

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIAS  
ESCOLA DE DIREITO, NEGÓCIOS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**DIOGO ALVES ATHAYDE**

**O VELHO E O NOVO: OS MOVIMENTOS POLÍTICOS DE 1968 E SUAS  
CONSEQUÊNCIAS NA CINEMATOGRAFIA DE BRASIL E FRANÇA**

**GOIÂNIA**

**2022**

DIOGO ALVES ATHAYDE

**O VELHO E O NOVO: OS MOVIMENTOS POLÍTICOS DE 1968 E SUAS  
INFLUÊNCIAS NA CINEMATOGRAFIA DE BRASIL E FRANÇA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Escola de Direito, Negócios e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel(a) em Relações Internacionais.

Orientador(a): Me. Guilherme Augusto Batista Carvalho

GOIÂNIA

2022

Athayde, Diogo Alves. 2022.

O Velho e o Novo: os movimentos políticos de 1968 e suas consequências na cinematografia de Brasil e França/ Diogo Alves Athayde. – Goiânia, 2022.  
Total de folhas: 67 f. il.

Orientador: Prof. Me. Guilherme Augusto Batista Carvalho

Monografia (Curso de Graduação em Relações Internacionais) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Escola de Direito, Negócios e Comunicação, Goiânia, 2022.

1. 1968. 2. Brasil. 3. França. 4. Cinema. 5. Guerra Fria. I. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Escola de Direito, Negócios e Comunicação. II. Título.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

DIOGO ALVES ATHAYDE

O VELHO E O NOVO: OS MOVIMENTOS POLÍTICOS DE 1968 E SUAS  
INFLUÊNCIAS NA CINEMATOGRAFIA DE BRASIL E FRANÇA

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Escola de Direito, Negócios e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel(a) em Relações Internacionais.

Orientador(a): Guilherme Augusto Batista Carvalho

Aprovada em 8 de dezembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

---

Me. Guilherme Augusto Batista Carvalho (Orientador – PUC Goiás)

---

Me. Pedro Vinícius Alcântara (UniAraguaia)

---

Dr. Danillo Alarcon (PUC Goiás)

## RESUMO

O ano de 1968 é central para a observação de tendências revolucionárias globais em pleno contexto de Guerra Fria, bem como suas decorrentes consequências culturais. Enquanto na França os levantes de maio apresentaram-se como resultados de anseios por mudanças perante o contexto global de bipolaridade e a realidade social no país, no Brasil, as lutas ocorreram ao longo de todo o ano e assumiam um caráter muito mais de sobrevivência e resistência a um regime inerentemente opressivo. Dessa forma, analisa-se o papel gestativo de tais tendências e motivações no afloramento de um papel revolucionário da arte, em especial do cinema, através dos filmes do Grupo Dziga Vertov, na França, e da Belair Filmes, no Brasil. O objetivo deste trabalho é examinar como as condições políticas domésticas e internacionais dos países influenciaram e motivaram a produção cinematográfica de vanguarda em ambos os países. Através de perspectivas críticas e filosóficas e de uma metodologia comparativa, centrada na comparação temporal entre as obras, serão observadas as questões morais e psicossociais de toda uma geração, além do papel do cinema e da arte enquanto fagulha revolucionária e de produção de uma nova subjetividade. Por fim, este trabalho conclui que as condições de Brasil e França no sistema internacional durante a Guerra Fria, alinhadas a suas dimensões e respostas internas, foram profundamente responsáveis para a criação de obras que representam projetos de cinema muito distintas em ambos os países, ainda que possuíssem, ambas, intenções e estéticas vanguardistas e de questionamento aos poderes vigentes.

Palavras-chave: 1968; Brasil; França; Cinema; Guerra Fria.

## ABSTRACT

L'année 1968 est centrale pour l'observation des tendances révolutionnaires mondiales dans le contexte de la Guerre Froide, ainsi que des conséquences culturelles qui en découlent. Alors qu'en France les soulèvements de mai ont été le fruit de volontés de changement face au contexte global de bipolarité et à la réalité sociale du pays, au Brésil les luttes se sont déroulées tout au long de l'année et ont pris un caractère beaucoup plus de survie et de résistance à un régime intrinsèquement oppressif. Ainsi, on analyse le rôle gestatif de telles tendances et motivations dans l'émergence d'un rôle révolutionnaire pour l'art, notamment le cinéma, à travers les films du Groupe Dziga Vertov, en France, et de Belair Filmes, au Brésil. L'objectif de ce travail est d'examiner comment les conditions politiques nationales et internationales des pays ont influencé et motivé la production cinématographique d'avant-garde dans les deux pays. À travers des perspectives critiques et philosophiques et une méthodologie comparative, centrée sur la comparaison temporelle entre les oeuvres, les enjeux moraux et psychosociaux de toute une génération seront observés, ainsi que le rôle du cinéma et de l'art comme étincelle révolutionnaire et la production d'une nouvelle subjectivité. Enfin, ce travail conclut que les conditions du Brésil et de la France dans le système international pendant la guerre froide, alignées sur leurs dimensions et leurs réponses internes, ont été profondément responsables de la création d'oeuvres qui représentent des projets cinématographiques très différents dans les deux pays, même si les deux avaient des intentions et une esthétique avant-gardistes, questionnant les pouvoirs en place.

Mots clés: 1968; Brésil; France; Cinéma; Guerre Froide.

**LISTA DE FIGURAS/QUADROS**

Quadro 1 – Filmes analisados .....	19
Quadro 2 – Mapa das variáveis e seus quadros .....	51 – 52
Quadro 3 – Conteúdo político imediato .....	50
Quadro 4 – Conteúdo político alegórico .....	51
Quadro 5 – Consciência explícita quanto à Guerra Fria .....	53
Quadro 6 – Vocabulário marxista .....	53 – 54
Quadro 7 – Estética de luta de classes .....	54
Quadro 8 – Lutas e críticas contra o regime e sua institucionalidade .....	55
Quadro 9 – Elementos de cultura nacional .....	56
Quadro 10 – Crítica e subversão dos valores morais .....	56 – 57
Quadro 11 – Estética nacional .....	57
Quadro 12 – Estética de vanguarda .....	58

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	9
<b>1 MOVIMENTOS E REVOLUÇÕES: A CULTURA E A POLÍTICA NO BRASIL E NA FRANÇA EM 1968.....</b>	12
1.1 As cinematografias da Belair e do Grupo Dziga Vertov.....	12
1.2 Vanguardas e fome: os movimentos culturais no Brasil e na França.....	19
1.3 Desejos e fantasmas: os movimentos políticos no Brasil e na França em 1968.....	26
<b>2 ESTADO E IDEOLOGIA: A PRÁXIS DOS MOVIMENTOS POLÍTICOS EM MEIO À GUERRA FRIA.....</b>	32
2.1 Guerra Fria, ideologia e espectros: conceitos e discussões.....	32
2.1.1 Sob os polos: a onda de 1968 no México e na Tchecoslováquia em contexto de Guerra Fria.....	35
2.2 Reforma, revolução e reação: a práxis dos movimentos políticos no Brasil e na França.....	38
<b>3 MÉTODO COMPARATIVO E VARIÁVEIS.....</b>	46
3.1 Descrição metodológica.....	46
3.2 Variáveis independentes e quadros comparativos.....	50
CONCLUSÃO.....	60
REFERÊNCIAS.....	62



## INTRODUÇÃO

Historicamente notório por abrigar um aglomerado de levantes e tentativas revolucionárias ao redor do globo, o ano de 1968 levou a amplas manifestações culturais e políticas no Brasil e na França, entre outros países. Tendo no mês de maio, em Paris, seu principal baluarte global, os movimentos de resistência e revolução, também presentes no Brasil no período, apresentavam, majoritariamente, lideranças e ampla participação de organizações estudantis e sindicatos operários (VALÉRIO ARCARY, 2018). Dessa forma, o objetivo desse trabalho é compreender as influências dos movimentos políticos e culturais no estabelecimento da cinematografia de vanguarda no Brasil e na França, observando-se também as questões estéticas inerentes a elas e como se relacionam com os contextos analisados. A pergunta geral que guia esse trabalho é: como as influências políticas e regionais moldaram a produção cinematográfica.

Apesar de similaridades entre os contextos, nota-se as claras diferenças inerentes ao período em ambos os países e suas respostas e reações. Alípio Freire (2008) afirma que a tentativa de imputar ao caso brasileiro semelhanças ao maio de 68 francês trata-se de uma construção midiática e subordinação cultural aos ideais franceses, tanto por conta da brevidade e indefinição do acontecimento europeu, quanto pela extensão dos acontecimentos no Brasil.

Além disso, observa-se um teor abstrato do acontecimento francês, muito por conta de, como afirmam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2016), tratar-se de um fenômeno histórico acompanhado de determinismos e causalidades. Em contrapartida, no Brasil, têm-se as consequências extremamente repressivas por parte do regime militar a qualquer espécie de crítica à institucionalidade. Centrados majoritariamente no Ato Institucional Número 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, tais medidas suprimiram, entre inúmeros fatores, a indústria cultural brasileira e seus artistas (JOELMA FRANKLIN, 2020).

Dessa forma, o trabalho busca analisar as motivações político-morais dos levantes de 1968 no Brasil e na França e sua influência na geração de uma revolução cultural. Para isso, através de uma perspectiva crítica e de uma metodologia comparativa, observar-se-ão, além dos fenômenos da época, as obras cinematográficas produzidas pela Belair Filmes, produtora

brasileira de Rogério Sganzerla<sup>1</sup> e Júlio Bressane<sup>2</sup>, e do Grupo Dziga Vertov, coletivo francês liderado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin<sup>3</sup>.

Para tal, a comparação centrou-se nas influências políticas à produção cinematográfica enquanto variável dependente. Enquanto variáveis independentes, analisou-se, nas obras fílmicas, se havia presença de conteúdo político imediato, conteúdo político alegórico, consciência explícita quanto à Guerra Fria, vocabulário marxista, estética de luta de classes, lutas e críticas ao regime e sua institucionalidade, elementos de cultura nacional, críticas e subversão dos valores morais, estética nacional e estética de vanguarda.

Como busca para compreender a comparação, observou-se como as características particulares a cada contexto atuaram, em conjunto com a repressão, de modo a revolucionar a produção cultural de forma radical em ambos os países. Em 1970, os filmes da Belair utilizaram, através de ferramentas profundamente acessíveis, experimentalismo e mistura de convenções de gênero como formas de driblar a censura e configurar um discurso contestatório e cotidianamente brasileiro, buscando por um Brasil perdido (EDUAR DE ALENCAR CASTELO BRANCO, 2009). Em contrapartida, o Grupo Dziga Vertov elaborou obras inerentemente marxistas que buscavam desde críticas a distintos regimes capitalistas e socialistas até o porquê uma revolução deve ser representada de forma visual, segundo Iván Gómez (2018).

Com isso, observa-se como as condições regionais condicionaram profundamente o estabelecimento de eventos específicos, e como tal aspecto levou a distintas elaborações e consequências culturais. Assim, as condições e amarras estruturais de cada país refletiram-se nas respostas às revoluções e perpetuaram a submissão dos indivíduos a uma lógica opressiva, em distintas medidas, do sistema capitalista. Devido à inserção desses contextos nessa lógica global de capitalismo e ideologia, serão utilizadas obras fundamentais como as de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), Jacques Derrida (1994), Marilena Chauí (2008) e Slavoj Žižek (1996) para embasar tais conceitos de forma aprofundada. Além disso, devido ao contexto de Guerra Fria no qual o sistema internacional se encontrava, serão observadas as obras de Eric Hobsbawm (2003) e Gelson Fonseca Jr. (1995).

---

<sup>1</sup> À época, já havia realizado um curta-metragem em 1966 e seu primeiro longa, “O Bandido da Luz Vermelha”, em 1968, sucesso de bilheteria e considerado um dos marcos fundantes do cinema marginal (MELITO, 2014).

<sup>2</sup> À época, já havia realizado dois curtas metragens documentais sobre Lima Barreto e Maria Bethânia, ambos em 1966, além de seu primeiro longa-metragem, “Cara a Cara”, em 1967 (GAUDENZI).

<sup>3</sup> À época, era um jornalista graduado em filosofia e cinéfilo que havia sido convidado por Jean Luc-Godard para a gravação de seu filme “A Chinesa”, pelo fato de pertencer a um grupo de jovens maoístas (MIRANDA MARIA, 2010).

Assim, o tema dessa pesquisa tem como importância o fato de observar, através de uma análise comparada e de uma perspectiva crítica, a capacidade do cinema, enquanto expressão artística e cultural, em resistir e subverter as lógicas opressoras do capital em situações de fragilidade e crise sistêmica, tal qual momentos de levante revolucionários. Além disso, é fundamental também pelo fato de compreender em que maneiras distintas a política pode influenciar a produção cultural, em especial através de contextos espaciais distintos, bem como das disputas ideológicas entre setores conservadores e aqueles que buscam, através da vanguarda, por avanços.

Diante desses elementos e características, o título do trabalho remete à obra cinematográfica “O Velho e o Novo”, dirigida por Sergei Eisenstein, um dos mais fundamentais diretores e teóricos da história do cinema, e lançada em 1929. A partir de elementos de exaltação da história dos trabalhadores, o cineasta representa a questão da coletivização das terras na União Soviética e os embates ideológicos entre novos e velhos costumes tradicionais e morais no país (CPC UMES DVD, 2022). Assim, essa referência busca estabelecer um paralelo entre a questão da ideologia e sua centralidade nos debates políticos, além de retomar uma obra abertamente marxista e que via na arte um potencial revolucionário, elementos que serão trabalhados ao longo de toda a pesquisa.

Dessa forma, esse trabalho está dividido em três capítulos de desenvolvimento. No primeiro, serão abordadas as filmografias da Belair e do Grupo Dziga Vertov, bem como os movimentos culturais e políticos em Brasil e França. Já no segundo capítulo, a discussão centra-se na Guerra Fria e na conceituação de ideologia, utilizando também os casos do México e da Tchecoslováquia de modo a inserir Brasil e França em uma onda revolucionária que existia no mundo em 1968, observando, assim, a prática dos movimentos políticos em ambos os países. No terceiro capítulo, será descrita a metodologia comparativa e haverá o estabelecimento da comparação entre os filmes de modo a observar as variáveis e seus resultados. Por fim, serão apresentadas as conclusões referentes à pesquisa.

## **1 MOVIMENTOS E REVOLUÇÕES: A CULTURA E A POLÍTICA NO BRASIL E NA FRANÇA EM 1968**

O primeiro capítulo possui como objetivo estabelecer uma relação entre a descrição de aspectos cinematográficos, culturais e políticos do contexto histórico da época com análises filosóficas acerca das temáticas supracitadas. Inicialmente, na primeira seção, será elaborada uma descrição da cinematografia da Belair Filmes, no Brasil, e do Grupo Dziga Vertov, na França, relacionando-os com as questões estéticas inerentes às obras e à resistência às forças repressivas em ambos os países.

Sequencialmente, na segunda seção, será feita uma descrição dos movimentos culturais no Brasil e na França, além de suas relações com os eventos do ano de 1968 e suas características políticas e estéticas. No Brasil, serão observadas as três fases do Cinema Novo, culminando, em 1968, com a Tropicália e o posterior fortalecimento do Cinema Marginal, substrato radical e popularizante do movimento anterior. Na França, observar-se-á a *Nouvelle Vague* desde sua origem até a radicalização política de um de seus realizadores, Jean-Luc Godard, posteriormente observando o Festival de Cannes em maio de 1968, levando ao surgimento do Grupo Dziga Vertov e os últimos resquícios do movimento cinematográfico com o fim da amizade entre Godard e François Truffaut.

