova revista já é condenável. A saída seria baratear os custos fazendo circular folhas mimeografadas com trabalho teórico. O papel dos *Cahiers* demonstra o estado ideológico da crítica: para Godard os críticos teriam se tornado prisioneiros do espetáculo. É chegado o momento no qual o crítico não pode mais trapacear, argumenta Godard; e já não se distingue mais as fronteiras entre produção cinematográfica (espetacular como um todo) e produção crítica.

Neste encontro entre os críticos e o cineasta, torna-se ambíguo o papel de Godard em relação à própria obra. A falta de vontade de falar ou projetar *Um filme como os outros* (1968) é outro ponto de atrito entre o diretor e a intenção de tratar sobre filmes não comerciais que é levada à frente por *Cinéthique*. Os representantes da revista vão reafirmar um trabalho didático e desmistificador a ser feito (“Pour savoir comment faire les films, il y a un travail théorique à accomplir quand même⁸”). Para o qual, mais adiante, Godard rebate: “Ne pas arriver dans la pratique sociale avec des idées sur le cinéma, mais faire une pratique sociale et trouver les idées cinématographiques qu’elle implique⁹”. Em sua defesa, é a prática que se faz primordial. A distribuição é um mecanismo burguês (que rende uma comparação com a rede Prisunic ou a Ford): Godard insiste sobre a prática, relativizando a função social do produto filme, já finalizado. Tal argumento se estende à fatura de um novo periódico, imerso ainda na mesma logística de distribuição e, portanto, reproduzindo os mecanismos de circulação comercial.

Há, contudo, em um primeiro momento, uma convergência de opiniões entre as duas partes em relação à ênfase sobre a criação. Se Godard polemiza a fundação de mais uma revista, é o projeto de renegar o produto filme, tal como propõe *Cinéthique*, que viabiliza o contrato pós-Maio em termos teóricos:

Faut-il encore parler des films? (...) Car l’objet filmique, comme tout autre produit fabriqué, est le résultat d’un travail qui disparaît comme par miracle dans un spectacle destiné précisément à distraire le spectateur du travail accompli dans un autre secteur de l’industrie (LEBLANC, 1969, p. 20).

Nesta visão se encaixa o novo papel da crítica, um agente conciliador entre o inconsciente do cinema e a consciência do espectador. A tarefa se inicia em *Cinéthique* com a análise de *Lété*, longa-metragem rodado pelo editor Hanoun em sete dias. Para Gérard Leblanc (p.20), o filme é o primeiro

8 “Para saber como fazer os filmes, há, não obstante, um trabalho teórico a se realizar”.

9 “Não chegar à prática social com ideias sobre o cinema, mas fazer uma prática social e encontrar as ideias cinematográficas que ela implica”.

exemplo que reúne todas as condições para a liberação do sentido.

Em *L'été*, Hanoun está aplicando ao pós-Maio o “instrumental estético” já empregado com desenvoltura em *L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung*. E aí reside uma questão importante no que teoricamente o filme deveria representar e o que a crítica até então deveria ter valorizado. Na análise de Jean-Louis Comolli para os *Cahiers*, às vésperas da criação de *Cinéthique*, Jung é bem-sucedido ao tornar o espectador narrador. É a *écriture-lecture*¹⁰ (Comolli) do filme que vai implicar em um trabalho individual para cada espectador-leitor (termo usado por Hanoun em *Cinéthique*, citado acima). O que, entretanto, desabona a obra na análise do crítico dos *Cahiers* reside justamente na valorização, no apego, pela diegese. O jogo estético que habilita a participação ativa do espectador resultaria na perda de relevância do conteúdo (verossimilhança do julgamento encenado de Jung, por exemplo), o que faria com que o próprio Hanoun passasse a ser julgado. Dessa maneira, na visão do crítico, a liberdade em tornar o espectador coautor do filme ainda seria tê-lo submetido a uma mentalidade que faz com que ele esteja permanentemente conectado a um comportamento condicionado pelo enredo. Tal análise poderia ser vista sem reservas pelos críticos de *Cinéthique*, dispostos a virar o jogo, como uma revisão burguesa. “Faut-il encore parler des films?” (Leblanc), é justamente rechaçar a parte que nutre um comportamento histórico de submissão e passividade do espectador durante a projeção. O filme desconstrutor deve relativizar a importância do enredo. A crítica deve acompanhar esse movimento, restaurando o arcabouço teórico a partir da experiência concreta da realização da obra.

A “promoção artística científica do cinema”

A participação de Hanoun vai ser breve e seu nome rapidamente se dissipará do corpo do periódico. A segunda edição de *Cinéthique* faz constar uma nota de três linhas comunicando seu afastamento devido à preparação de um novo filme. A informação é embasada pelo conceito que estabelece um dos fundamentos-alicerces da nova crítica: ela não se separa do ato de filmar – o que será feito posteriormente pelo corpo editorial da revista, fundando um grupo homônimo de realização de filmes. Gérard Leblanc assume a direção da revista e reforça os argumentos sobre um “cinema de classe”, científico. Neste modelo, o cineasta renunciaria ao cargo de “patrão do sentido”, demandando uma atitude ativa do espectador no decorrer do filme.

10 “Ce premier décalage entre le narrateur (spectateur fictionnel) et les spectateurs (narrateurs obligés) ne peut que renforcer le rôle actif, la participation de ceux-ci à l'écriture-lecture du film, dont la textualité même variera forcément en fonction de chaque spectateur” (COMOLLI, 1969, p. 17).