Já na terceira seção, serão abordadas as particularidades inerentes às questões políticas vigentes em 1968, bem como as particularidades da geração à época, tanto no Brasil quanto na França. Para tal, observar-se-á a existência de questões estruturais e psicanalíticas e seu relacionamento com os contextos de cada país, além das distintas percepções de uma política radicalizada, em especial perante o funcionamento do capitalismo e sua relação psíquica com os indivíduos. Assim, serão observados, enquanto aspectos centrais, os elementos de produção e antiprodução capitalistas e sua contraposição por parte do desejo enquanto elemento inerentemente revolucionário.

### **1.1 AS CINEMATOGRAFIAS DA BELAIR E DO GRUPO DZIGA VERTOV**

No Brasil, com a instauração do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, observou-se, entre inúmeras cassações de direitos e mandatos políticos, uma ampla censura às expressividades artísticas no país. A partir desse momento e posteriormente, na década de 1970, o poder tornou-se tão concentrado na mão dos militares que o próprio ato de

tentar fazer cinema se tornou um empecilho, e estabeleceu-se um amplo sacrifício das artes, segundo Noa Bressane e Bruno Safadi (2011).

A partir dessa conjuntura, observou-se, além de ampla censura à realização das obras artísticas e exílio de seus realizadores, uma insurreição, em contrapartida, por parte de cineastas experimentais. O cinema, especialmente, possuiu uma ampla importância para a geração de 1968, sendo definido, de acordo com Ventura (2018), como uma aventura experimental de linguagem e de ação política à época. Além disso, esse teor de experimentação e rompimento presente nas obras observava o poder de comunicação enquanto “uma desprezível ‘facilidade’”. A transgressão era tida como o estágio superior da percepção e a medida de excelência de uma obra era dada pela taxa de virulência formal que continha” (VENTURA, 2018, p. 63).

Nesse contexto surge, em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), como uma forma de, entre outros objetivos, atuar como uma ferramenta de ocupação do cinema por parte da ditadura, indo de encontro ao experimentalismo das obras vigentes na época. Além disso, Hingst (2014) afirma que a companhia foi fundamental para o desenvolvimento de um cinema que atendesse as visões nacionalistas do regime militar através do financiamento das obras pela dedicação de reservas de mercado.

Ainda em 1969, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla apresentaram “O Anjo Nasceu” e “A Mulher de Todos”, respectivamente, no 5º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Apesar da exibição e premiação dos trabalhos, Times Brasília (2020) afirma que houve ampla censura à exibição dos filmes e críticas às suas tendências disruptivas, em especial através de uma subversão de gêneros cinematográficos dominantes na cultura nacional, como a chanchada. A partir desse momento, Júlio Bressane afirma que ambos se encontraram e, como fruto de um fascínio mútuo entre os realizadores, estabeleceu-se a ideia de produzirem suas próprias obras (NOA BRESSANE; BRUNO SAFADI, 2011).

Assim, surge, em 1970, a Belair Filmes. Tendo como pedra fundante os filmes exibidos em Brasília no ano anterior, os realizadores nomearam a produtora a partir de uma polissemia que englobava desde um carro da época a um bairro de Hollywood, levando a uma significação a partir da qual seria possível “esconder a verdade” (NOA BRESSANE; BRUNO SAFADI, 2011). Dessa forma, os diretores Júlio Bressane e Rogério Sganzerla e a atriz Helena Ignez<sup>4</sup> vão buscar, inicialmente, segundo Noa Bressane e Bruno Safadi (2011), produzir quatro filmes nos primeiros meses do ano.

---

<sup>4</sup> À época, já havia atuado em mais de oito longas-metragens, incluindo os filmes de estreia de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla (IGNEZ).

Dessa forma, inicialmente são realizados “A Família do Barulho” e “Barão Olavo, o Horrível”, de Júlio Bressane, além de “Copacabana Mon Amour” e “Carnaval na Lama”, de Rogério Sganzerla, com Helena Ignez figurando no elenco de todos os filmes. Enquanto o primeiro foi interditado pelos censores, o segundo foi exibido uma única vez, em 1972, e posteriormente desapareceu por uma década (NOA BRESSANE; BRUNO SAFADI, 2011). Já a última obra foi permanentemente perdida devido a um mal armazenamento de seus negativos, e pelo fato de os realizadores não serem bem-vindos na Embrafilme, uma restauração foi impossibilitada, como afirmam Noa Bressane e Bruno Safadi (2011).

Além de os fundadores da produtora nunca serem recebidos na Embrafilme, Júlio Bressane afirma que eram considerados terroristas pelo órgão estatal, em conjunto com o fato de a Belair não se encaixar nas visões nacionalistas da empresa. A partir dessa consideração e das tendências da época, os realizadores buscaram incorporar táticas clandestinas em seus filmes, utilizando o horror para combater o horror, em busca de enfrentar um medo reacionário que afligia o meio cinematográfico, em boa parte horrorizado pela forma como se fazia cinema na época (NOA BRESSANE; BRUNO SAFADI, 2011).

Ao longo desse contexto e devido à produção extremamente rápida dos filmes, instaurou-se a perseguição à produtora. Em contrapartida a, como afirmam Noa Bressane e Bruno Safadi (2011), um processo irônico de realização que não foi digerido sequer pelo meio cinematográfico, foram feitas denúncias graves contra os realizadores e os filmes que estavam fazendo. Tais delações buscavam estabelecer conexões entre os filmes da Belair e um plano de subversão nacional, segundo o general Silvío Frota, em conversa com Júlio Bressane (NOA BRESSANE; BRUNO SAFADI, 2011).

A partir desse momento, os últimos dois filmes são produzidos. Júlio Bressane realiza “Cuidado, Madame”, que não chegou a ser exibido em lugar nenhum à época, e Rogério Sganzerla produz e dirige “Sem Essa, Aranha”, o mais radical dos filmes da produtora e que buscava “colocar o Brasil no mapa como um produtor de ideias e fatos em liberdade constante” (NOA BRESSANE; BRUNO SAFADI, 2011). Temendo a censura, os filmes foram levados a Paris, onde foram montados e revelados, e após a conclusão das obras, a produtora chegou ao fim, tendo realizado seis longas e um curta metragem entre fevereiro e maio de 1970, estando uma das obras severamente danificada, como afirmam Noa Bressane e Bruno Safadi (2011).

Já na França, as indefinições dos eventos de maio de 68<sup>5</sup> levaram a uma distinção em relação ao acontecimento, sendo ele “uma abertura de possível. Ele passa no interior de indivíduos tanto quanto nas espessuras de uma sociedade” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 245). Dessa forma, mesmo que o então presidente Charles De Gaulle e a V República, apesar dos abalos e das fortes manifestações, permaneceram no poder, “ainda assim, foi uma revolução. E, mesmo derrotada, abriu caminho para reformas, entre elas, mudanças socioculturais progressivas que eram inadiáveis” (ARCARY, 2018, p. 204).

Nesse contexto de ampla politização da cultura e da sociedade, Jean-Luc Godard, um cineasta então já celebrado internacionalmente e bem estabelecido, se une, de acordo com Bouhaben (2016), a Jean-Pierre Gorin, Armand Marco<sup>6</sup> e Henri Roger<sup>7</sup>, buscando fazer um cinema político forjado politicamente. Nessa conjuntura, Gómez (2018) afirma que da mesma forma que não havia uma única maneira de compreender os fenômenos políticos vigentes, também não havia uniformidade na forma de representar cinematograficamente os eventos que se sucederam. Assim, ao redor de maio de 68, surgiram diferentes maneiras de apreender a prática cinematográfica, com Jean-Luc Godard defendendo seu uso de forma politizada e revolucionária (GÓMEZ, 2018).

Dessa forma, Godard e Gorin, posteriormente unindo-se a Marco e Roger, fundam o Grupo Dziga Vertov. O coletivo buscava estabelecer um cinema político, revolucionário e calcado na resposta soviética, definida por Bouhaben (2016) como sendo uma forma de analisar e observar fenômenos sociais, em detrimento à resposta exclusivamente monetária da cinematografia estadunidense. O conjunto de realizadores foi nomeado em homenagem a um cineasta profundamente importante do cinema soviético pós-revolução de 1917, em especial por sua crítica à ficção e sua dimensão ideológica, além da busca pela libertação do olho humano enquanto princípio, características que eram buscadas pelos cineastas do coletivo, como afirma Bouhaben (2016).

Consequentemente, em 1969, o coletivo realiza três filmes com distintas formas de financiamento. Gómez (2018) afirma que uma televisão da Alemanha Ocidental deixou sob a responsabilidade do grupo a elaboração de um documentário sobre a Tchecoslováquia, e assim é realizado “*Pravda*”. Gravado de forma clandestina no contexto de invasão militar do país por

---

<sup>5</sup> Expressão que se refere ao um conjunto de reivindicações iniciadas pelos jovens em Paris, capital da França, onde foram realizadas inúmeras manifestações estudantis e operárias acerca do funcionamento social e estrutural da sociedade à época, levando a um enfrentamento direto com a polícia e as forças de repressão do estado francês (IGNACIO, 2019). Esse evento será aprofundado mais adiante.

<sup>6</sup> À época, diretor de fotografia que viria a colaborar constantemente com o Grupo Dziga Vertov (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 2018).

<sup>7</sup> À época, um jovem maoísta, amigo de Jean-Luc Godard (MIRANDA MARIA, 2010).

parte da União Soviética, os autores buscavam “desmascarar os processos ideológicos e representacionais tanto do colonialismo ocidental como do socialismo revisionista” (BOUHABEN, 2016, p. 3, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Ainda no mesmo ano, o coletivo produz um filme na Itália e outro na Inglaterra. Financiada pela Radiotelevisione Italiana (RAI), “*Lotte in Italia*” estabelece um ensaio audiovisual acerca do funcionamento da ideologia como fragmentação e segmentação do espaço social, e de acordo com Bouhaben (2016), estabelece os espaços enquanto reflexos imaginários. O filme centra-se profundamente nas contribuições filosóficas de Louis Althusser<sup>9</sup> acerca do Aparato Ideológico do Estado, utilizando-se de constantes interrupções de telas pretas para ressaltar o funcionamento da ideologia burguesa (BOUHABEN, 2016).

Já na Inglaterra, a obra realizada centra-se nos operários do país. “*British Sounds (See You At Mao)*”, produzida pela Kestrel Productions, uma empresa que buscava aproveitar as novas possibilidades de concessões de licenças para canais privados, segundo Bouhaben (2016), centra-se na destruição da imagem do capitalismo por meio das sonoridades das lutas operárias. Inicialmente na obra, uma voz diz: “em uma palavra, a burguesia cria um mundo a sua imagem. Camaradas, devemos destruir essa imagem”, enquanto um punho destrói, em um papel, a bandeira da Grã-Bretanha (GRUPO DZIGA VERTOV, 1969).

Já em 1970, foram estabelecidos dois filmes relacionados em questões de financiamento. Buscando representar a situação dos povos da Palestina, a Liga Árabe financia o coletivo, que vai para o local gravar, mas conforme há um acirramento de conflitos na região, a produção foi interrompida, de acordo com Gómez (2018). Posteriormente, buscando levantar fundos para a continuação da produção no Oriente Médio, o coletivo estabelece “*Vladimir et Rosa*”, financiado por uma televisão da Alemanha Ocidental, elaborando uma “parábola política que cruza elementos, da agitação social nos Estados Unidos nos anos 60, às memórias do nazismo” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 2018).

Ainda em 1970, o coletivo realiza “*Le Vent D’Est*”. Gómez (2018) afirma que, financiado por um milionário italiano de esquerda e rodado na Itália, a obra estabelece uma história do porquê deve-se representar a revolução, além do uso de suas imagens e um campo de batalha entre as posturas irreconciliáveis de alguns grupos atuantes em maio de 68. Nessa

---

<sup>8</sup> “Desenmascarar los procesos ideológicos y representacionales tanto del colonialismo occidental como del socialismo revisionista” (BOUHABEN, 2016, p. 3).

<sup>9</sup> Filósofo nascido na Argélia e de orientação marxista, elabora sobre as distintas formas de ideologia, além de sua relação com as forças de produção em sua obra “Aparelhos Ideológicos do Estado”, de 1970. Seus conceitos serão aprofundados adiante.



obra, há uma pequena participação de Glauber Rocha<sup>10</sup>, cineasta brasileiro que, segundo Ventura (2018), foi personagem fundamental de diversos protestos ao longo do ano de 1968 no Brasil.

Dois anos depois, o grupo realizou seu derradeiro longa metragem, além de um curta que atuou como uma espécie de comentário ao filme. “*Tout Va Bien*”, financiado pela Gaumont, “permitiu o regresso de Godard ao cinema comercial, por causa dos atores - Jane Fonda e Yves Montand -, mas manteve o discurso político, centrado na greve de uma grande empresa, com sequestro do patrão” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 2018). Além disso, no curta metragem “*Letter to Jane*”, os cineastas debruçam-se sob uma foto da atriz, atuando como apêndice do longa e respondendo à “mesma questão que é colocada no filme, sobre o papel que os intelectuais deveriam assumir diante da revolução” (MIRANDA MARIA, 2010).

Por fim, já não mais como um filme do Grupo, mas como uma espécie de posfácio, Jean-Luc Godard e Anne Marie-Miéville realizam “*Ici et Ailleurs*”, concluído em 1976. Trata-se, de acordo com Gómez (2018), de uma obra estabelecida através da recuperação das imagens gravadas na Palestina, financiadas pela Liga Árabe, reunidas em uma obra raramente exibida. Acerca da totalidade das obras do coletivo, “definitivamente, os filmes do Grupo Dziga Vertov são a verificação audiovisual da potência crítica do marxismo. Toda uma lição audiovisual de marxismo” (BOUHABEN, 2016, p. 12).

Observa-se, em contrapartida, que apesar do amplo financiamento internacional aos filmes ao longo do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a obra do coletivo falhou em atingir uma ampla exibição e apreensão por parte de seu público-alvo à época. Gómez (2018) afirma que o grupo sempre viveu à margem da distribuição comercial, tendo, em universidades e cineclubes, seu circuito de distribuição habitual, em tentativas de reciclar os produtos rechaçados por canais de televisão.

Tal característica pode ser explicada não só pelas questões de distribuição e bipolaridade em um contexto de Guerra-Fria, mas também por uma característica inerente à dimensão estética de uma obra de arte. Marcuse (1977) afirma que, apesar do potencial revolucionário da arte apresentar-se quando há uma mudança radical no estilo e na técnica, a política presente de forma imediata na obra artística reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança. Assim, o autor elabora acerca da ausência de qualidade

---

<sup>10</sup> À época, já havia realizado “*Barravento*”, “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, “*Terra em Transe*” e “*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*”, com seus filmes sendo premiados em festivais como Cannes, consolidando-se enquanto uma figura lendária do cinema brasileiro (DAEHN, 2021). Sua importância no movimento cultural brasileiro será aprofundada adiante.

emancipatória da estética marxista, graças à sua desvalorização da subjetividade e ao fato de que tal teoria “sucumbiu à própria reificação que expôs e combateu na sociedade como um todo. A subjetividade tornou-se um átomo da objetividade; mesmo na sua forma rebelde, rendeu-se e tornou-se um órgão executivo” (MARCUSE, 1977, p. 17).

Já nas produções da Belair, observa-se uma profunda dimensão emancipatória presente na forma estética de suas obras, elaboradas em um contexto de repressão e perseguição aos realizadores. Segundo Marcuse (1977), a dimensão revolucionária da arte encontra-se presente quando “em virtude da configuração estética, apresentar a ausência de liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso no destino exemplar do indivíduo, romper a realidade mistificada (e reificada) e der a ver o horizonte de uma transformação (libertação)” (MARCUSE, 1977, p. 13).

Além disso, destaca-se o teor subversivo das produções de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Acerca de tal característica, nota-se que:

A diferença óbvia na apresentação do potencial subversivo deve-se à diferença de estrutura social com que estas obras se confrontam: a distribuição da opressão entre a população, a composição e a função da classe dominante, as possibilidades existentes de mudança radical. São expressões e manifestações históricas específicas da mesma substância trans-histórica da arte: possuem uma dimensão própria de verdade, protesto e promessa, uma dimensão que reside na sua própria forma estética (MARCUSE, 1977, p. 13).

Logo, observa-se como o financiamento e a repressão às obras, bem como sua elaboração estética, foram influenciados diretamente pelos distintos contextos históricos. Enquanto a Belair, ao longo de toda sua brevíssima existência e desde antes dela, lutou contra uma tempestade opressiva inerente ao regime militar no Brasil, potencializado pelo AI-5, o Grupo Dziga Vertov aproveitou-se das águas turvas de maio de 68 como fonte de inspiração e investigação. Mas, apesar de amplo financiamento, o coletivo falhou em cativar audiências, bem como em atingir um papel artístico verdadeiramente emancipatório, em boa parte graças à barreira estética intrínseca aos filmes e à sua produção.

Sequencialmente, a segunda seção do capítulo abordará os movimentos culturais vigentes em 1968 e seus contextos, no Brasil e na França. Além de abordar as particularidades de cada caso, serão observadas a existência de relações culturais entre os países, bem como uma discussão teórica acerca de distintas percepções de uma estética revolucionária, em especial perante a questão de encenação, essência e aplicabilidade na cinematografia dos países. A partir dessa argumentação, serão observados o desencadeamento do cinema e sua relação com uma cultura radicalizada. Além disso, o quadro a seguir demonstra os filmes que serão comparados no capítulo 3.

**Quadro 1 - Filmes Analisados<sup>11</sup>**

<b>Filme</b>	<b>Mês</b>	<b>Ano</b>	<b>País</b>
O Anjo Nasceu	Fevereiro	1969	Brasil
A Mulher de Todos	Dezembro	1969	Brasil
Pravda	Maio	1970	Tchecoslováquia – França
British Sounds (See You at Mao)	Maio	1970	Grã-Bretanha França
A Família do Barulho	Fevereiro – maio	1970	Brasil
Barão Olavo, o Horrível	Fevereiro – maio	1970	Brasil
Copacabana Mon Amour	Fevereiro – maio	1970	Brasil
Cuidado, Madame	Fevereiro – maio	1970	Brasil
Sem Essa, Aranha	Fevereiro – maio	1970	Brasil
Le Vent d’Est	Agosto	1970	Alemanha Oriental – França
Lotte In Italia	Fevereiro	1971	Itália – França
Vladimir et Rosa	Abril	1971	Estados Unidos – França
Tout Va Bien	Abril	1972	França
Ici et Ailleurs	Setembro	1976	Palestina – França

## 1.2 VANGUARDAS E FOME: OS MOVIMENTOS CULTURAIS NO BRASIL E NA FRANÇA

Desde o final dos anos 1950 e ao longo da década de 1960, a França percorreu distintas fases e tendências culturais diante de novas ideias e modos de produzir expressões artísticas. Como resultado de uma nova ótica acerca do cinema, em especial do *film noir* estadunidense enquanto objeto de reverência, uma nova geração de cineastas resgatou tendências de produção mais autorais e simultaneamente baratas e bem-sucedidas comercialmente, em especial através

<sup>11</sup> A data de lançamento das obras é diferente da data de sua produção.

de François Truffaut e a teoria do autor<sup>12</sup> e Jean-Luc Godard e seu filme “Acossado”, de 1959, pontos fundamentais para a origem de um movimento cinematográfico intitulado *Nouvelle Vague* (MANEWY, 2006).

Essa obra, enquanto ponto inaugural de um movimento cinematográfico pioneiro, apresenta também características de reflexão acerca da sociedade francesa à época. Através da apropriação de características do cinema norte americano, “Acossado” reflete, de acordo com Manewy (2006), uma radicalização estética que potencializou uma ótica crítica e de resistência a uma americanização do consumo que se fazia profundamente presente em Paris à época. Dessa forma, observa-se a importância dessa obra na história do cinema: “carro-chefe da revolução estética da *Nouvelle Vague*, ‘Acossado’ alinha-se com um certo grupo de filmes que, em seus lançamentos, acreditam no cinema como um projeto de vocação social e cultura” (MANEWY, 2006, p. 244).

Além disso, há, para além somente do cinema clássico estadunidense, a pluralidade de referências e influências da *Nouvelle Vague*. Almeida (2007) elabora sobre a influência do Neorealismo Italiano, considerado a fundação do cinema moderno, ao longo da Segunda Guerra Mundial, com a busca de uma estética de urgência histórica, através da filmagem nas ruas, além da “preferência pela suspensão da ação para fazer a imagem levar à reflexão, criando um cinema com atividade cerebral mais intensa e não apenas perceptiva” (ALMEIDA, 2007).

Nesse sentido, é possível observar a amplitude das relações entre o Neorealismo Italiano e a *Nouvelle Vague* não só como um fruto de inspiração, mas também como um herdeiro estético. Definido por Deleuze (2018) como uma arte de encontros, o Neorealismo é conceituado por seu caráter de subjetividade e interioridade dos personagens, que se tornam espécie de espectadores dentro das próprias obras. Assim, observa-se o papel do movimento francês de retomada do caminho precedente do movimento italiano, uma vez que “a *Nouvelle Vague* francesa não pode ser definida se não se tenta ver como ela refaz por conta própria o caminho do neorealismo italiano, ainda que também seguisse outras direções” (DELEUZE, 2018, p. 23).

Dessa forma, a *Nouvelle Vague*, enquanto um movimento cinematográfico, desenvolve-se, ao longo dos anos 1960, como uma possibilidade de resistência poética e inovação estética. Além disso, verifica-se a centralidade da montagem na construção estética das obras do movimento, um aspecto que Deleuze (2018) trata como sendo o ator principal do cinema, uma

---

<sup>12</sup> Criada por François Truffaut em 1954, a teoria do autor defende que apenas um indivíduo, majoritariamente através do diretor, possui exclusiva responsabilidade sobre o filme e é sua visão pessoal que pode ser observada na obra (FACOM UFBA, 2002).

vez que se volta ao todo, e potencializa as distintas percepções e inovações estéticas acerca dos filmes.

Além disso, ao longo do movimento, observou-se uma redefinição acerca do consumo do cinema, em especial quanto à cinefilia e à percepção do cinema enquanto forma artística. Manewy (2006) estabelece acerca da centralidade da *Cahiers du Cinema*, revista na qual escreviam inúmeros críticos que se tornaram cineastas, como Jean-Luc Godard e François Truffaut, na discussão e na repercussão acerca das obras da *Nouvelle Vague*. Assim, “de todas as formas de consumo, [...] a cinefilia é um modo intenso e complexo de consumir, que se insurge dentro e, depois, contra a sociedade de consumo. A cinefilia afirma uma noção particular de autenticidade e de radicalidade de opções estéticas” (MANEWY, 2006, p. 241).

Dessa forma, é importante observar a centralidade das figuras de Jean-Luc Godard e François Truffaut ao longo da década de 1960 no cinema francês. Manewy (2006) afirma que, enquanto Godard, após a realização de “Acosado”, encontrou dificuldades de financiamento e passou a realizar filmes cada vez mais baratos e experimentais, levando até sua radicalização política em 1967, quando estabelece a obra “A Chinesa”, iniciando sua fase de militância maoísta, Truffaut consolidou-se enquanto um realizador de obras mais comerciais e acessíveis. Além disso, ambos passavam a atuar em um contexto de sociedade e arte cada vez mais politizadas.

Essas duas figuras demonstraram sua importância em um momento em que a arte, principalmente o cinema, tornava-se gradativamente politizada, em especial com a explosão dos movimentos de maio de 68 na França. Realizado nesse mês, o Festival de Cannes de 1968 encontrava-se no centro da tempestade, e Belinchón (2018) afirma que Godard, de forma mais radical, levantando questões referentes aos movimentos de estudantes e operários e remetendo à alienação dos cineastas do festival, e Truffaut, de forma mais moderada e apoiando-se na inevitabilidade das paralisações, lideraram protestos para que o Festival fosse paralisado, levando à ausência de premiações a obras naquele ano.

Ainda que tenham se unido nesse contexto, posteriormente aos eventos políticos de maio de 68, os dois realizadores vieram a distanciar-se. Enquanto Godard radicalizou-se cada vez mais, criando o Grupo Dziga Vertov e contestando a teoria do autor, defendida também por Truffaut, esse viria a realizar filmes mais comerciais, como afirma Manewy (2006). Assim, tornaram-se figuras centrais de dois projetos estéticos e de cinema diferentes, e o fim da amizade de ambos, nos anos 1970, viria a marcar os últimos suspiros da *Nouvelle Vague* enquanto um movimento cinematográfico (MANEWY, 2006).

Logo, observa-se como, ao longo de toda a *Nouvelle Vague*, as distintas percepções culturais e estéticas influenciaram-se pelos contextos políticos internos e externos à época. Ainda que tenha iniciado sua carreira estabelecendo reverências ao cinema estadunidense, Jean-Luc Godard, em especial através de sua progressiva radicalização à esquerda, segundo Manewy (2006), viria a se tornar, ao longo da década de 1970, um cineasta politizado, moderno e independente.

Essa característica relaciona-se profundamente com a atuação de Godard perante o Grupo Dziga Vertov. Manewy (2006) afirma que, através de um ativismo político do coletivo, centrado na realização de filmes políticos de viés marxista-leninista-maoísta, buscava-se uma participação no campo da arte, de modo que essa se transformasse em um amplo projeto de transformação social, tanto através do coletivo enquanto oposição à figura do autor individualizante quanto ao caráter imediato da política na obra artística.

Quanto ao campo estético, o coletivo inspirava-se profundamente nos ideais de distanciamento de Bertolt Brecht, um dos dramaturgos mais seminais do século XX. Além de elaborar acerca do uso da forma artística enquanto uma vanguarda, Brecht (2007) afirma que, em momentos de repressão política, há uma maior facilidade de conexão entre a obra e o público, graças à separação do povo de seus opressores e às características de distanciamento da arte.

É de fundamental importância, além disso, ressaltar a ampla influência que o cinema francês da década de 1960 exerceu em todo o mundo. No Brasil, o impacto de produção e discussão intelectual e estética oriundos da *Nouvelle Vague* “alterou os rumos do cinema. Diversos críticos [...] renovaram as formas de abordar o assunto e mostraram como o cinema moderno brasileiro partiu, em boa medida, da *Nouvelle Vague*, para depois seguir caminho inteiramente próprio e independente” (MANEWY, 2006, p. 250).

Profundamente inspirado por tendências vanguardistas nacionais e externas, o ano de 1968 apresentou, apesar de uma ampla repressão governamental, tendências plurais e disruptivas nos movimentos culturais no Brasil. Inicialmente oriunda da música, Joana Coelho (2020) afirma que a Tropicália surgiu durante a década de 1960, atuando em um contexto no qual, a partir da censura por parte da ditadura, buscava-se estabelecer obras críticas e politizadas a partir de inovações estéticas, que buscavam uma redefinição revolucionária da música popular brasileira.

Além disso, a Tropicália inspirou profundamente a terceira fase do Cinema Novo, iniciada em 1968 e que perdurou até 1972. Fundamentalmente inspirado pela *Nouvelle Vague*, esse movimento cinematográfico buscava, inicialmente, de acordo com Killick (S/A), romper

com a lógica de produção cinematográfica subserviente aos interesses estadunidenses, sendo capaz de construir uma indústria nacional, além de estabelecerem obras críticas, mas populares, nas quais seriam abordados os problemas do país. Em um manifesto de 1965, chamado “A Eztetyka da Fome”, Glauber Rocha, grande representante do movimento, afirma que “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1965).

Esse manifesto, posterior e consequência da primeira fase do Cinema Novo, ressalta certas características fundamentais desse período no movimento. Maurício de Oliveira (2021) afirma que, nesse momento, de 1959 até 1964, ano do golpe militar no Brasil, o movimento cinematográfico buscava, através de temáticas sociais, retratar as dificuldades do povo, como a fome, a violência, a oligarquia política, a alienação religiosa e a exploração econômica, além de mostrar, de forma crua, a realidade dos trabalhadores.

Quanto ao Cinema Novo e à centralidade da fome enquanto uma questão estética, observa-se uma profunda influência do teatro nas obras cinemanovistas. Tal aspecto, segundo Santos (2012), busca o afastamento de uma dramaturgia realista, centrando-se em aspectos performáticos e de um novo uso do corpo. Ao elaborar sobre Teatro e Cultura, Antonin Artaud (2006), um dos mais influentes dramaturgos do século XX, estabelece acerca da secundariedade da cultura em um mundo que possui preocupações mais urgentes, tais quais a fome. Assim, “o mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome” (ARTAUD, 2006, p. 3).

Posteriormente ao golpe militar, o Cinema Novo chega a sua segunda fase, na qual entre 1964 e 1968, centra-se na angústia da situação política do Brasil à época. Maurício de Oliveira (2021) afirma que os realizadores se surpreenderam pela forma como o cinema, enquanto instrumento de educação popular e de transformações políticas, foi profundamente impactado pela repressão política. Assim, os filmes passaram a centrar-se mais “na perplexidade de um país sob um regime autoritário do que na emblemática ‘estética da fome’” (MAURÍCIO DE OLIVEIRA, 2021).

Além disso, o desenvolvimento em um momento de profunda repressão política levou o Cinema Novo, em especial a partir de 1968, em sua terceira fase, a Tropicalista, a um contexto de ressignificação do Modernismo. Oswald de Andrade, em seu “Manifesto Antropófago”, de 1928, conceitua acerca da especificidade cultural do Brasil, relegando à antropofagia a possibilidade de estabelecimento de uma cultura nacional com base em elementos nativos e originários. A partir de tal manifestação, o movimento de vanguarda cinematográfica, em

especial em sua Terceira Fase, buscava o estabelecimento de uma brasilidade em suas obras (KILLICK, S/A).

A partir desse momento, em meados de 1968, entretanto, e de uma distinta interpretação do Modernismo e do Manifesto Antropófago, observa-se um substrato mais radical do Cinema Novo que se movimentou de forma centrífuga rumo às margens da produção audiovisual, segundo Killick (S/A). Assim, criticando o teor academicista que as obras cinemanovistas haviam adquirido, e vendo a antropofagia como algo inerente e uma resposta inevitável às reminiscências da colonização do Brasil, surge um novo movimento cinematográfico que buscava, “em um ato canibalista de consumo e regurgitação, [...] usar de formas baratas e inúteis, invertendo a justaposição simbólica entre ‘civilizado’ e ‘selvagem’, ‘racional’ e ‘irracional’, ‘sujeira’ e ‘limpeza’, no que tornou-se conhecido como estética do lixo” (KILLICK, S/A, p. 7, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Assim, surge, no Brasil, o Cinema Marginal. Tendo como obra inaugural “A Margem”, de Ozualdo Candeias, de 1967, esse movimento buscava, de acordo com Killick (S/A), oferecer uma contrapartida ao neocolonialismo, além de resgatar, a partir da subversão, gêneros clássicos do cinema, estabelecendo produções profundamente baratas e rápidas. Além disso, é em 1968, com “O Bandido da Luz Vermelha”, filme de estreia de Rogério Sganzerla, que o movimento experiencia seu grande sucesso de popularidade e bilheteria, como afirma Melito (2014).

A partir desse ponto, às margens da produção audiovisual no Brasil, o Cinema Marginal estabelece-se como um movimento cultural de vanguarda e subversivo. Assim, de acordo com Trevisan (2005), ainda que profundamente criticado pelo Cinema Novo, tendo sido definido por Glauber Rocha como uma cópia barata do cinema *underground* estadunidense, essa nova vanguarda produzia a partir da Boca-do-Lixo, bairro no centro de São Paulo. A atmosfera desse ambiente, além de sua geografia especial, facilitava a criação estética e a produção das obras, em um local onde os realizadores alternavam a realização de seus filmes com embates com os militares (TREVISAN, 2005).