Dans ce contexte, la promotion 'artistique' du cinéma (l'idéologie art et essai) apparaît comme une manoeuvre de diversion. Privilégier dans le cinéma les vertus 'esthétiques' occulte sa réalité, maintient les travailleurs du cinéma et ceux des autres industries de part et d'autre du fossé *culturel* que la bourgeoisie voudrait infranchissable. Or de cette culture qui sépare, il faut se séparer. Scientifique dans son observation de la société, le cinéma de classe organise scientifiquement les éléments qu'il met en rapport. *Il fait oeuvre d'élucidation*¹¹ (LEBLANC, 1969b, p. 3, grifos do autor).

Já nas páginas da revista, a "promoção artística científica" do cinema passa pela recusa em veicular publicidade e sobre o enfoque em um cinema militante.

A radicalidade na estética da publicação vai ainda se intensificar. A terceira edição de *Cinéthique* abre mão de sumário e as matérias são diagramadas com poucas informações. É o caso da polêmica entrevista com os colaboradores da revista de crítica literária *Tel quel*, Marcelin Pleyne e Jean Thibaudeau, no qual o debate é iniciado sem nenhuma introdução. Sequer é citado o nome completo daqueles que são convidados a debater. Já o número quatro será composto basicamente por apenas um longo texto (escrito a três mãos), uma entrevista e um "pós-editorial". Neste texto, Leblanc critica as cinematografias do leste por não teorizar a prática do cinema materialista inaugurada por Eisenstein, definindo o cinema materialista como uma recusa à representação idealista da realidade¹².

Do número cinco em diante não haverá imagens na capa, apenas texto – tendência que será assumida somente três anos mais tarde pelos *Cahiers du Cinéma*. Nesta edição, *Cinéthique* propõe a definição de um filme materialista dialético. Mas antes de abordar este conceito-chave, é preciso abrir um parêntese para introduzir as ideias que servirão de base.

As origens da prática teórica em Althusser

Ao longo dos anos 1960, Althusser vai propor abordar a questão da especificidade da dialética marxista, da convergência entre teoria e prática. O esforço de destacar/distinguir a dialética marxiana da hegeliana (sobretudo a partir do argumento da inversão, proposto pelo próprio Marx sobre um conceito

11 "Neste contexto, a promoção 'artística' do cinema (a ideologia art et essai) aparece como uma manobra de diversão. Privilegiar no cinema as virtudes 'estéticas', oculta sua realidade, mantém os trabalhadores do cinema e aqueles de outras indústrias apartados da vala *cultural* que a burguesia queria insuperável. Pois, desta cultura que separa, é preciso se separar. Científica em sua observação da sociedade, o cinema de classe organiza cientificamente os elementos que ele coloca em relação. *Ele faz uma obra de elucidação*".

12 "Que serait un cinéma matérialiste? Incontestablement, un cinéma qui partirait des conditions matérielles du cinématographe: des images projetées sur une surface plane; des 'personnages' qui n'ont ni chair ni sang – ni psychologie; des voix qui ne viennent pas de la gorge mais de la pellicule. Un cinéma qui refuserait le fantasme idéaliste de la réalité et de sa représentation sur le corps de l'écran"(LEBLANC, 1969c, p. 32).

que ele não chegou a aprofundar) não será uma tarefa palatável¹³. Ela leva Althusser a se interrogar de início sobre o que é essencial entre teoria e prática:

Não se trata, pois, senão de suprimir, em um ponto preciso, o 'desvio' entre a teoria e a prática. De modo algum se trata de submeter ao marxismo um problema imaginário ou subjetivo, de pedir-lhe que 'resolva' os 'problemas' do 'hiperempirismo', nem mesmo daquilo que Marx chama as dificuldades que um filósofo experimenta em suas relações *pessoais* com um conceito. Não. O problema colocado existe (existiu) sob a forma de uma dificuldade assinalada pela prática marxista. Sua solução existe na prática marxista. Portanto, não se trata mais do que enunciá-lo teoricamente. Esse simples *enunciado* teórico de uma solução existente em estado prático não se faz, entretanto, por si mesmo: exige um trabalho teórico real que não apenas elabore o *conceito* específico, ou *conhecimento*, dessa solução prática, mas ainda realmente destrua, por meio de uma crítica radical (até a sua raiz teórica), as confusões, ilusões ou aproximações ideológicas que possam existir. Esse *simples* 'enunciado' teórico implica, pois, um único movimento, a *produção* de um conhecimento e a *crítica* de uma ilusão (1979, p. 143, grifos do autor).

A simultaneidade entre conhecimento e crítica é a ponta de uma cadeia. O autor vai propor uma prática social (unidade das práticas produtivas existentes) que é composta por três níveis essenciais: a prática política, que resulta na elaboração de novas relações sociais; a prática ideológica, que transforma a consciência do homem a partir da ideologia (religiosa, jurídica, política, artística, moral, etc.); e a prática teórica. Esta última concentra a tônica da discussão que vai se efetuar em torno da dialética:

"A prática teórica faz parte da definição geral da prática. Lida com uma matéria-prima (representações, conceitos, fatos) que lhe é dada por outras práticas, sejam 'empíricas', 'técnicas', 'ideológicas'. Em sua forma mais geral, a prática teórica não compreende somente a prática teórica científica, mas igualmente a prática teórica pré-científica, isto é, 'ideológica' (as formas de 'conhecimento' constituindo a pré-história de uma ciência e suas 'filosofias'). A prática teórica de uma ciência distingue-se sempre claramente da prática teórica ideológica da sua pré-história: essa distinção toma a forma de uma descontinuidade 'qualitativa' teórica e histórica, que podemos designar, com (Gaston) Bachelard, pelo termo 'cesura epistemológica'" (1979, p. 145).

Sob tal cesura, a dialética executa seu trabalho de transformação teórica que irá originar uma ciência nova, que se destaca da ideologia do passado. A dialética na visão althusseriana, portanto, revela

13 Althusser aponta a ineficácia de comentaristas que buscaram explicitar a inversão da dialética de Hegel proposta por Marx através de "citações célebres", sem, contudo, abordar o conhecimento teórico da inversão (1979, p. 157). A origem da especulação em torno da dialética nos escritos de Marx se deve ao próprio autor. O texto anunciado por ele sobre dialética não chegou a ser produzido. A única menção a um método dialético se dá apenas em um capítulo de *Contribuição à crítica da economia política*. Althusser aborda a omissão de Marx como uma brecha que poderia justificar a dispersão entre teoria e prática como algo natural, pois não seria essencial a união entre ambos para o desenvolvimento da teoria (p. 151).

o passado como ideológico. A prática teórica (em um viés marxista da epistemologia), entretanto, está ainda a ser construída, salienta Althusser. E as dificuldades serão muitas: não há um guia volumoso para orientar esta prática, tal como se dá em *O capital*; ou uma experiência revolucionária secular dos marxistas; tal prática se vê ainda marcada pela especulação inevitável do que poderia ter sido o posicionamento da doutrina marxista sobre o tema. Para Althusser, a prática teórica ainda é externa, está diante dos marxistas “(...) por elaborar, ou mesmo por fundar, isto é, por assentar sobre bases teoricamente justas, a fim de que corresponda a um objeto *real*, e não um objeto presumido ou ideológico, e seja verdadeiramente uma prática teórica e não uma prática técnica” (p. 146, grifos do autor).

Generalidades

Se esta prática teórica não é histórica e, logo ideológica, como explicá-la senão por estimativas e imprecisões? Para isso, a explicação de Althusser para definir a abrangência da prática teórica contempla um esquema complexo que o filósofo divide em Generalidades. Há, portanto uma Generalidade I, que responde pela matéria-prima que será transformada em Generalidade III pela Generalidade II – sendo esta última o equivalente à prática teórica, que é uma ciência:

Quando uma ciência, já constituída, desenvolve-se, ela elabora sobre uma matéria-prima (Generalidade I) constituída seja de conceitos ainda ideológicos, seja de ‘fatos’ científicos, seja de conceitos já cientificamente elaborados, mas que pertencem a um estágio anterior da ciência (uma ex-Generalidade III). É, por conseguinte, ao transformar essa Generalidade I em Generalidade III (conhecimento) que a ciência trabalha e produz (p. 160).

Em outras palavras, há um concreto-realidade (Generalidade I) que passa a um concreto-do-pensamento (Generalidade III) a partir da prática teórica (Generalidade II).

Com este esquema, Althusser pensa estar resolvendo o “método científico correto” marxiano, que consiste na passagem do abstrato ao concreto por meio de um processo científico. Entretanto, o autor é cuidadoso em não considerar como uma simples generalidade o processo científico da prática teórica. Não se trata de um “simples desenvolvimento” ou de uma passagem, “mas a forma de mutações e reestruturações que provocam descontinuidades qualitativas reais” (p. 165). As descontinuidades que emergem entre Generalidade I e III intervêm na continuidade da produção de conhecimento. Aí reside a ruptura com Hegel. Para Althusser, Hegel nega a ação da prática teórica, da dialética, ou a julga como movimento da Ideia. Dessa forma, ele estaria denegando as transformações e descontinuidades,

as atribuindo (quando tanto) a um processo ideológico, o da “interioridade simples” (p. 165). Desta divergência se esclareceria a crítica marxista a Hegel. Pois Hegel, ao conceber as três Generalidades como um continuum, nega que exista diferença entre elas. Deste aspecto, Althusser formula a questão da inversão dialética entre Marx e Hegel, problematizando-a. Enquanto ciência, a prática teórica não poderá ser uma inversão da ideologia hegeliana, porque ela não resultaria de uma problemática ideológica – ela se desenvolveria em outro domínio, fundado “em um outro elemento”, no campo de uma nova problemática, científica, a atividade da nova teoria” (p. 169, grifos do autor). É, portanto, estabelecida uma linha opositiva que separa de um lado a ciência e de outro a ideologia.

Tendo abordado estas informações, extraídas de *Sobre a dialética do materialismo*, escrito entre abril e maio de 1963, pode-se voltar a *Cinéthique*. O texto de Althusser exerce grande influência sobre os redatores deste periódico na fase referente ao ano de 1969.

O filme materialista dialético

Tentativa sólida de atribuir uma definição teórica ao cinema revolucionário, o filme materialista dialético aparece formulado na quinta edição de *Cinéthique* pela mão de Jean-Paul Fargier. O crítico está interessado em fugir das convenções que estabelecem qualquer outro cinema que não o espetacular em anti-espetáculo. Para isto, se faz necessária a análise sobre a materialidade física, audiovisual, que resulta da combinação dos artifícios da montagem (imagens e sons) e a função do experimento na prática social. Althusser é evocado para embasar os argumentos de Fargier que visam a princípio enxertar o cinema na prática política (que no materialismo dialético althusseriano, como apontado acima, significa voltar-se a uma prática que é responsável pela elaboração de novas relações sociais). Mas a conclusão é um tanto ambígua: a prática cinematográfica não seria especificamente prática política. A relação cinema/ política não seria homogênea, o que, por outro lado, não inviabilizaria a existência de filmes políticos.