Nesse contexto, percebe-se o papel da Boca do Lixo enquanto uma questão física de síntese das críticas do Cinema Marginal à corrupção do Cinema Novo e seu teor cada vez mais elitista. Trevisan (2005) afirma que a Boca do Lixo, para além de sua forma de produção cinematográfica, representava um motivo de desprezo por parte dos cinemanovistas, cuja

---

<sup>13</sup> “In a cannibalistic act of consumption and regurgitation, [...] would make use of cheap and trashy popular forms, inverting the symbolic juxtaposition between ‘civilized’ and ‘savage’, ‘rational’ and ‘irrational’, ‘filth’ and ‘cleanliness’ in what became known as an aesthetics of garbage” (KILLICK, S/A, p. 7).



produção era centrada majoritariamente no eixo Bahia-Rio de Janeiro. Além disso, o fato de criticarem o estabelecimento de obras marginais centradas em um cinema da feiura contrapunha profundamente o refinamento estético que havia se tornado o Cinema Novo, que, em sua origem, criticava o teor refinado das produções estadunidenses (TREVISAN, 2005).

Logo, observa-se como o ano de 1968 foi um de profunda pluralidade e disputas no âmbito cultural no Brasil. Além disso, as relações entre Cinema Novo e Cinema Marginal podem ser vistas, Segundo Killick (S/A), como um exemplo de como conflitos dialéticos transformam movimentos cinematográficos. Quanto à vanguarda, Bertolt Brecht (2007) afirma que ela “pode liderar o caminho ou caminhar rumo a um abismo. Pode marchar tão adiante que o exército principal não pode a acompanhar, uma vez que se perdeu das vistas e assim por diante” (BRECHT, 2007, pg. 70, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Assim, a distinção entre Cinema Novo e Cinema Marginal, além de ressaltar as diferenças de percepção acerca do potencial do cinema, resalta também a existência de distintos legados quanto a movimentos cinematográficos, além de distintas repostas quanto à maneira de produção das obras. Maurício de Oliveira (2021) afirma que o Cinema Novo, apesar das críticas ao movimento, ressaltou sua fundamentalidade a partir do estabelecimento de imagens do Brasil real, além do incentivo a várias gerações de jovens cineastas a buscar a conscientização sobre a realidade política e social do país. Além disso, através de um cinema de guerrilha cultural, resistência e de estabelecimento de maneiras para as mudanças estruturais do país, “propagou o cinema brasileiro nos festivais de cinema do mundo, nas análises dos especialistas do ramo e na mente dos grandes diretores internacionais” (MAURÍCIO DE OLIVEIRA, 2021).

Quanto ao Cinema Marginal, compreende-se como a redução do impacto das obras de forma a não atingir um amplo contingente populacional, além de uma ausência de ampla distribuição dos filmes, relaciona-se com a ascensão desse movimento em paralelo ao endurecimento do regime militar no Brasil, através da instauração do AI-5 em dezembro de 1968. Segundo Maurício de Oliveira (2021), tais produções alinhavam-se profundamente com o movimento de contracultura, ideologias revolucionárias e com o tropicalismo, e por isso, sofreu ampla censura por parte do regime militar que se instaurava no país.

Logo, vê-se como a amplitude e diversidade da cultura em ambos os países alçou seus movimentos culturais, em especial no cinema, ao patamar de influência quanto a uma estética

---

<sup>14</sup> “Can lead the way along a retreat or into an abyss. It can march so far ahead that the main army cannot follow it, because it is lost from sight and so on. Thus its unrealistic character can become evident” (BRECHT, 2007, p. 70).

cultural ampla. Assim, enquanto a *Nouvelle Vague* na França, tanto através de suas inovações estéticas quanto a partir de sua radicalização política, influenciou profundamente o Cinema Novo brasileiro, movimento fundamental para o estabelecimento de um ideal de cinema nacional, a constante politização dessa manifestação cultural levou, a partir de sua elitização, ao surgimento de um substrato crítico e mais popularizante. Observa-se, entretanto, que, enquanto no país europeu, esses movimentos relacionaram-se de forma a nutrir inspirações dos movimentos de 1968, no Brasil, o AI-5, no mesmo ano, foi profundamente responsável para um sucateamento e censura das expressões cinematográficas de vanguarda no país.

Sequencialmente, a terceira seção do capítulo abordará os movimentos políticos existentes em 1968 e suas particularidades, tanto no Brasil quanto na França. Além de abordar as peculiaridades de cada realidade, será observada a existência de questões estruturais, ideológicas e psicanalíticas que se relacionavam e delimitavam os contextos em cada país, além de observações teóricas acerca da geração da época, bem como das distintas percepções de uma política radicalizada, em especial perante o funcionamento do capitalismo e sua relação psíquica com os indivíduos e as particularidades inerentes a ambos os países. A partir dessa argumentação, serão observados o desencadeamento dos movimentos políticos e sua relação com uma questão geracional e de crítica sistêmica.

### 1.3. DESEJOS E FANTASMAS: OS MOVIMENTOS POLÍTICOS NO BRASIL E NA FRANÇA EM 1968

O ano de 1968 foi, acima de tudo, um período de profundas ebulições políticas e de proliferação de anseios por mudanças estruturais ao redor de todo o mundo. Entre tais movimentos, observa-se maio de 68 na França, que de acordo com Arcary (2018), demonstrou não só que revoluções eram possíveis na fortaleza do imperialismo, mas também gerou uma influência sociocultural e geracional em âmbito internacional, de modo a influenciar profundamente os rumos de inúmeras manifestações políticas ao redor de todo o globo.

Profundamente influente quanto à questão estudantil, os movimentos de maio apresentaram, inicialmente, manifestações taciturnas. Arcary (2018) afirma que, inicialmente, houve protestos moderados contra os avanços estadunidenses na Guerra do Vietnã, dos quais resultaram algumas prisões, mas as manifestações explodiram somente após a ocupação estudantil de universidades em Paris, que se estendeu desde as periferias à Sorbonne. Em resposta, Charles De Gaulle enviou a polícia às ruas, ato ao qual grande parte da população

respondeu, com cerca de um milhão de pessoas manifestando-se em apoio aos estudantes, e posteriormente dando início a uma greve geral que parou o país (ARCARY, 2018).

As reivindicações e protestos da juventude estudantil devem-se, além do âmbito global bipolar em que se encontravam, também ao modo de produção e ao sistema político que regia a sociedade em que viviam. Apesar de avanços sociais e da estabilização, após a Segunda Guerra Mundial, de um capitalismo regulado diretamente pelo Estado e que reduziu as taxas de desemprego na França, Arcary (2018) elabora que tais mudanças não foram suficientes para frear as reivindicações dos estudantes. Assim, houve, inicialmente, protestos em busca da derrubada do regime De Gaulle, e após a truculenta repressão policial e militar, houve a ascensão de alas estudantis de modo profundamente mais radical, além de uma desterritorialização de parte considerável da classe média rumo à esquerda, em apoio aos protestos (ARCARY, 2018).

Tais características, bem como a resposta repressiva de um Estado que, apesar de capitalista, demonstrava preocupações com o avanço de questões sociais, é explicada pela própria lógica produtiva do capitalismo, além das questões inerentes ao desejo de toda uma sociedade. Segundo Deleuze e Guattari (2011), o Estado, bem como sua polícia e seu exército, formam um significativo aparato de antiprodução, que atua nas entranhas da própria produção, condicionando-a e agindo de modo a inserir todos os indivíduos de uma sociedade nessa lógica. Assim, todo esse aparato atua de modo a se insinuar por toda a máquina produtora, ligando-se a ela de modo a reger toda sua produtividade (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Quanto à questão da produtividade no capitalismo, constitui-se enquanto um elemento não só de modificação da exploração, mas também de apropriação do inconsciente. Acerca dessa dimensão sistêmica, Deleuze e Guattari (2011) afirmam que se trata de um regime de produção técnica que, através do fato de que se apropria da memória e da reprodução, torna-se capaz de modificar assim as formas de exploração do homem. Além disso, nesse funcionamento produtivo, o aparato de antiprodução torna-se uma coextensão a partir do fato de que penetra toda a produção (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Conseqüentemente, quanto à questão da apropriação do inconsciente, observa-se o papel do desejo enquanto aspecto revolucionário de resposta a questões da psique de toda uma geração. Elevado a um caráter material, o desejo, segundo Deleuze e Guattari (2011), é o único fator que existe previamente junto com o social, e a partir de ambos, e através da existência de conjuntos molares históricos, além das formações sociais macroscópicas e das vivências que elas constituem, é criada a microfísica do inconsciente, além das máquinas desejanças que

atuam nesse microambiente. Assim, têm-se o papel do desejo enquanto elemento primário da criação de um inconsciente iminente revolucionário (DELEUZE E GUATTARI, 2011).

A posteriori, compreende-se a forma com a qual a coletividade da geração de 1968, na França, atuou de modo a, através da política enquanto conjunto de meios de protesto e conflito, questionar todo o funcionamento de um sistema, uma vez que o capitalismo, através de sua dimensão repetitiva, criou, nos jovens, um inimigo e um elemento de questionamento à sua mesmice, levando ao desejo por algo novo. Apesar de características presentes na sociedade francesa à época, como, segundo Arcary (2018), a redução das taxas de desemprego e extensão dos serviços públicos a uma parcela mais ampla da população, a produção capitalista, além de sua relação umbilical com a antiprodução, inerentemente vai levar a seu fim supremo que é “produzir a falta nos grandes conjuntos, de introduzir a falta onde há sempre excesso, pela absorção que ela opera de recursos superabundantes. [...] Não só a falta no seio do excesso, mas também a imbecilidade no conhecimento e na ciência” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 313).

Dessa forma, a partir da construção de uma ausência em distintas parcelas das máquinas de funcionamento de uma sociedade, é central o papel do desejo na subversão de tal característica. Assim, o desejo produz, através da falta, o fantasma, sempre de grupo, além da pulsão de morte, elemento de profunda importância, uma vez que:

a imortalidade conferida à ordem social existente provoca no eu todos os investimentos de repressão, [...] todas as resignações-desejos [...], compreendida aí mesmo a resignação de morrer a serviço dessa ordem, enquanto a pulsão é projetada para fora e dirigida contra os outros (DELEUZE, GUATTARI, p. 88).

No contexto de maio, todavia, compreendeu-se o papel fundamental dessa subjetividade coletiva na constituição de um fortalecimento das manifestações em âmbito social. Arcary (2018) elabora acerca da fundamentalidade da mão-de-obra de migrantes na França, além da redução das abissais lacunas existentes entre centros urbanos e rurais e seus indivíduos, bem como a ampliação, no pós-guerra, do acesso ao ensino. Assim, através da introdução desses elementos exteriores ao centro da sociedade francesa, essa tornou-se cada vez mais blindada quanto à possibilidade de projeção da pulsão de morte para fora e dirigida aos outros como forma de imortalizar essa ordem excludente. Logo, tais aspectos fizeram-se presentes uma vez que o “polo revolucionário do fantasma de grupo aparece na potência de viver as próprias instituições como mortais, de destruí-las ou de mudá-las consoante as articulações do desejo e do campo social, fazendo da pulsão de morte uma verdadeira criatividade institucional” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 88 – 89).

Observa-se, entretanto, como apesar de todas essas nuances inerentes a uma geração, maio de 68 conceituou-se enquanto um movimento de consequências nebulosas. Isso ocorre, pois, esse fenômeno histórico “pertence antes à categoria de um acontecimento puro, livre de toda a causalidade normal ou normativa. Sua história é uma ‘sucessão de instabilidades e de flutuações amplificadas’” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 245). Além disso, as agitações e insurreições públicas não são o aspecto de maior quintessência de maio de 68, uma vez que “o que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse de súbito o que ela continha de intolerável e visse também a possibilidade de outra coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 245-246).

Consoante a tais características, embebendo-se também, através de elementos geracionais, em tais aspectos do inconsciente e do desejo, o Brasil observou fenômenos de natureza revolucionária similar ao longo do ano de 1968. Deve se notar, entretanto, que apesar dessa paridade com fenômenos globais e inserção em uma lógica de Guerra Fria, o caso brasileiro, segundo Antunes e Ridenti (2007), não deve ser compreendido de maneira isolada à especificidade doméstica do país, centrada em elementos de “luta contra a ditadura e afirmação de interesses de estudantes, dos operários, das classes médias intelectualizadas e outros setores de oposição” (ANTUNES; RIDENTI, 2007, p. 87).

No ano de 1968, em seus desenvolvimentos anteriores ao AI-5, observou-se a solidificação de um anseio pelo estabelecimento da revolução brasileira. Esses anseios, entretanto, possuíam, em seus estágios iniciais, de acordo com Ventura (2018), uma presença muito maior de forças progressistas de classe média e a ausência da classe operária. Além disso, as características estruturais da época levaram, progressivamente, a um aumento do proletariado e da classe média assalariada no Brasil (ANTUNES; RIDENTI, 2007).

Além disso, quanto ao estabelecimento dessa revolução, ao longo da década de 1960 e em especial em 1968, observa-se as divergências quanto à liderança e aos métodos de estabelecimento desse evento. Antunes e Ridenti (2007) afirmam que, majoritariamente, pensava-se que essa mobilização revolucionária deveria basear-se nas massas populares, através de sua ação consciente, liderada, através das lutas, pela intelectualidade de esquerda engajada nesse papel de liderança. Essa vanguarda intelectual, em boa parte presente também na cultura, era majoritariamente de classe média.

Além desse teor de classes das lideranças, ao longo de 1968, a classe média em geral alinou-se gradativamente aos protestos contra a ditadura, até que os movimentos estudantis se tornaram mais piquetes que assustavam a população em geral. Esse caráter pode ser compreendido através da própria constituição da classe média, que segundo Souza (2018), surge

enquanto um ideal classista que não restringe a liberdade e a autonomia do indivíduo, e através dessas nuances da ideologia dominante e da ciência imbecilizante, é profundamente escravizada por tais falácias de individualidade, atuando enquanto capataz dos interesses das elites. Trata-se também, em contrapartida, de uma classe responsável por romper com o ideal dialético de belicismo (SOUZA, 2018).

Dessa forma, há inerentemente um caráter dicotômico no funcionamento da classe média, uma vez que, através de sua constituição perante o meio social e sua relação com a ideologia dominante, atua de modo a defender violentamente os interesses das elites contra o restante da população, ainda que sua responsabilidade seja, justamente, romper com essa dialética. Assim, observa-se como a desterritorialização da classe média à esquerda, tanto no Brasil quanto na França, é um acontecimento que vai de encontro ao status quo vigente à época, uma vez que:

a capacidade humana de autorreflexão e descoberta de novos sentidos para a vida pessoal e social sempre foi recalcada e mantida sob estrita vigilância. Essa capacidade humana é revolucionária e, quando deixada livre, tende a questionar o sentido da tradição e da reprodução impensada da vida. Os detentores de privilégios não têm interesse nesse tipo de liberdade, que abre o caminho para a crítica à tradição e a invenção de um mundo novo (SOUZA, 2018, p. 19).

Dessa forma, compreende-se a relação com a qual a classe média se constitui e a maneira como, em um contexto revolucionário latente como o de 1968, em Brasil e França, relaciona-se também com um elemento de fuga, em especial de sua natureza de defesa virulenta dos interesses das elites. Nesse sentido, a desterritorialização, fenômeno observado em ambos os países para com as camadas intermediárias indo rumo à esquerda, é definida como o movimento através do qual se abandona o território primário, atuando como uma operação linear que serve como fuga ((DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Com isso, a existência de tal fenômeno é fundamental para a resistência a um regime opressivo e de defesa extremada de uma ordem social antagônica à liberdade da população em geral, mas aliado dos interesses dos detentores de privilégios, levando adiante o questionamento a essa contradição. Observa-se, contudo, como afirmam Deleuze e Guattari (2011), que contradições estão no cerne das máquinas sociais, além de se alimentarem dos elementos contraditórios que provocam. A posteriori, o capitalismo aprendeu e apropria-se profundamente dessa centralidade, e quanto mais o contraditório desarranja o social, melhor ele funciona (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Assim, é possível observar como tanto França como Brasil, através de suas características geracionais em 1968, estabeleceram elementos revolucionários do inconsciente

e do desejo a partir de sua inserção em conjuntos históricos profundamente contraditórios e centrais para a formulação de questionamentos a seu funcionamento. Ainda assim, as forças sociais, bem como de funcionamento da produção, fizeram com que tais fenômenos implodissem diante de uma série de eventos, que serão abordados no capítulo subsequente.