Como função primária, este cinema político teria como objetivo destruir a mistificação do cinema ideológico. Ou seja, suprimir um efeito tradicional que faria com que o público (de todas as classes) identificasse o que é projetado, mas não se reconhecesse nas imagens. Entretanto, a destruição seria simbólica, uma vez que a intenção final seria continuar a produzir ideologia (como o próprio autor salienta), mas ideologia proletária. Seria preciso ainda encontrar uma outra via, para além da ideológica:

esta seria teórica. Para Fargier, a oposição não se dá entre ciência e ideologia, como propõe Althusser; mas entre teoria e ideologia.

A relação entre política e ideologia não é menos problemática quando Fargier absolve um cinema ideológico quando produzido em países socialistas. Para o crítico, o realismo socialista não traria prejuízo ou diminuiria uma função estética para sua plateia nestes países por ser ela composta, *teoricamente*, por uma massa uniformemente proletária. O socialismo deve ser humanista, e o realismo socialista seria uma via consolidada para reproduzir valores. Já nos países burgueses, os filmes sociais deveriam tomar outro partido, superando a estética do realismo socialista.

É a prática teórica que vai suprimir os impasses entre cinema e política. É sobre ela que se faz possível romper a função ideológica de reconhecimento pela função teórica de conhecimento. E tal função teria duas finalidades: produção de conhecimentos gerais e de conhecimentos específicos – este último estaria voltado para o próprio filme em questão e seria ideológico na medida em que deixasse ler sua função ideológica, política, econômica em uma chave crítica, denunciante. Tal quadro gera uma fórmula geral: “Au cinéma la circulation des connaissances est concomitante de la production de la connaissance du cinéma¹⁴” (FARGIER, 1969b, p. 20). Se a convergência não se dá entre as duas circunstâncias, recai-se na ideologia. Os exemplos do crítico partem da fatura socialista de Eisenstein e Vertov; passam por experiências militantes recentes (*Um filme como os outros*, *La hora de los hornos*, *Flins 68-69*¹⁵); e de híbridos que não se encaixam em nenhuma das duas vertentes: *Octobre à Madrid* (1967), de Marcel Hanoun, *Méditerranée* (1963), de Jean-Daniel Pollet e *Le joueur de quilles* (1968), de Jean-Pierre Lajournade.

Em seu parecer sobre a prática teórica, Fargier conclui com a definição do filme materialista dialético, única receita útil ao proletário para se desviar da ideologia:

Un FILM MATERIALISTE est un film qui ne donne pas du réel des *reflets* illusoires, qui ne donne pas de reflets du tout, mais partant de sa propre matérialité (écran plat, pente idéologique naturelle, spectateurs) et de celle du monde, les donne à voir dans un même *mouvement*. Mouvement théorique qui donne une connaissance scientifique du monde et du cinéma et par lequel le film participe à la guerre contre l'idéalisme. Mais pour parvenir à ses fins encore faut-il qu'il soit dialectique, sinon

14 “No cinema a circulação de conhecimentos é concomitante à produção de conhecimentos do cinema”.

15 Este filme é assinado pelo Groupe des Cinéastes Révolutionnaires Proletariens. Sua origem remonta a uma sessão do filme *Oser lutter, oser vaincre*, do grupo Ligne Rouge, que teria trazido uma série de discordâncias entre grupos maoístas e marxistas-leninistas. Após uma exibição desta obra, a cópia teria sido roubada, contratipada e remontada, *consertando* a linha política do filme e sendo rebatizado como *Flins 68-69*.

il n'est qu'une belle machine vaine qui fonctionne sans rapport transformationnel avec le réel. Un FILM DIALECTIQUE c'est donc un film qui se déroule en sachant (et en faisant savoir) par quel *procès* de transformation réglées une connaissance ou une représentation devient matière écranique et par quel autre *procès* cette *matière filmique* se transforme en connaissance et en représentation chez le spectateur. Mais, étant donné que le film n'est pas un objet magique qui agit par fluide, grâce ou vertu, ce fonctionnement dialectique pour être effectif est soumis à une condition: que de la part du 'spectateur' il y ait travail – déchiffrement, lecture des traces produites par le travail du film¹⁶ (FARGIER, 1969b, p. 21).

Tal definição se faz necessária para especificar a condição na qual um filme pode ser efetivamente político, sem cair no que o autor classifica de “inflação da palavra política” – a expressão remete a um cinema que trata de assuntos políticos na diegese, mas o faz imerso em uma linguagem espetacular, em uma representação tradicional (o que se convencionou chamar de “filmes Z”, tomando como exemplo a obra homônima de Costa-Gravas).

O que se pode observar, para concluir temporariamente, sobre esta tentativa de adaptar a prática teórica althusseriana à prática cinematográfica marxista é que ela está baseada no efeito do filme enquanto produto finalizado. É a projeção, o momento de consumo das imagens pelo espectador que está em jogo em todo o texto. O acento não recai sobre as práticas de produção no momento da filmagem. Ele reside sobre a forma como as práticas estão relacionadas no produto final e, por isso, à disposição para a fruição de uma plateia. É o conhecimento científico (bem ao gosto de Althusser) que o filme deve estar apto a fornecer.

Hanoun, Godard, Pollet, são alguns dos exemplos que legitimam este cinema que não reverbera em si o momento de feitura, mas sim a manipulação. A menção a *Flins 68-69*, o experimento mais dissonante de uma fatura autoral, dirigido pelo Groupe des Cinéastes Révolutionnaires Proletariens, tampouco se desprende do distanciamento da perspectiva da prática no momento da produção. Afinal, trata-se da remontagem de outro filme.

16 “Um FILME MATERIALISTA é um filme que não dá *reflexos* ilusórios ao real, que não dá reflexo algum ao real, mas, partindo de sua própria realidade (tela plana, declive ideológico natural, espectadores) e da realidade do mundo, torna-as visíveis em um mesmo *movimento*. Movimento teórico que dá um conhecimento científico do mundo e do cinema e pelo qual o filme participa na guerra contra o idealismo. Mas, para chegar a esses fins é preciso que ele seja dialético, se não ele é apenas uma bela máquina vã que funciona sem relação transformacional com o real. Um FILME DIALÉTICO é então um filme que se desenrola sabendo (e fazendo saber) por qual processo regrado de transformação um conhecimento ou uma representação se tornam matéria projetável e por qual outro processo essa matéria fílmica se transforma em conhecimento e em representação no espectador. Mas, sendo dado que o filme não é um objeto mágico que age por fluído, graça ou virtude, este funcionamento dialético para ser efetivo é submetido a uma condição: que da parte do 'espectador' haja trabalho – decifração, leitura dos traços produzidos pelo *trabalho* do filme” (grifos do autor).

Na edição seguinte da revista, Fargier retoma sua leitura althusseriana do cinema e formaliza a prática estética como a principal (dentre outras duas: econômica, e junção de práticas técnicas diversas). Nesta opção estética, prevalece o interesse pelo trabalho final do filme, generalizando o processo inteiro de produção a uma etapa. Desta forma, conclui o crítico, a produção de um filme não seria nem um processo ideológico nem teórico, mas estético. Na inversão ideológica, o filme passa a não mais refletir o real, mas a realizar o reflexo. No que concerne ao ofício do cineasta, o critério é um tanto vago, resume-se em trabalho/ não trabalho. Os que trabalham produzem o saber intrínseco ao filme. Os que não trabalham fazem o filme se anular em dispositivos ideológicos (refletindo o real). Como se dá este trabalho ou não trabalho (seja em uma perspectiva econômica, ou em um processo técnico), Fargier não avança muito. Mas gasta algumas linhas com *Octobre à Madrid*, listando as condições anti-espetáculo de sempre: pouco dinheiro, ausência da atriz pretendida, câmera não síncrona, etc.

Para todos os efeitos, o filme de Hanoun expõe de muitas formas a necessidade plena da finalização, de montar, ressignificar. O próprio processo de produção passa a ser o “personagem”. O título, por exemplo, já seria uma invenção, pois Hanoun não estivera em outubro em Madri, mas teria apreço pela sonoridade das palavras. Em outro momento, as tomadas aleatórias dos rostos de senhoras que interagem com a câmera são contextualizadas pela voz do diretor, em *off*, que narra o encontro. Com estes exemplos, faz-se clara a intenção de abortar a produção de reflexo do real. Por outro lado, ao trazer o diretor e o processo do filme como elementos do próprio filme, realiza-se o reflexo. O resultado fica atravessado entre a *mise-en-abyme* e a metalinguagem, o que é por si só problemático, pois também não avança em que sentido isso configuraria em um cientificismo do cinema. Entre as críticas publicadas nos *Cahiers à prática teórica de Cinéthique*, lê-se: “Une caméra qui se filme (*Octobre à Madrid*) cela ne donne ni de la science, ni de la théorie, ni du ‘cinema matérialiste’: tout au plus est-on en droit de dire que, reflet du reflet, l’idéologie se mire en elle-même”; e sobre a metalinguagem:

On voit bien qu’en l’occurrence, et très naïvement, *Cinéthique* confond le travail effectué et montré dans un film, et la fiction de ce travail qui est précisément, dans *Octobre à Madrid*, fiction du film. *Octobre à Madrid* est (comme *Quinze jours ailleurs*, *La Fête à Henriette* ou *Le Débutant*) un film qui raconte une histoire, l’histoire d’un film à faire¹⁷ (COMOLLI, NARBONI, 1969b, p. 9).

17 “Uma câmera que se filma (*Octobre à Madrid*) não resulta nem em ciência, nem em teoria e nem em ‘cinema materialista’: no mais, estamos no direito de dizer que, reflexo do reflexo, a ideologia se mira nela mesma”; “Se vê bem que na crítica, e de forma muito ingênua, *Cinéthique* confunde o trabalho efetuado e mostrado em um filme e a ficção deste trabalho que é precisamente, em *Octobre à Paris*, ficção do filme. *Octobre à Madrid* é (como *Quinze jours ailleurs*, *La Fête à Henriette* ou *Le Débutant*) um filme que conta uma história, história de um filme a fazer”.

Ainda sob a inspiração de Althusser e de um de seus discípulos, Alain Badiou, que escreve sobre a autonomia do processo estético, Fargier reinterpreta a estrutura formadora da prática teórica como os degraus do processo estético cinematográfico. As Generalidades são nomeadas aqui Generalidades Estéticas. Logo, um processo estético (e) seria a mistura de um elemento ideológico (i) com Generalidade Estética (E), tal como se vê nesta fórmula: (E) (i) → (e) (FARGIER, 1970, p. 50). A Generalidade Estética (equivalente a Generalidade II althusseriana) sobre o processo estético gera o filme. Ela age, logo, tanto sobre o processo ideológico quanto sobre o próprio processo estético. A forma de racionalizar historicamente a Generalidade Estética vai fazer o crítico estipular sua forma de abordagem como contrária à continuidade espaço-temporal (incorre-se aí, novamente, a um referencial de montagem). A continuidade passa a se relacionar na textura das imagens; ou seja, não encadeando os elementos de uma história, mas produzindo um sentido a partir da justaposição que afete o ponto de vista do espectador (FARGIER, 1970, p. 52). Esta ênfase ganha fôlego no enfoque a *Méditerranée*, que será defendido como um divisor de águas. Sua defesa resultará em outro manifesto de montagem.