Além disso, o próximo capítulo abordará de forma central os acontecimentos do ano de 1968 na França e no Brasil, além de sua inserção em um contexto global de Guerra Fria, tomando como paralelo os casos do México e da Tchecoslováquia. Para tal, serão discutidas distintas elaborações acerca do conceito de ideologia e de suas potencialidades enquanto ferramenta política, levando à hegemonia, além da práxis dos movimentos políticos nos países, desde operários e estudantes até as posições adotadas pelos partidos comunistas em seus respectivos contextos domésticos.

## **2 ESTADO E IDEOLOGIA: A PRÁXIS DOS MOVIMENTOS POLÍTICOS EM MEIO À GUERRA FRIA**

O segundo capítulo possui como cerne a descrição dos movimentos políticos no Brasil e na França no ano de 1968, além de inseri-los no contexto histórico de bipolaridade global, graças à Guerra Fria. Para tal, na primeira seção, serão estabelecidas, em uma subseção, observações acerca da Guerra Fria enquanto uma disputa de ideologias, elaborando um debate acerca de tal conceito polissêmico e do Estado nessa lógica, através dos escritos clássicos de Louis Althusser (2022), Marilena Chauí (2008) e Slavoj Žižek (1996). Além disso, a partir dessa discussão, observar-se-á o papel dos espectros na concretização desse conceito na sociedade, bem como sua progressão para a constituição da hegemonia, com base na obra de Jacques Derrida (1994).

Sequencialmente, na segunda subseção, será feita uma descrição do contexto global referente à Guerra Fria. Para tal, serão observados outros contextos políticos de busca por revolução e resistência, no México e na Tchecoslováquia, em plano global e interno, semelhantes aos acontecimentos de Brasil e França, a partir do objetivo de inseri-los em uma dinâmica presente de forma plural na ordem internacional. Dessa forma, será possível compreender a existência de resistências à maneira como Estados Unidos e União Soviética atuavam em suas zonas de influência, seja através de manifestações ideológicas ou de intervenções social-imperialistas.

Já na segunda seção, serão observados os movimentos políticos no Brasil e na França no ano de 1968. Para tal, será analisada sua práxis, além do papel de movimentos estudantis e operários na luta política. Fundamentalmente, observar-se-á também a questão dos partidos comunistas em seus respectivos cenários, tanto em relação ao contexto da época quanto à questão da liderança dos movimentos aflorados em ambos os países, contextualizando também seus espectros em comum.

### **2.1 GUERRA FRIA, IDEOLOGIA E ESPECTROS: CONCEITOS E DISCUSSÕES**

Ao longo da história do século XX, a Guerra Fria estabeleceu-se como um dos eventos mais importantes e fundantes do período, e acima de tudo, constituiu-se enquanto um contexto histórico de redefinição sistêmica. Para Fonseca Jr. (1995), tal mudança ocorre uma vez que a partir das formas de distribuição do poder entre os Estados, principais atores do sistema internacional, serão estabelecidas a correlação de forças entre eles. Quanto à Guerra Fria, o



sistema organizou-se de forma bipolar, com Estados Unidos e União Soviética sendo os líderes de blocos distintos e antagonicos, concretizando polos nítidos e profundamente fortes graças não só às condições e potencialidades militares e de vanguarda tecnológica de cada país, mas também ao fato de serem portadores de uma mensagem universal (FONSECA JR., 1995).

Tal dimensão de uma mensagem universalizante inerente a cada um dos blocos, além da organização ao redor de modos de produção distintos, capitalismo e socialismo, marcava elementos de uma disputa profundamente ideológica. Assim, observava-se, de acordo com Fonseca Jr. (1995), através da conjunção dos poderios militares e da dimensão ideológica, a elaboração de zonas de influência por parte de Estados Unidos e União Soviética, que buscavam expandir seu poderio e potencializar a cooptação a partir da ideologia.

Quanto a esse conceito, deve-se observar seu caráter polissêmico, além da existência de características em comum e específicas a seu desenvolvimento. Conceituada como algo que não têm história, uma vez que é eterna, Marilena Chauí (2008) define a ideologia como um ideário social, histórico e político que oculta a realidade, e tal fato ocorre como uma maneira de assegurar a exploração econômica, a desigualdade social e a dominação política por parte de uma classe dominante. Além disso, funciona pelo fato de não ser capaz de explicar fenômenos em sua totalidade, e uma vez que se mantém coerente graças a essas lacunas, atua como uma força opressiva através de sua difusão a partir de ferramentas como a escola, a ciência e a filosofia dos dominantes (MARILENA CHAUI, 2008).

Quanto à capacidade de difusão da ideologia, observa-se o papel do Estado na manutenção dessa lógica. Conceituado enquanto uma ferramenta de opressão, Althusser (2022) estabelece que o Estado possui Aparelhos Ideológicos que atuam como “um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas” (ALTHUSSER, 2022, p. 43). Tais instituições existem em uma pluralidade que vai desde a escola à igreja, perpassando inúmeros elementos cuja diversidade é potencializada pelo fato de os Aparelhos Ideológicos do Estado serem de domínio privado (ALTHUSSER, 2022).

Além disso, ressalta-se o fato de toda ideologia existir inserida em um aparelho. A partir de tal fato, Althusser (2022) elabora acerca da materialidade desse conceito, uma vez que as “ideias são atos materiais, inseridos em práticas materiais, reguladas por rituais materiais que são também definidos pelo aparelho ideológico material de que relevam as ideias desse sujeito” (ALTHUSSER, 2022, p. 90). Além disso, na ideologia, o que se representa não é o sistema das relações reais que rege a existência dos indivíduos, mas o relacionamento imaginário destes

com as relações reais em que vivem, e dessa forma, só existe prática sob uma ideologia e através dela, e esse elemento só existe através do sujeito e para sujeitos (ALTHUSSER, 2022).

Elaborando um contraponto à noção do elemento ideológico enquanto um falseamento da realidade e em complemento com os ideais de existência do Estado e de sua dimensão ideológica, Žizek (1996) elabora acerca de um teor de verdade da ideologia, uma vez que “o que realmente importa não é o conteúdo afirmado como tal, mas o modo como esse conteúdo se relaciona com a postura subjetiva envolvida em seu próprio processo de enunciação” (ŽIZEK, 1996, p. 12). Além disso, estabelece que o espaço ideológico e concreto é eficaz na medida em que oculta a lógica de legitimação da relação de dominação (ŽIZEK, 1996).

A posteriori, buscando um contraponto à ideia da ideologia como algo que permeia a totalidade da realidade social desde sua origem enquanto elemento organizacional, indo em direção a um cerne pré-ideológico, Žizek (1996) retorna à ideia de lacunas entre ideologia e realidade. Dessa forma, estabelece que “não existe realidade sem o espectro, [...] o círculo da realidade só pode ser fechado mediante um estranho suplemento espectral” (ŽIZEK, 1996, p. 26). Além disso, esse elemento espectral dá corpo àquilo que escapa à realidade, e oculta não o real, mas o recalçamento primário sob o qual constrói-se a própria realidade (ŽIZEK, 1996).

Além disso, o termo espectro busca subverter oposições ontológicas entre realidade e ilusão, levando a ideologia a uma nova dimensão conceitual. Tratado como uma incorporação paradoxal, Derrida (1994) afirma que o espectro é um elemento que está sempre por vir, e assim, sua lógica acena para um pensamento do acontecimento, de uma forma que extrapole uma tendência dialética cujo cerne busca distinguir e opor efetividade e idealidade.

Dessa forma, a partir da conjunção entre ideologia e espectro, surge a possibilidade de um outro conceito. Tratada como o discurso dominante, Derrida (1994) afirma que a hegemonia é sempre representada por uma retórica e por uma ideologia dominantes, e assim, organiza a repressão e desse modo, a confirmação de uma obsessão que pertence à estrutura de toda e qualquer hegemonia.

A posteriori da discussão acerca de tais conceitos, observa-se sua fundamentalidade na lógica inerente à Guerra Fria. Através do estabelecimento da ideologia e de seus cerne de funcionamento e existência, o período foi marcado também como tendo em seu principal cenário, de acordo com Ayerbe (2002), um conflito pela disputa da hegemonia, em especial no âmbito cultural. Assim, compreende-se como essas nuances influenciavam profundamente o mundo como um todo, em especial nas zonas de influência de Estados Unidos e União Soviética.

Na próxima subseção, serão abordadas outras manifestações revolucionárias e de resistência em 1968, no México e na Tchecoslováquia, além de sua inserção em um contexto bipolar de Guerra Fria. Para tal, será buscada uma aplicação prática dos conceitos discutidos previamente, demonstrando o embate entre os polos e seu caráter de busca por uma hegemonia, em contraponto com aqueles que buscavam questionar essa disputa militar e ideológica em âmbito interno e internacional.

### 2.1.1 SOB OS POLOS: A ONDA DE 1968 NO MÉXICO E NA TCHECOSLOVÁQUIA EM CONTEXTO DE GUERRA FRIA

Perante o contexto de disputa hegemônica entre dois blocos antagônicos através da Guerra Fria, observa-se o ano de 1968 como um período de profundas dinâmicas domésticas que buscavam responder a situações de repressão ou ausência de direitos quanto a países em distintas posições geográficas, além de sua posição nas zonas de influência do conflito. Essa lógica de questionamento interno, em conjunto com questões observadas previamente, posiciona-se em uma tendência progressiva ao longo do século XX, onde “o número de guerras internacionais declinou de forma razoavelmente contínua desde meados dos anos 60, quando conflitos internos se tornaram mais comuns do que aqueles disputados entre Estados” (HOBSBAWM, 2000).

Dessa forma, nota-se a centralidade de movimentos estudantis nesse contexto, enquanto um elemento doméstico, mas de repetições e repercussões internacionais, e apesar de sua ausência de sucesso quanto a seus objetivos e as repostas profundamente repressivas que sofriam, foram drasticamente eficazes na mudança da política doméstica de seus países. Essa profunda eficácia ocorreu pelo fato de que “provocaram imensas ondas de greves operárias que paralisaram temporariamente a economia de países inteiros. E no entanto, claro, não foram verdadeiras revoluções, nem era provável que se transformassem em tais” (HOBSBAWM, 2003, p. 342).

Quanto a essa tendência, há a distinção de seus impactos quanto ao posicionamento geográfico do país, bem como da zona de influência sob a qual se encontrava. Diante de tal contexto, compreende-se também as distinções e caracterizações entre Primeiro, Segundo e Terceiro Mundo. Enquanto os primeiros buscavam alinhar-se com as políticas do bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos e os segundos, com o bloco soviético, Fonseca Jr. (1995) afirma que os países terceiro-mundistas buscavam políticas autônomas, enxergando na bipolaridade algo incompatível com suas realidades, e através da busca por medidas

diferenciadas, eram renegados a um lugar de menor participação e influência global. Ainda assim, todavia, devido ao caráter universalizante da política internacional, tinham suas políticas afetadas pelas decisões dos blocos, bem como suas zonas de influência (FONSECA JR., 1995).

Nesse contexto terceiro-mundista, observa-se as particularidades dessa onda centrada na nova força social dos estudantes, potencializada, de acordo com Hobsbawm (2003), principalmente pela facilidade de mobilização estudantil e amplitude de conhecimento, além de atuarem aos olhos da mídia, nas capitais. No Terceiro Mundo, contudo, essas mobilizações sofreram profunda repressão e contaram com um número elevado de mortes, enquanto na Europa Ocidental houve poucas ocorrências (HOBSBAWM, 2003).

Inserido na lógica do Terceiro Mundo e profundamente inspirado pelos levantes de maio de 68 na França, um dos pilares do Primeiro Mundo, observa-se as nuances dos protestos estudantis no México em 1968. No dia dois de outubro desse ano, cerca de dez mil pessoas, lideradas por movimentos estudantis e contendo também um grande contingente de operários, foram às ruas da região central da Cidade do México para protestar contra o governo de Gustavo Diaz Ordaz, como afirma Haddad (2018).

Entre as motivações e reivindicações, estavam protestos contra as políticas do governo, além da manifestação de apoio a estudantes e operários grevistas, vítimas de desmantelamento e repressões por parte das forças policiais, ao longo de todo o país. Brooks (2021) afirma que, entre os motivos pelos quais manifestavam, estava a libertação de presos políticos e a democratização da educação pública. Foram consequência, também, de elementos que aconteceram gradativamente no ano de 1968 no México.

As causas para os protestos iniciaram-se, em especial, quanto aos questionamentos ao governo Diaz Ordaz, eleito em 1964, ao longo do ano de 1968. A partir de reações excessivas da polícia a disputas estudantis e violência contra professores em julho, Haddad (2018) estabelece que houve reações contra essa repressão, e em setembro, como resposta, policiais cercaram uma universidade, colocando alunos e professores sob a mira de armas, e ainda no mesmo mês, invadiram uma escola politécnica, ferindo cerca de quarenta pessoas. Dessa forma, houve um crescimento do apoio popular às causas estudantis, levando um grande contingente de pessoas às ruas no dia dois de outubro.

Deve-se observar, contudo, além do caráter iminentemente conservador do governo de Diaz Ordaz perante contestações populares, o contexto histórico e a especificidade temporal na qual os protestos se encontravam. Dez dias após os protestos, ocorreriam as Olimpíadas na capital do México, e segundo Haddad (2018), o governo buscava demonstrar que o país estava pronto para receber um evento global de grande porte, e para isso, o presidente afirmou que

manteria os grupos contrários ao governo sob severo controle e à custa de qualquer ação que fosse necessária para “evitar a perda de prestígio do México” (HADDAD, 2018).

Assim, as respostas por parte do governo, no dia dois de outubro, foram de profunda brutalidade e repressão policial em níveis calamitosos. Haddad (2018) elabora que os policiais, alinhando táticas de atirar a partir de prédios e elaborar bloqueios contra os estudantes, promoveram uma chacina que ficou conhecida como o Massacre de Tlatelolco. Apesar de as fontes oficiais elaborarem acerca de duas dezenas de mortos, os estudantes indicaram centenas de mortes e mais de mil feridos. Além disso, a amplitude de corpos nas ruas e o fato de que a violência policial foi estendida para hospitais e casas de civis, leva a um consenso acerca de maior confiabilidade dos números dos movimentos estudantis (HADDAD, 2018). Complementarmente, o governo Diaz Ordaz jamais se responsabilizou pelo ataque.

Como consequência desse fato, os movimentos estudantis no México perderam completamente a capacidade de ocupação das ruas, e tal aspecto só foi recuperado três anos depois, e a resposta foi novamente de repressão profunda. Assim, observa-se como, no Terceiro Mundo, houve uma agressividade estatal extrema em resposta aos levantes estudantis, operários e populares. O caso do México é ainda mais complexo e peculiar pelo fato de acontecer tão próximo das Olimpíadas, um evento que, ao longo da Guerra Fria, foi centro de boicotes e disputas políticas por parte de Estados Unidos e União Soviética, e logo, Primeiro e Segundo Mundo, respectivamente (VIDIGAL, 2021).

Já no bloco soviético, analisa-se a questão da Tchecoslováquia e a Primavera de Praga. Além disso, é de frontal importância a conceitualização do Pacto de Varsóvia, afirmada por Haddad (2018) como uma aliança militar liderada pela União Soviética e formada por seus aliados do bloco socialista, concretizada como uma forma de contrapor a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) e o poderio militar do bloco capitalista, liderado pelos Estados Unidos.

Dentro desse contexto, em 1968, contempla-se a centralidade de Alexander Dubcek, primeiro-secretário do Partido Comunista da Tchecoslováquia, no acontecimento. Através de suas medidas e discursos, houve o estabelecimento de um clamor internacional acerca de um embate contra o papel intervencionista da União Soviética em sua zona de influência e de uma contestação ao socialismo revisionista que vinha sendo estabelecido pela potência (GÓMEZ, 2018).

Esses aspectos são fortalecidos pela defesa de Dubcek em prol de um “socialismo com face humana”. Dessa forma, segundo Haddad (2018), serão estabelecidas reformas que buscavam ampliar os direitos civis e a liberdade de imprensa, além de restringir a ação da polícia

secreta, principiando um período de liberalização da política no país que ficou conhecido como Primavera de Praga. Além disso, o secretário rejeitava as pressões soviéticas, muito em busca de manter a unidade e a liderança diante de seu bloco e vendo as medidas como uma contra-revolução, para frear as liberalizações, e isso levou as tropas do Pacto de Varsóvia a invadirem o país e ocuparem sua capital, Praga (HADDAD, 2018).

Com esse contexto, estabeleceram-se distintas posições diante desse impasse. Enquanto Dubcek e as rádios e lideranças políticas da Tchecoslováquia pediam para que a população não reagisse violentamente, algo que ocorreu apenas parcialmente, as tropas do Pacto de Varsóvia agiam com truculência e buscavam frear as reformas e as eventuais agressões por parte da população (HADDAD, 2018). Além disso, buscava atuar de modo a frear a abertura do país a produtos e influências ocidentais, em especial devido ao contexto bipolar do período.

Dessa forma, nota-se a curta duração da Primavera de Praga, tendo seu fim em vinte um de agosto. Em contrapartida, as tropas do pacto de Varsóvia permaneceram no território da Tchecoslováquia até 1991, época posterior ao fim da União Soviética, deixando mais de setenta mortos e duzentos feridos ao longo de toda a operação, de acordo com Doris Bulau (S/A). Assim, a existência de uma busca da União Soviética por uma univocidade política dentro do seu bloco levou a uma reação intervencionista contra países do Segundo Mundo que buscavam reformas liberalizantes.

Posteriormente, a segunda seção abordará a práxis<sup>15</sup> dos movimentos políticos no Brasil e na França em 1968, inserindo-as nas lógicas globais da Guerra Fria e da bipolaridade inerente ao sistema internacional da época. Para tal, será observado o posicionamento do Partido Comunista em ambos os países, bem como as relações entre estudantes e operários ao longo das mobilizações.

## 2.2 REFORMA, REVOLUÇÃO E REAÇÃO: A PRÁXIS DOS MOVIMENTOS POLÍTICOS NO BRASIL E NA FRANÇA

Centrado em uma amplitude de manifestações sociais e culturais, além de inserir-se em um contexto de bipolaridade internacional inerente ao contexto de Guerra Fria, o ano de 1968 foi, acima de tudo, um período quintessencialmente político. Além disso, por essa multiplicidade de eventos e a centralidade das manifestações francesas como um marco

---

<sup>15</sup> Por práxis, compreende-se o conjunto de ações e práticas concretas.

contestatório ao *status quo*, observa-se a existência de críticas profundas e tentativas de questionar a legitimidade dos acontecimentos ao redor do mundo, como afirma Ventura (2018).

Tal fato se devia, primariamente, pelo teor de pioneira liderança estudantil dos protestos e das mobilizações, algo inédito até então. No Brasil, Ventura (2018) afirma que os movimentos estudantis, cuja existência havia sido proibida e fruto de profunda perseguição desde o estabelecimento da ditadura militar em 1964, vinham se reorganizando e atuando de modo a mobilizar, cada vez mais, os estudantes secundaristas. Além disso, o reacionarismo das classes regentes levava a anseios cada vez maiores por mudanças, assim como na França, onde buscava-se também a via revolucionária para possibilitar, na pior das hipóteses, o estabelecimento de reformas (ARCARY, 2018).

O contexto internacional atuava, também, como uma ampla fonte de inspiração e diálogo por mudanças. Apesar de afirmar que revoluções sempre são uma surpresa histórica, Arcary (2018) estabelece que além da existência de uma onda internacional que clamava por revolução em 1968, a inspiração em contextos internos e históricos do país, como a Comuna de Paris, deu ao movimento político fontes de atuação política cuja práxis inseria-se nas questões domésticas da França, além de servirem como fruto de inspiração internacional.

Além disso, o movimento político no país europeu principiou sua atuação a partir de protestos contrários à Guerra do Vietnã e, dentro de universidades, através de protestos em busca de melhores condições educacionais e de ensino. Nesse contexto, surge Daniel Cohn-Bendit, que atuou na liderança de uma manifestação quintessencial, no dia vinte e dois de março de 1968, responsável por marcar o início das manifestações e greves gerais francesas, potencializando e dando fôlego para o posterior movimento de maio (DW, 2010).

Em conjunto com tais pontos, compreende-se o reacionarismo do regime da V República, liderada por Charles De Gaulle, como um ponto fundamental para a compreensão do decorrer dos eventos e a atuação dos movimentos políticos. Vendo que a amplitude dos movimentos revolucionários colocava em disputa não só sua posição de poder, mas um dos pilares da estabilidade francesa no pós-Guerra, o chefe do executivo atuou de forma a usar a polícia e os exércitos não só para reprimir profundamente os estudantes, mas também ameaçando o estabelecimento de uma guerra civil no território, de acordo com Arcary (2018).

Esse elemento de estabilidade, contudo, era algo pouco palpável para a geração francesa de 68, que além de não vivenciar o contexto de Segunda Guerra Mundial, buscava, através do contexto externo, câmbios sistêmicos que potencializassem mudanças estruturais no âmbito interno no país. Assim, conforme o reacionarismo regente e a opressão aumentavam gradativa e exponencialmente, os estudantes estabeleceram alianças com a juventude operária, que como

afirma Arcary (2018), liderava as greves e manifestações no país em outra vanguarda fundamental para o funcionamento doméstico, que eram as fábricas e indústrias.

Dessa forma, através dessa coalizão espontânea de parte da juventude intelectualizada e trabalhadora na França, além da resposta violenta a suas reivindicações, levou ao apoio aos movimentos por parte considerável das classes médias e ascendentes no país. Assim, através dessa contrariedade à violência dos elementos de antiprodução, como o Estado, o exército e a polícia, observou-se também como, além das batalhas por mudanças sistêmicas, as buscas revolucionárias eram, segundo Arcary (2018), um campo de batalha ideológico.

Apesar de ser um mês repleto de momentos icônicos e de profunda influência, destaca-se o dez de maio. Ignacio (2019) afirma que, nesse dia, pelo menos vinte mil estudantes ergueram barricadas e ocuparam o *Quartier Latin*, na região central de Paris. Em conjunto com a ocupação estudantil à Sorbonne, tal evento deu início a uma série de enfrentamentos violentos com a polícia, e através da cobertura midiática, serviu como uma fonte de inspiração para boa parte da população do país, com cerca de um milhão de pessoas indo às ruas em apoio aos estudantes (ARCARY, 2018).

A partir desse momento, potencializou-se o crescimento exponencial da influência estudantil no movimento. O conjunto de erros táticos por parte da polícia e as reivindicações dos estudantes, cada vez mais fortalecidos, alçou-os a um patamar de liderança dos acontecimentos, atuando enquanto fonte de inspiração para os demais movimentos revolucionários que viriam a surgir no ano de 1968, graças a esse teor inédito de importância estudantil em um contexto político, como afirma Arcary (2018).

Assim, o que se observou ao longo do mês de maio na França foi uma conjunção de greves estudantis e operárias com reivindicações e anseios em comum, além de serem pontualmente apoiadas pela população, transformando o país em um campo de batalha tática e ideológica. Havia, entretanto, de acordo com Ignacio (2019), uma confusão de acontecimentos, “conquistas e derrotas entre diversas classes sociais, os discursos políticos e ideias revolucionárias [...] mas, todos acabavam com um ponto em comum: mudar a sociedade” (IGNACIO, 2019). Com isso, sintetiza-se o cerne das disputas e anseios do período.

A partir de tais disputas e conjunção de fatores, a situação francesa se encaixa enquanto uma situação revolucionária atípica, sendo mais um ensaio do que um projeto concreto de revolução de fato. Tal ponto ocorreu pois, apesar da diversidade de seus atores, não houve uma proposta clara de deposição do governo, além de uma lacuna central causada pela ausência de uma liderança capaz de aglutinar as massas e suas reivindicações em propostas e lutas claras de superação da ordem vigente (ARCARY, 2018).



Tal fator se deve muito à constituição da oposição na França no período, e em especial, à posição central do Partido Comunista Francês (PCF) nessa lógica. Arcary (2018) afirma que, a partir de sua liderança e seminal influência no contexto da Segunda Guerra Mundial na França, o partido foi elevado à principal força de oposição no país, algo único em todo o continente europeu. Logo, com esse posicionamento, seria o principal beneficiado no caso de uma saída de Charles De Gaulle do poder, graças à sua grande influência política e parlamentar, através da Frente Popular (ARCARY, 2018).

Por isso, nota-se como, através de seu posicionamento e interesses, o PCF recusou-se a adotar a liderança das reivindicações revolucionárias. De acordo com Arcary (2018), o partido preferia estabelecer alianças eleitorais e aguardar pela queda do então presidente, e desse modo, uma revolução viria de encontro a seus interesses políticos. Dessa forma, a hesitação do PCF foi fundamental para a continuidade dos eventos, e sua recusa a liderar uma eventual revolução gerou uma lacuna central no movimento, e como não há possibilidade de estabelecimento de um levante revolucionário bem-sucedido sem uma insurreição liderada, os acontecimentos foram gradativamente sendo superados e derrotados (ARCARY, 2018).

Essa posição, conseqüentemente, foi fundamental para a posterioridade dos acontecimentos de maio de 68. Arcary (2018) afirma que, a partir da ausência de uma liderança e apesar da força social e política dos estudantes, operários e das massas francesas, eles não se lançaram à luta com um plano pré-concebido de como reorganizar a sociedade e a política. Além disso, houve um caráter transitório na ação dos aparelhos sindicais e políticos, e a crise política, que cada vez mais radicalizava-se em crise revolucionária, foi superada pelo aparelho estatal, e o PCF fracassou enquanto um partido reformista, vendo sua influência ser superada pelo surgimento de uma nova esquerda (ARCARY, 2018).

Assim, destaca-se também o seminal teor anticapitalista e de derrubada e substituição desse modo de produção econômica inerente a maio de 68. Para tal, é importante compreender a essência de tal funcionamento sistêmico, traduzido por Deleuze e Guattari (2011) como o limite de toda sociedade graças à forma como descodifica os fluxos que as outras formações sociais codificavam, além de substituí-los por axiomáticas. A posteriori, esses fluxos descodificados fluem em estado livre, gerando a esquizofrenia, que além de ser repelida e substituída, enquanto limite exterior, é deslocada por outros tipos de limite que se reproduzem em larga escala, nos quais “trata-se de ligar as cargas e suas energias numa axiomática mundial que opõe sempre novos limites interiores à potência revolucionária dos fluxos descodificados” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 326).

Deve-se conceituar, a posteriori, o capitalismo enquanto um sistema inerentemente contraditório e cuja potencialidade deriva essencialmente dessa característica de criação de axiomáticas a partir da descodificação dos fluxos, bem como a inerência da esquizofrenia. Deleuze e Guattari (2011) estabelecem que o capitalismo, além de ser um sistema inerentemente desterritorializante, através da esquizofrenia, tem nela sua potência maior, bem como sua diferença, desvio e limite exterior, e “cada passagem de fluxo é uma desterritorialização, cada limite deslocado, uma descodificação. O capitalismo esquizofreniza cada vez mais na periferia” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 308). Assim, teoriza-se também como ele se desterritorializa do centro para a periferia, levando não só seus elementos de produção, mas também a possibilidade de resistência a ele, como foi o caso dos movimentos na França, e principalmente, no Brasil.

Apesar das similaridades e inspirações para com o caso francês, há peculiaridades e amplas diferenças essenciais quanto ao caso brasileiro. Antunes e Ridenti (2007) afirmam que, internamente, o país atravessava um período de luta contra a ditadura militar no período, então governada por Artur da Costa e Silva, indo desde movimentos estudantis a ações grevistas por parte de metalúrgicos. Além disso, apesar de similaridades com o maio de 68, havia um calendário muito próprio e duradouro no Brasil, ainda que compartilhassem “algumas condições estruturais que eram compartilhadas pelas diversas sociedades, em particular as ‘centrais’, mas que se mostravam presentes nos chamados países do ‘Terceiro Mundo’” (ANTUNES; RIDENTI, 2007, p. 80).

Além da inserção em um contexto ditatorial militar desde 1964, os movimentos políticos estabeleciam-se primariamente para resistir às pressões e opressões por parte do regime. Apesar de sua violência, acenava cada vez mais, segundo Ventura (2018), desde 1967, para uma gradativa abertura e diálogos para com a classe política e suas reivindicações. Ainda assim, havia consensos acerca da necessidade de resistir e lutar, tanto contra a violência direta quanto contra a censura (VENTURA, 2018).

Ainda assim, apesar desse aceno inicial do regime, o ano de 1968, no Brasil, foi marcado pela variedade de disputas e pela violenta repressão para com os movimentos estudantis, operários e populares. Um dos primeiros exemplos de brutalidade por parte da polícia ocorreu no dia vinte e oito de março, quando Edson Luís de Lima Souto, jovem estudante que protestava por melhores condições de alimentação no restaurante Calabouço, foi assassinado por policiais no local onde se manifestava (UNIÃO BRASILEIRA DOS ESTUDANTES SECUNDARISTAS, 2020).

Esse evento foi profundamente importante no ano de 1968, uma vez que simbolizava o momento em que os movimentos estudantis e operários passaram não só a agir de forma mais propositiva e radical, mas também ganharam apoio da população e eram rechaçados com cada vez mais violência por parte do regime. Segundo Ventura (2018), um dia depois do assassinato, cerca de cinquenta mil pessoas compareceram ao velório, e já no mês de junho, a morte de Edson Luís influenciou dois outros eventos fundamentais de manifestação e repressão, que marcaram a história do país.

Inicialmente, a Sexta-Feira Sangrenta desempenhou um papel fundamental no fortalecimento do movimento estudantil. Nos dias dezenove, vinte e vinte e um de junho, estabeleceu-se o momento que mais se aproximou de uma insurreição popular ao longo de toda a ditadura, onde o povo se uniu aos estudantes em batalhas campais de profunda violência e embates contra os policiais, protestando contra sua truculência e obscenidade nas abordagens, como afirma Ventura (2018). Essa resposta ocorreu muito por conta do acúmulo de abusos de autoridade por parte da polícia, e sua generalizada violência levou a negociações infundáveis para que o *modus operandi* não viesse a se repetir posteriormente, na Passeata dos Cem Mil (VENTURA, 2018).

Subsequentemente, outro evento marcante da ditadura militar, a Passeata dos Cem Mil marcou uma das maiores manifestações de todo o período e um dos momentos mais marcantes de 1968. Segundo o Memorial da Democracia (2022), no dia vinte seis de junho, estudantes, artistas, religiosos e intelectuais se concentraram nas ruas do centro do Rio de Janeiro, com cerca de cem mil pessoas ocupando toda a avenida Rio Branco graças aos acontecimentos dos dias anteriores e à reação por parte da população. Marcando o ápice da reação da sociedade contra o regime, a censura, a violência e a repressão às liberdades, os manifestantes caminharam pelas ruas, usando slogans como “só o povo organizado derruba a ditadura” e “só povo armado derruba a ditadura” (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2022).