Se há uma tendência em *Cinéthique* a se voltar sempre para um determinado repertório de eleitos (Godard, Hanoun, Straub), que compõe um restrito círculo de referências obrigatórias, *Méditerranée* é a obra que norteia historicamente tal visão. Há o ímpeto em se emparelhar no presente à obra do grupo DzigaVertov, a uma vanguarda que se coloca à frente das organizações marxistas-leninistas¹⁸, sem, contudo, dissimular uma referência primordial que escapa à militância contemporânea (Pollet, que é também incensado pelos *Cahiers*).

Se é possível se falar em uma síntese que responda pelo impulso vanguardista teórico que é erigido pelos autores da revista no período 1969-1970, a prática teórica, pode-se falar sobre as definições do filme materialista dialético. Tendo abordado a prática teórica descrita acima, é preciso ver como ela se dá nos *Cahiers*. Ou melhor, como é trabalhado algo que faça frente à empreitada teórica de *Cinéthique*.

Os *Cahiers* e o “cinema direto”

O editorial da edição de outubro de 1968 dos *Cahiers* já aponta mudanças, contudo, ainda pouco expressivas para o que se dará a partir do ano seguinte. Este é especialmente importante em termos factuais devido à ruptura da revista com seu financiador, Daniel Filipacchi. Tal ruptura está diretamente

18 “Les films des membres du groupe Dziga Vertov manifestent un travail politique de beaucoup supérieur à celui des organisations dont ils se réclament” (LEBLANC, 1970, p. 72).

ligada à modernização do periódico, que contempla um aprofundamento teórico que irá gerar textos mais densos sobre filmes menos acessíveis. O embate custa o cancelamento da revista, interrompida em novembro e retomada apenas em março de 1970.

A nova fase, independente e livre de cobranças comerciais, dá uma guinada ao marxismo, entretanto, de forma conservadora. No primeiro editorial da nova fase prevalece dois itens apontados no próprio texto como contraditórios. Por um lado continuar o trabalho de informação e reflexão crítica. Por outro, elaborar uma teoria crítica, já iniciada em 1969. “Theorie qui, en tant que telle, est fondée sur la science marxiste du matérialisme historique, et les principes du matérialisme dialectique, et est amenée à faire appel aux travaux déjà constitués dans d’autres disciplines¹⁹”.

A opção teórica marxista-leninista encampada progressivamente pelos *Cahiers* no pós-Maio vai ter um impacto sobre os leitores. A edição nº 229 (maio-junho de 1971) vai trazer o desabafo de um insatisfeito com a guinada da revista, argumentando que ela parecia preconizar um cinema sem filmes (DE BAECQUE, 1991, p. 225). Em novembro de 1972 as capas passam a não mais reproduzir fotografias, apenas texto.

O elogio ao instante

Em outubro de 1969, seja como resposta à provocação em torno das opiniões em *Cinéthique*, seja pela demanda de uma parcela dos leitores, Comolli e Jean Narboni tentam teorizar o trabalho crítico da revista. O balanço, contudo, já elimina qualquer tentativa de leitura que atribua ao gesto um sentido revolucionário. Por outro lado, os críticos asseveram um papel multidisciplinar não muito distante do que propõem seus *concorrentes*, como organizar sessões, debates, “fabricações de filmes” e “séances de travail théoriques²⁰” (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 15). A ênfase no trabalho de teorizar não é, portanto, nada fortuita.

A tarefa dos *Cahiers* seria rigorosamente a mesma de *Cinéthique*: ajudar na transformação do cinema (que é uma ideologia, como a arte em geral, pregam as duas partes). Desta forma, todo filme é político, pois todos são fabricados pelo mesmo processo ideológico – e aí se afirma a restrição ao novo Godard enquanto revolucionário, pois ainda estaria a utilizar negativo Kodak, depender de laboratórios,

19 “Teoria que, como tal, é fundada sobre a ciência marxista do materialismo histórico e dos princípios do materialismo dialético, levada a dialogar com os trabalhos já constituídos em outras disciplinas”.

20 “Sessões de trabalhos teóricos”.

etc. (1969, p. 12). A câmera e a película teriam a finalidade de reproduzir a realidade e, nesse sentido, seriam instrumentos reprodutores de ideologia. A transparência clássica-narrativa seria a forma mais reacionária de produzir material não teorizado; e torna-se a buscar em Althusser um ponto de apoio para explicar, por exemplo, o que é ideologia.

Entre as categorias de filmes apontadas por Comolli e Narboni, dois tipos giram em torno do “cinema direto”, conceito aprofundado em seguida por Comolli em dois artigos. O primeiro modelo é testemunha de um fato real em tempo real, mas nada acrescenta a subverter a representação ideológica, não produz conhecimento – para os críticos, um bom número dos “filmes de Maio” está imerso nesta perspectiva. A segunda dissidência do “cinema direto” também opera sobre uma dupla função. Faz funcionar um “material fílmico” sobre a ocorrência, rompendo com o estado passivo da mera observação. Um exemplo caro para esta modalidade é *La reprise du travail aux usines Wonder*. O “material fílmico” neste curta-metragem é bem representado pela captação da ocorrência em plano-sequência, reduzindo a manipulação posterior.

A partir deste quadro, os críticos dos *Cahiers* se dizem favoráveis à procura de uma teoria crítica do cinema baseada na vanguarda russa dos anos 1920 (sobretudo Eisenstein), e tendo em vista o método do materialismo dialético. A mudança é, contudo, gradual, sem almejar a irrupção do caráter revolucionário ou a conversão brusca. No que concerne à tentativa de uma teorização crítica, é preciso se deter com maior ênfase sobre o conceito de “cinema direto”, o que mais se sobressaiu inicialmente em meio aos debates. Ele é trabalhado por Comolli de forma a evidenciar a dupla ação, a se libertar da tendência documental passiva de apenas registrar um evento. Será preciso estender a esta teorização a dimensão da prática.

Comolli publica dois artigos nos *Cahiers* sobre o “cinema direto” (*Le détour par le direct*) ainda sob a gestão Filipacchi. A preocupação inicial do crítico é estabelecer as origens deste cinema com a reportagem. A questão, contudo, passa a se tornar a da imbricação entre o real e a ficção; o real passa a se tornar ficção e vice versa (*La reprise du travail aux usines Wonder* é associado a uma peça brechtiana). Ou seja, o efeito do real seria tão convincente, tão autêntico, que passaria a soar como ficção, colocando em xeque o próprio “efeito do real”. O “cinema direto” seria, em síntese, uma forma de perpetuar em tecido fílmico um momento no qual ficção e documentário estariam imbricados na mesma expressão – espontânea e provocada. Trata-se de um cinema da valorização da prática e do momento de sua

execução.

Em uma regressão histórica, a vanguarda soviética e o protesto contra o cinema falante é um sólido ponto de apoio para uma “pesquisa fundamental”, teórica e prática (1969, p. 50, 51). Para Comolli, Vertov e Eisenstein inovam pela experimentação conjunta em fazer simultaneamente “cinema direto” (Kino Pravda) e “cinema de montagem”. Na então atual “revolução do direto” e no renascimento da montagem – justificado no cinema moderno por Godard, Resnais, Straub – a correlação deixa de ser obrigatória. Mas o que é a revolução do direto? Em termos materiais: é o 16mm, a facilidade de manipular câmeras menores, mais leves e silenciosas; a sensibilidade cada vez mais apurada do negativo, apto a captar um registro com pouca luz. Em termos metodológicos: trabalhar com atores desconhecidos ou não profissionais, equipes pequenas, cenários naturais, sem manipulação, mescla de reportagem e ficção. Em termos *ideológicos*: integração do cinema à vida no sentido de não produzir representação, mas produção recíproca (não apenas produzir o evento, mas ser também produzido por ele). Ou seja, produzir transformação e não transposição.

Ao nível da técnica, isto é, em um sentido prático, o “cinema direto” para Comolli abre uma terceira via. Nem indústria, nem estética de representação. É um novo horizonte que se descola completamente da prática não-direta, capaz de mudar a função e a natureza do objeto filmado. Verifica-se mais uma vez a ênfase sobre a técnica²¹. Este dado vai ampliar a significação de “cinema direto” para além da questão do sincronismo sonoro, mas para um estado de instabilidade. E aí se recorre a uma condição específica que diz respeito ao momento de fabricação do filme, momento que irá se impor sobre a obra finalizada (tal como ocorre em *Wonder*). O trabalho de Miklós Jancsó, de captar o plano no momento da filmagem, é caro para Comolli e lhe permite estender o conceito para além do gênero documental-militante. Em sua improvisação, de criar o momento do registro no momento em que o mesmo se dá, o diretor dá origem à “ação filmada”, um atributo do “cinema direto” – em dissonância ao simples filmar a ação ou produzir uma ação para ser filmada. Mas Jancsó, contrapõe o autor, não utiliza as técnicas específicas do “cinema direto”, trata-se de um cineasta de ficção. E ainda, Jancsó não filma em som direto, o que para o crítico não importa, uma vez que a direção dos atores é síncrona à filmagem. Outros destaques recaem sobre o Cassavetes de *Faces* (1968) ou o Bertolucci de *Partners* (1968).

Economicamente, diante de tal quadro, acentua-se a qualidade repressiva do cinema industrial,

21 “Toute la spécificité du cinéma direct réside dans ses techniques (moyens, méthodes, outils): Il se définit lui-même comme technique (COM-MOLI 1969b, p. 41)”.

comercial, de controle ideológico. Desta forma, o “cinema direto” é empurrado à margem do cinema. A circunstância seria responsável por forçar um posicionamento político desta leva, mesmo que o conteúdo não fosse necessariamente político. Desta circunstância marginal, se aprofunda um ponto problemático apresentado por Comolli que é a função do filme em um viés ideológico. O autor classifica em três domínios a dependência ideológica: da economia, da convenção e do espetáculo – que contempla desde a fase de fabricação do filme à sua utilização. O “cinema direto”, por sua vez, escaparia a esta dependência por resultar ele mesmo em um manipulador ideológico, produtor de sentido político. Por outro lado, a imagem cinematográfica seria apenas uma imagem; mas quando projetada, seria convertida em espetáculo e o cinema em si (qualquer cinema) seria apenas representação! Tal “fatalidade da representação” poderia ser atenuada (mas nunca suprimida) se o filme fosse derivado do “cinema direto”, isto é, se o momento de fabricação permanecesse impresso na cópia final. (COMOLLI, 1969b, p. 43). Com a série de reflexões que embasa uma releitura do “cinema direto”, Comolli propõe uma alteração na concepção deste conceito: que esta modalidade não mais represente um modelo, mas uma prática (1969b, p. 45).