Esses slogans marcavam não só o clima político da época, mas uma profunda divergência tática presente na esquerda radical à época. De acordo com Ventura (2018), havia uma linha mais à esquerda, predominantemente marxista-leninista-maoísta, que ressaltava acerca da necessidade iminente de estabelecer a luta armada no país, como forma de iniciar a revolução, sendo apoiada por certos grupos políticos, estudantis e alguns membros do setor cultural. Em contrapartida, a linha defendida pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) via a revolução não como objetivo imediato, mas sim como um processo demorado e resultante da gradativa organização da sociedade civil e da acumulação de forças (VENTURA, 2018).

Assim, apesar da concretude de uma revolução ter sido muito mais presente na França, houve também hesitação e recusa por parte do PCB, de forma similar com o PCF, em liderar uma eventual insurreição revolucionária. Segundo Arcary (2018), nas ondas revolucionárias de 1968, os partidos comunistas filiados de Moscou tiveram um papel reacionário em quase todos os casos, desequilibrando os embates existentes entre as necessidades do estabelecimento de reformas ou revolução. Conseqüentemente, também, compreende-se o teor de peculiaridade da conjuntura no Brasil, onde, graças à ditadura militar, os membros centrais da resistência no ano estavam relegados à ilegalidade, como é o caso dos partidos de esquerda, entre os quais o PCB, e os movimentos estudantis e operários (ANTUNES; RIDENTI, 2007).

Dessa forma, conforme o regime endurecia e as linhas se definham internamente, o povo se afastou gradativamente dos movimentos estudantis, que se tornaram alvos frágeis para a ditadura. Além disso, quanto aos operários, Antunes e Ridenti (2007) afirmam que além de serem uma das principais bases econômicas do país à época, foi também, a partir de sua organização enquanto movimento, um elemento de ruptura e confrontos para com a ordem dominante vigente, “questionando os pilares constitutivos da sociabilidade do capital, particularmente no que concerne ao controle social da produção, através de ações que não pouparam nenhuma das formações capitalistas desenvolvidas” (ANTUNES; RIDENTI, 2007, p. 84).

A partir dessas características organizacionais, foi justamente no início de 1968 que as mobilizações operárias se tornaram fortes e representativas outra vez. Antunes e Ridenti (2007) afirmam que, tanto movimentos alinhados com o PCB quanto à esquerda dele organizaram greves que, nos primeiros meses do ano, foram bem-sucedidas uma vez que a ditadura buscou cumprir algumas de suas demandas. Entretanto, com o decorrer do ano e com a radicalização da crise o “movimento grevista foi duramente reprimido e os dirigentes sindicais mais combativos exilaram-se do país, ou passaram a atuar na clandestinidade e posteriormente aderiram às distintas organizações de esquerda que participaram da luta armada contra a ditadura militar” (ANTUNES, RIDENTI, 2007, p. 85-86).

Quanto a essas respostas, os movimentos operários mais radicalizados possuíam uma concepção insurrecional de greves, cujo objetivo era radicalizar as massas rumo a conflitos com as forças do regime. Isso ocorria muito em parte pelo fato de haver um consenso de que a crise no Brasil que afligia o capitalismo, e conseqüentemente a ditadura militar, no período era um ponto sem retorno e que deveria ser respondido pela mobilização e luta social, segundo Antunes e Ridenti (2007). Entretanto, há de se observar que essa leitura, presente, como afirma Ventura (2018), em parte significativa da esquerda brasileira, nesse contexto, foi errônea graças ao fato

de que o capitalismo funciona através das crises e fortalece-se nelas, de modo a desarranjar-se (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Assim, como resposta aos movimentos políticos e suas mobilizações e lutas, o regime militar instaura um dos atos mais repressivos da história do Brasil. Na sexta feira, treze de dezembro, o AI-5 foi instaurado, e a partir dele, Antunes e Ridenti (2007) elaboram que oficializou-se o terrorismo de Estado, o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais foram colocados em recesso, dando ao governo plenos poderes para suspender direitos políticos dos cidadãos, legislar por decreto e julgar distintos casos, além de suspender habeas corpus, demitir funcionários e cassar mandatos. Paralelamente, havia a sistemática prisão de opositores e resistentes, uso da tortura e do assassinato, “em nome da manutenção da ‘segurança nacional’, considerada indispensável para o ‘desenvolvimento’ da economia, do que se denominaria mais tarde ‘milagre brasileiro’” (ANTUNES; RIDENTI, 2007, p. 87).

A posteriori, observa-se como as posições vacilantes dos partidos comunistas brasileiro e francês, em especial quanto à sua política de seguir a legislação e alianças parlamentares, remetem à questão espectral e alguns de seus constituintes. Derrida (1994) elabora acerca do efeito de viseira, que é herdado a partir da lei, onde há uma dissimetria espectral, e “como não vemos quem nos vê, e quem faz a lei, quem liberta injunção, [...] como não vemos quem ordena ‘jura’, não podemos identificá-lo com toda a certeza; ficamos entregues a sua voz” (DERRIDA, 1994, p. 22). Dessa forma, possibilita-se um espectro comum e constituinte quanto às questões dos partidos comunistas na onda revolucionária de 1968.

Quanto a esse momento e às políticas dos partidos comunistas filiados a Moscou, verifica-se algumas características fundamentais. Arcary (2018) afirma que, na onda revolucionária de 1968, além do surgimento da juventude estudantil como detonador da mobilização operária e popular, houve a superação parcial e significativa da hegemonia que os partidos comunistas mantinham sobre as organizações dos trabalhadores, e por fim, a amplitude internacional que a onda revolucionária alcançou. Dessa forma, analisa-se como tais características foram não só observadas, mas centrais no Brasil e na França, e como ao derrotar tais insurreições, “o capitalismo provou que era (ou estava) ainda forte o bastante para impor sua dominação, fosse pela força da repressão, ou pela negociação de reformas, ou por combinações variadas de coerção e cooptação” (ARCARY, 2018, p. 209).

Sequencialmente, o próximo capítulo estabelecerá uma metodologia para a análise dos casos. A partir dessa dimensão analítica, será estabelecida uma comparação entre ambos, tanto através das características particulares a cada caso, quanto a partir das obras cinematográficas e a respectiva recepção ou censura com a qual foram recebidas.

### 3 MÉTODO COMPARATIVO E VARIÁVEIS

O terceiro capítulo será centrado no estabelecimento de um estudo comparativo entre os casos de Brasil e França em 1968. Para tal, centrar-se-á na possibilidade de existência de um imaginário cívico, em ambos os países, através da cinematografia e da prática política articulada em ambos os países, através da análise desses acontecimentos.

Para tal, inicialmente, na primeira seção, será estabelecida uma descrição da metodologia a ser utilizada no capítulo. Portanto, além de conceitos sumários acerca do método comparativo, serão contempladas as variáveis a serem analisadas, bem como, através de observações e revisões de dados e conceitos, o estabelecimento de relações e pontos comuns entre as variáveis.

Posteriormente, na segunda seção, serão estabelecidas as comparações entre as variáveis e as obras através de quadros comparativos. Sequencialmente a cada quadro, as características e variações de cada variável ao longo dos filmes serão discorridas e relacionadas com o desenvolvimento teórico anterior. Por fim, na terceira seção, estabelecer-se-ão conclusões acerca da comparação e dos resultados obtidos a partir da metodologia comparada.

#### 3.1 DESCRIÇÃO METODOLÓGICA

Centrado enquanto um antro de eventos e levantes sociais e políticos em distintas regiões do mundo, o ano de 1968 possui, através da multiplicidade dessas localidades e de suas manifestações, elementos comuns e notórios que se refletem de forma sintomática, inclusive na produção cinematográfica à época. Dessa forma, buscando aspectos em comum e particularidades aos acontecimentos de França e Brasil, será estabelecido um estudo comparado entre a cinematografia de ambos os casos, centrando-se em distintas características e variáveis presentes em ambos. Assim, serão comparados filmes da Belair Filmes, produtora do Brasil, e do Grupo Dziga Vertov, coletivo cinematográfico francês, bem como obras fundamentais para seu desenvolvimento, seja anteriormente ou a posteriori.

Conceituado por Lijphart (1971) como uma ferramenta metodológica através da qual descobrem-se relações empíricas entre variáveis, o método científico torna-se mais potencializado quando estabelecido em casos comparáveis e reduzidos, além de foco nas variáveis chave. Por isso, o presente trabalho estabelecerá enquanto metodologia a correlação entre os casos de Brasil e França, profundamente comparáveis pela existência mutualista de

influências e consequências entre ambos, além da determinação de elementos centrais a essa abordagem.

Além disso, devido à especificidade temporal e geográfica do presente trabalho, o estudo comparado será estabelecido, de forma observacional, através de um corte transversal. Tal recorte, segundo Lorena Barberia (2019), ocorre quando se busca comparar distintas unidades de análise espaciais, definidas por aspectos geográficos, em um determinado e especificado ponto no tempo. Dessa forma, esse recorte centrar-se-á nas especificidades cinematográficas e nas relações artísticas entre Brasil e França, como consequência e fruto de inspiração dos movimentos políticos que ocorreram ao longo do ano de 1968.

Para tal, é de fundamental importância, para além da mera metodologia inerente à comparação, observar o teor historicista da análise. Segundo Raquel Assis (2018), a história comparada é uma sistematização metodológica que busca por semelhanças e diferenças entre dois ou mais grupos sociais distintos e com naturezas específicas quanto a certos fenômenos, que são perpassados por um problema em comum, e através da ausência de hierarquização entre ambos, busca estabelecer os mesmos questionamentos ou problemas para cada objeto comparado. Dessa forma, nota-se também a fundamental importância quanto à existência de um problema comum aos casos.

Essa posição comum de problemas e questões, no método comparativo, remete à questão das variáveis a serem analisadas. Para tal, a variável dependente, que busca ser o cerne do estudo e ser explicado, é referente à influência dos movimentos políticos na cinematografia da Belair e do Grupo Dziga Vertov, respectivamente no Brasil e na França, a partir dos levantes e movimentos de resistência em 1968. Para tal, enquanto variáveis explicativas, serão observadas, a partir da cinematografia, elementos formais e de representação artística quanto às características políticas do período. Além disso, será fundamental a observação na variância quanto a essas variáveis, pois de acordo com Lorena Barberia (2019), trata-se de uma condição necessária para o teste de uma teoria, em especial através da compreensão da forma como as unidades variaram.

Assim, nota-se como o método comparado será utilizado de modo a analisar a existência de dados comuns a ambos e a maneira como são fruto da combinação tanto do ambiente externo quanto das insurreições internas. Logo, justifica-se pela maneira como, em um contexto de Guerra-Fria, há um fluxo de inspirações e mobilizações políticas e culturais que fluíam ao longo de todo o Sistema Internacional, bem como de elementos psicossociais do inconsciente que surgiam enquanto consequência dos macroambientes históricos.

Para tal, serão estabelecidas comparações com base em elementos padrões, de modo a minimizar os vieses inerentemente presentes em um estudo centrado em observação de elementos em comum a dois ou mais casos. Desse modo, utilizar-se-á um padrão de medida de vinte minutos para a análise das obras, uma vez que algumas delas não possuem a duração necessária para ser considerada um longa-metragem, tendo menos de sessenta minutos. Além disso, serão estabelecidos quadros comparativos e checklists como ferramentas de estabelecimento de comparação.

Para tal, enquanto variáveis independentes, serão observados como o conteúdo político é abordado ao longo dos filmes, seja de forma imediata ou alegórica. Por conteúdo político, compreende-se a abordagem de discussões quanto ao contexto nacional ou internacional nos filmes. Tais variáveis serão sumariamente importantes pois, como afirma Marcuse (1977), quanto mais imediato for o conteúdo político em uma obra artística, mais ela tem seus potenciais de subversão e seus elementos de transcendência reduzidos. Além disso, essas variáveis atuarão de modo a embasar mais profundamente observações já feitas em capítulos anteriores do presente estudo.

Além disso, será utilizada, enquanto variável independente, a consciência explícita das obras quanto ao contexto de Guerra Fria. Essa variável é sumariamente importante devido não só ao contexto histórico no qual a produção dos filmes está inserida, mas também graças às particularidades inerentes a cada um desses contextos, seja ele Europa ou Brasil. Além disso, relaciona-se também com o teor alegórico ou imediato da representação dos filmes, e devido ao teor internacionalista do período, a presença de elementos externos ou estrangeiros ao contexto espacial específico dos filmes ao longo das obras, seja através de alegorias e personagens ou situações referentes à política dos países em um contexto de bipolaridade. Conseqüentemente, a maneira, também, como tal elemento se relaciona com as questões políticas vigentes à época, e conseqüentemente, a existência de zonas de influência e ao Terceiro Mundo.

Posteriormente, enquanto variável independente, será analisada a presença de uma estética de luta de classes. Para tal, será observada tanto no caráter discursivo e de teor central marxista ao longo da obra, ou no embate entre personagens de classes sociais diferentes ao longo da obra, em especial através de relações de dominância e contradição antagônica inerente a sua condição enquanto membros de uma classe. Dessa forma, percebe-se como esse embate será seminal ao longo das escolhas formais e de conteúdo discursivo ao longo dos filmes.

Relacionando-se com essa variável, e tendo em vista o teor das práticas políticas do período, estabelece-se enquanto variável a presença de vocabulário marxista ao longo das obras.



Além de uma forma de observar a influência dos movimentos comunistas na produção cultural em ambos os contextos, e como uma forma de levantar críticas e perspectivas acerca da lógica de funcionamento do capitalismo e do sistema ao longo da guerra fria através de uma perspectiva materialista, dialética e histórica, essa variável será fundamental para compreender o viés político e teórico da realização das obras.

Relacionando-se com a dimensão política da análise, observa-se enquanto variável a existência, ao longo das obras, de lutas e críticas ao regime e sua institucionalidade. Tanto através de alegorias nas quais os personagens estabelecem atos contrários à lei ou ao dispositivo legal e político do Estado e de seu regime, quanto através de elementos discursivos e de representação imagética de um cotidiano opressivo, esse elemento é importante para compreender a mimese entre o contexto histórico e geográfico e a produção cinematográfica.

A posteriori, buscando observar essa resistência em uma dimensão mais interiorizada, atomizada e individual, observar-se-á enquanto variável a existência de críticas aos valores morais, e sua subversão ao longo das obras. Como valores morais, compreende-se o conjunto de preceitos comuns que regem a normatividade de relacionamentos em um contexto, seja através de teores monogâmicos, heteronormativos, raciais, entre outros aspectos. Para tal, compreende-se como subversão tanto uma representação imagética que vá de encontro a essa hegemonia, como também lógicas discursivas que busquem, afastadas de um julgamento moral, uma origem crítica desses valores, e posteriormente, sua subversão através do discurso.

Em conjunto, como uma forma de compreender como as obras buscam responder a um elemento repressivo dos regimes e sua dimensão moralizante, analisa-se enquanto variável a presença de elementos de cultura nacional ao longo das obras. Além de representações populares de ritos, músicas e características representativas de vanguardas artísticas ao longo das obras, serão observadas também representações coletivas de elementos referentes ao conjunto de valores e percepções sociais de indivíduos inseridos em um contexto histórico e espacial específico.

Buscando uma dimensão artística comum às obras e que englobe todos os pontos anteriores, tem-se na presença de uma estética nacional uma variável. Enquanto estética nacional, compreende-se a presença de elementos quintessenciais à vida no país, seja através da pluralidade de locações e elementos geográficos, variada presença de elementos culturais regionais, além de uma forma cinematográfica que busque valorizar o ideário de nação e a diversidade da cultura do país de uma forma plural.