Conclusão

A prática teórica encampada por *Cinéthique* e a “ação filmada” explorada nas páginas dos *Cahiers*. A incursão pelo marxismo-leninismo sob a égide de Althusser (em maior ou menor grau) vai legar estas duas formas de discorrer sobre a convergência entre teoria e prática. Tanto o filme materialista dialético quanto o “cinema direto” vão destacar um movimento análogo de oposição a um cinema imperialista, controlador, ideológico. Visam à emancipação a partir da convergência entre teoria e prática, mas não deixam de apresentar dificuldades. Se Althusser apontara as barreiras em engendrar a prática teórica epistemologicamente (algo inédito), o exercício evidenciado pela crítica tornou o postulado legítimo.

Ao aproximar o filme materialista dialético e o “cinema direto”, se identificam duas ênfases. A que vai relativizar a montagem (sem, contudo, negá-la), protelando o instante para fora da manipulação cinematográfica posterior à ocorrência filmada e concentrando todo o discurso na atualidade do registro (*Cahiers*). E a que vai insistir na transformação pelo corte, pelo controle excessivo sobre o discurso por meio da manipulação (*Cinéthique*). Os dois filmes que resultam das ações de Maio de 68 (os “filmes de Maio”) e irão figurar timidamente nos repertórios elencados pelos dois periódicos, manifestam essas tendências. *La reprise du travail aux usines Wonder* vai concentrar na extensão de uma longa tomada

toda a urgência de fazer vibrar a vida sobre o “material fílmico”, resultando em uma expressão que não poderá sobreviver fora da especificidade do momento. *Flins 68-69*, ao remontar um outro filme, torna imprescindível a reescrita, a apropriação em vias de afinar o discurso, lapidando o sentido e o tornando uma desconstrução posterior ao instante da filmagem.

Neste primeiro instante, correspondente ao ano de 1969, uma prática teórica fica atravessada entre estas duas formas de propor a desconstrução cinematográfica pela crítica. A influência de Althusser tomará outros rumos com a publicação de outro texto muito influente, *Os aparelhos ideológicos de Estado* (AIE), que irá deflagrar uma nova fase na crítica, posterior ao período aqui abordado.

Referências bibliográficas

BAECQUE, Antoine de. *Histoire d'une revue: 1959-1981*. Tome II, cinéma, tours, détours. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.

COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle*. Lagrasse: Verdier, 2009.

_____. Le détour par le direct. *Cahiers du Cinéma*, nº 209, págs. 48-53, fev. 1969.

_____. Le détour par le direct (2). *Cahiers du Cinéma*, nº 211, págs. 40-45, abril 1969b.

_____. Marcel Hanoun: “L’authentique proces de Carl Emmanuel Jung”. *Cahiers du Cinéma*, nº 203, págs. 17, 18, ago. 1968.

COMOLLI, Jean-Louis.; NARBONI, Jean. Cinéma/idéologie/critique. *Cahiers du Cinéma*, nº 216, págs. 11-15, out. 1969.

_____. _____. Cinéma/idéologie/critique (2) D’une critique à son point critique. *Cahiers du Cinéma*, nº 217, págs. 4-13, nov. 1969b.

ESTEVEES, L.G. *Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FARGIER, Jean-Paul. La parenthèse et le detour. Essai de définition théorique du rapport cinéma et politique. *Cinéthique*, nº 5, págs. 15-21, set./ out. 1969b.

- _____. Le processus de production de film. *Cinéthique*, nº 6, págs. 45-55, jan./ fev. 1970.
- _____. Une double catharsis. *Cinéthique*, nº 1, págs 30, 31, 20 jan. 1969.
- _____. Vers le récit rouge. *Cinéthique*, nº 7-8, págs. 9-19, 1970b.
- FARGIER, Jean-Paul.; LEBLANC, Gerard. Un cinéaste comme les autres. *Cinéthique*, nº 1, págs. 8-12, 20 jan. 1969.
- HANOUN, Marcel. Editorial-en-forme-de-manifeste. *Cinéthique*, nº 1, p. 3, 20 jan. 1969.
- JELICIÉ, Emiliano. *La cámara opaca – el debate cine e ideología*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.
- LEBLANC, Gerard. À l'est. *Cinéthique*, nº 4, p. 32, verão 1969c.
- _____. Cinéma vivant. *Cinéthique*, nº 1, p. 19, 20 jan. 1969.
- _____. Économique, ideologique, formel.... *Cinéthique*, nº 3, págs. 7-14, primavera 1969e.
- _____. Godard, valeur d'usage, valeur d'échange? *Cinéthique*, nº 5, p. 22, set./out. 1969e.
- _____. La ligne générale. *Cinéthique*, nº 2, págs. 2, 3, 20 fev. 1969b.
- _____. *Louis Althusser et la theorie du cinéma en France*. Paris: Association Media Création Recherche, 2008.
Disponível em: <http://www.mediascreationrecherche.com/LOUIS%20ALTHUSSER%20.pdf>. Último acesso em: 27.05.2017.
- _____. Quel avant-garde? (note sur une pratique actuelle du cinéma militant). *Cinéthique*, nº 7-8, págs. 72-92, 1970.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e terra, 2005.