De forma complementar e, possivelmente, enquanto um contraponto, estabelece-se, enquanto variável, a existência de uma estética de vanguarda nas obras. Como vanguarda,

entende-se um conjunto de representações técnicas que buscam experimentações artísticas, tanto através da encenação, quanto através de elementos inerentes à imagem e ao som, de modo a subverter a representação comercial predominante no cinema e sua lógica cinematográfica pretensamente despolitizada, mas que através do uso da ideologia dominante, aliena a audiência.

Além disso, ressalta-se que, como forma de minimizar as intervenções enviesadas, as obras serão comparadas com base em um recorte temporal. Esse recorte também possibilita uma análise quanto ao escalonamento e gradativo aumento, ou não, das variáveis conforme a produção das obras se desenvolvia, e em alguns casos, há a presença de variáveis ao longo das obras, mas pelo fato de não se encaixarem ou superarem o padrão de análise, não entraram como algo presente nos filmes.

### **Quadro 2 – Mapa das variáveis e seus quadros**

<b>Variável</b>	<b>Quadro</b>
Conteúdo político imediato	3
Conteúdo político alegórico	4
Consciência explícita quanto à Guerra Fria	5
Vocabulário marxista	6
Estética de luta de classes	7
Luta e críticas contra o regime e sua institucionalidade	8
Elementos de cultura nacional	9
Crítica e subversão dos valores morais	10
Estética nacional	11
Estética de vanguarda	12

### **3.2 VARIÁVEIS INDEPENDENTES E QUADROS COMPARATIVOS**

#### **Quadro 3 - Conteúdo político imediato**

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
---------------	---------------	---------------	---------------

O Anjo Nasceu (1969)	Não contém	Pravda (1970)	Contém
A Mulher de Todos (1969)	Não contém	British Sounds (See You at Mao) (1970)	Contém
A Família do Barulho (1970)	Não contém	Le Vent D'Est (1970)	Contém
Barão Olavo, o Horrível (1970)	Não contém	Lotte in Italia (1971)	Contém
Copacabana Mon Amour (1970)	Contém	Vladimir et Rosa (1971)	Contém
Cuidado, Madame (1970)	Contém	Tout Va Bien (1972)	Contém
Sem Essa, Aranha (1970)	Contém	Ici et Ailleurs (1976)	Contém
<b>Total</b>	3/7	<b>Total</b>	7/7
<b>%</b>	42,9%	<b>%</b>	100%

Quanto ao conteúdo político imediato, nota-se diferentes características perante o comportamento dos filmes e sua gradual politização. Enquanto as obras francesas apresentaram essa característica em sua totalidade, os filmes brasileiros, apesar de alguns escassos momentos nas primeiras obras, gradativamente demonstraram uma imediatez política. Discussões explícitas de assuntos nacionais que, inicialmente, eram renegados a diálogos caricatos e narrações ligeiras tornaram-se personagens que, como em “Copacabana Mon Amour”, denunciavam a perseguição e delação do regime diante de espectros do comunismo, até discussões com teor classista quanto à situação do país, em especial quanto à fome, em “Cuidado, Madame” e “Sem Essa, Aranha”.

Nesse ponto, compreende-se como as obras de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla recuperaram a ideia da fome, além da relação da tardia imediatez política nos filmes brasileiros com a noção de Antonin Artaud (2006) de vanguarda e da fome enquanto força motriz e fundamental para a produção artística. Já nas obras do Grupo Dziga Vertov e Jean-Luc Godard, compreende-se como eram profundamente politizadas e voltadas para a discussão política de fato. Aliado ao profundo teor internacionalista de suas produções, o coletivo buscava, através das ideias de Althusser (2022), uma conquista da subjetividade dos indivíduos através da disputa dos aparelhos ideológicos do Estado.

#### Quadro 4 - Conteúdo político alegórico

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
O Anjo Nasceu	Contém	Pravda	Não contém

A Mulher de Todos	Contém	British Sounds (See You at Mao)	Não contém
A Família do Barulho	Contém	Le Vent D'Est	Contém
Barão Olavo, o Horrível	Contém	Lotte in Italia	Não contém
Copacabana Mon Amour	Contém	Vladimir et Rosa	Não contém
Cuidado, Madame	Contém	Tout Va Bien	Não contém
Sem Essa, Aranha	Contém	Ici et Ailleurs	Não contém
<b>Total</b>	7/7	<b>Total</b>	1/7
<b>%</b>	100%	<b>%</b>	14,3%

Quanto à alegoria dos conteúdos e da discussão política nas obras, esteve presente de forma total nos filmes brasileiros e em somente uma obra do coletivo francês. Tal fato deve-se muito pelo fato do cerceamento à liberdade artística e às questões de censura que o Brasil enfrentava desde 1964, ano do golpe militar, e em especial após o AI-5 em 1968 (BRESSANE, SAFADI, 2011).

Entre os elementos alegóricos presentes nas obras, há desde o uso de espaços geográficos isolados para representar a situação do Brasil e do Terceiro Mundo em um contexto de Guerra Fria, até o uso de personagens às margens da sociedade e um brutal uso de violência e elementos de gênero para representar o terrorismo de Estado e o caráter de repressão do regime militar no Brasil. Já na França, o conteúdo político de forma alegórica faz-se presente somente em “Le Vent D’Est”, muito por conta de seu teor mais fabular e de amplitude de recorte histórico e revisional da obra. Ainda que possua tais alegorias, em especial quanto à luta de classes e as relações de manutenção entre aristocracia e burguesia, os elementos alegóricos encontram-se profundamente conectados a discussões explícitas quanto à política na obra.

#### **Quadro 5 - Consciência explícita quanto à Guerra Fria**

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
O Anjo Nasceu	Não contém	Pravda	Contém
A Mulher de Todos	Contém	British Sounds (See You at Mao)	Contém
A Família do Barulho	Não contém	Le Vent D'Est	Contém
Barão Olavo, o Horrível	Não contém	Lotte in Italia	Contém
Copacabana Mon Amour	Não contém	Vladimir et Rosa	Não contém
Cuidado, Madame	Não contém	Tout Va Bien	Não contém

Sem Essa, Aranha	Não contém	Ici et Ailleurs	Não contém
<b>Total</b>	1/7	<b>Total</b>	4/7
<b>%</b>	14,3%	<b>%</b>	57,1%

Apesar de todas as obras, tanto através de seus personagens como das escolhas formais de seus realizadores, demonstrarem-se profundamente conscientes quanto à situação de seus países perante o sistema internacional, a demonstração explícita de elementos da Guerra Fria nas obras não se faz presente em sua totalidade. Ainda que as obras brasileiras apresentem elementos desse contexto, como a presença de marinheiros estadunidenses em “Copacabana, Mon Amour” e de um trecho da missão dos Estados Unidos na Lua em 1969 em “O Anjo Nasceu”, é somente em “A Mulher de Todos” que se faz de forma a encaixar-se no padrão de medida adotado enquanto ferramenta metodológica.

Ainda assim, nessa obra, tal consciência faz-se de forma alegórica, com a Ilha dos Prazeres sendo uma metáfora para o Terceiro Mundo e a situação dos países colonizados no sistema internacional. Em contrapartida, é justamente através da centralidade de críticas e contrapontos à dimensão sistêmica do capitalismo global que as obras francesas vão estabelecer sua consciência quanto à Guerra Fria, com exceção dos três últimos filmes, quando focam em questões mais domésticas, em especial em “Ici et Ailleurs”, onde há uma preocupação muito mais cinematográfica do que marxista quanto à obra. Essas características, tanto nessa obra quanto em “Tout Va Bien”, podem ser compreendidas por um maior distanciamento temporal das insurreições políticas, em especial dos levantes de maio de 68. Nesse ponto, a Guerra Fria, ainda que ausente, atua sempre como um elemento porvir ao longo das obras, seguindo a lógica dos espectros que foi teorizada por Derrida (1994).

#### Quadro 6 - Vocabulário marxista

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
O Anjo Nasceu	Não contém	Pravda	Contém
A Mulher de Todos	Não contém	British Sounds (See You at Mao)	Contém
A Família do Barulho	Não contém	Le Vent D’Est	Contém
Barão Olavo, o Horrível	Não contém	Lotte in Italia	Contém
Copacabana Mon Amour	Não contém	Vladimir et Rosa	Contém
Cuidado, Madame	Não contém	Tout Va Bien	Contém
Sem Essa, Aranha	Não contém	Ici et Ailleurs	Não contém

<b>Total</b>	0/7	<b>Total</b>	6/7
<b>%</b>	0%	<b>%</b>	85,7%

Quanto à presença de vocabulário marxista nas obras, nota-se como, enquanto não há, de modo a encaixar-se no padrão de medida, em nenhuma obra brasileira, somente em uma obra francesa tal fato não ocorre. Ainda que em alguns filmes do Brasil haja a presença de vocábulos e termos como burguesia, isso ocorre, ainda que haja uma profunda distinção de classe entre os personagens, de modo profundamente localizado. Tal fato pode ser explicitado não só pela censura, mas também pelo fato de que essas obras, como afirma Killick (S/A), buscarem romper com um ideal academicista do Cinema Novo e sua gradativa elitização.

Em contrapartida, os filmes franceses possuem de modo quase total vocábulos marxistas devido à forma como se buscava a produção dessas obras, de forma inerentemente política e de sistemática análise crítica ao capitalismo e à produção ideológica da classe dominante. Em *British Sounds*, por exemplo, logo no começo do filme, o narrador diz: “Um fantasma espreita a Grã-Bretanha: o comunismo. As forças do velho e novo imperialismo aliam-se para exorcizá-lo.” (GRUPO DZIGA VERTOV, 1969), fazendo uma clara referência ao Manifesto do Partido Comunista, de Karl Marx e Friedrich Engels, além de abrir o caminho para analisar as relações de produção, a partir de um viés marxista, ao longo da obra. Essa presença vocabular só não ocorre em “*Ici et Ailleurs*”, pois além do distanciamento temporal da imediatez das manifestações, preocupa-se mais com a questão da produção cinematográfica e com ideais de metalinguagem.

#### Quadro 7 - Estética de luta de classes

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
O Anjo Nasceu	Contém	Pravda	Contém
A Mulher de Todos	Contém	British Sounds (See You at Mao)	Contém
A Família do Barulho	Não contém	Le Vent D’Est	Contém
Barão Olavo, o Horrível	Contém	Lotte in Italia	Contém
Copacabana Mon Amour	Contém	Vladimir et Rosa	Contém
Cuidado, Madame	Contém	Tout Va Bien	Contém
Sem Essa, Aranha	Contém	Ici et Ailleurs	Não contém
<b>Total</b>	6/7	<b>Total</b>	6/7
<b>%</b>	85,7%	<b>%</b>	85,7%

No que se refere à luta de classes e sua predominância estética, nota-se que em ambos os casos se fez presente em quase todos os filmes. Enquanto no Brasil, essa variável esteve ausente somente em “A Família do Barulho”, uma vez que se aborda apenas indivíduos de uma mesma classe e suas relações, na França, “Ici et Ailleurs” não apresenta esse elemento, também pelo conjunto de questões e elementos previamente explicitados quanto à obra.

Nas obras brasileiras, a luta de classes é estabelecida, majoritariamente, através do embate entre distintos personagens com interesses antagônicos. Desde criminosos que tomam uma família burguesa refém até empregadas domésticas que cometem violência contra suas patroas, esse elemento de conflito entre indivíduos de classes sociais apresenta-se não só através de antagonismos quanto a interesses pessoais, mas principalmente através de brigas e rompantes de violência. Já nos filmes do coletivo francês, a inserção estética desse conceito é feita através da concepção marxista de antagonismo de classes, e as elaborações são feitas de forma teórica e a demonstrar a formação e o papel de ambas as classes no convívio social. Assim, além de elementos sonoros, há também a presença de personagens que falam sobre seus interesses de classe, como o dono da fábrica em “Tout Va Bien”.

#### Quadro 8 - Luta e críticas contra o regime e sua institucionalidade

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
O Anjo Nasceu	Não contém	Pravda	Contém
A Mulher de Todos	Contém	British Sounds (See You at Mao)	Contém
A Família do Barulho	Não contém	Le Vent D’Est	Contém
Barão Olavo, o Horrível	Não contém	Lotte in Italia	Contém
Copacabana Mon Amour	Contém	Vladimir et Rosa	Contém
Cuidado, Madame	Não contém	Tout Va Bien	Contém
Sem Essa, Aranha	Contém	Ici et Ailleurs	Contém
<b>Total</b>	3/7	<b>Total</b>	7/7
<b>%</b>	42,9%	<b>%</b>	100%

No que tange à existência de luta contra os regimes políticos vigentes e críticas à sua institucionalidade ao longo das obras, ocorre em minoria nos filmes brasileiros e na totalidade das obras francesas. Tal fato pode ser compreendido pelo fato da censura institucionalizada às artes ao longo do regime militar no Brasil, além do fato de que os filmes do coletivo francês

eram financiados por distintas fontes em toda a Europa, fazendo com que sua produção estivesse menos sujeita a fatores de cerceamento a críticas e subversão política.

Apesar de que todas as obras apresentam um conteúdo político, seja ele alegórico ou imediato, os filmes brasileiros apresentam um embate ou críticas diretas ao regime em sua minoria. Além da questão da censura, as obras elaboram mais acerca da condição essencial do Brasil e de sua sociedade, estabelecendo observações quanto a elementos endêmicos e sistemáticos do país, como a fome e as questões morais, algo que, por mais que se relacione ao regime, não leva a um embate direto a ele na maioria dos casos. Já na França, essa variável é observada na totalidade das obras devido ao fato de que os filmes buscam sempre confrontar e criticar as posições dos regimes dos países cuja situação foi foco de análise, bem como estabelecer e destacar indivíduos e grupos de resistência que lutavam contra essas situações.

### Quadro 9 - Elementos de cultura nacional

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
O Anjo Nasceu	Contém	Pravda	Contém
A Mulher de Todos	Contém	British Sounds (See You at Mao)	Não contém
A Família do Barulho	Contém	Le Vent D'Est	Contém
Barão Olavo, o Horrível	Contém	Lotte in Italia	Não contém
Copacabana Mon Amour	Contém	Vladimir et Rosa	Não contém
Cuidado, Madame	Contém	Tout Va Bien	Não contém
Sem Essa, Aranha	Contém	Ici et Ailleurs	Não contém
<b>Total</b>	7/7	<b>Total</b>	2/7
<b>%</b>	100%	<b>%</b>	28,6%

No que se refere aos elementos de cultura nacional, enquanto se faz presente na totalidade das obras brasileiras, apenas dois filmes do coletivo francês apresentam-nas de modo a se encaixar no padrão de medida. Ao longo de todos os filmes da produtora, há fenômenos e representações culturais, enquanto somente em “Pravda” e “Le Vent D’Est” fazem-se presentes essas variáveis. Ao longo dos filmes brasileiros, esses elementos são quintessenciais nas obras, confundindo-se com a própria narrativa e estabelecendo-se enquanto aspectos fundamentais para as experimentações formais de vanguarda dos realizadores. Esses elementos são características do Cinema Marginal, que segundo Killick (S/A), buscava, através da



recuperação de gêneros clássicos do cinema, o estabelecimento de uma estética nacional através da antropofagia cultural e da inserção de elementos essencialmente nacionais.

**Quadro 10 - Crítica e subversão dos valores morais**

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
O Anjo Nasceu	Contém	Pravda	Contém
A Mulher de Todos	Contém	British Sounds (See You at Mao)	Contém
A Família do Barulho	Contém	Le Vent D'Est	Contém
Barão Olavo, o Horrível	Contém	Lotte in Italia	Contém
Copacabana Mon Amour	Contém	Vladimir et Rosa	Contém
Cuidado, Madame	Contém	Tout Va Bien	Contém
Sem Essa, Aranha	Contém	Ici et Ailleurs	Contém
<b>Total</b>	7/7	<b>Total</b>	7/7
<b>%</b>	100%	<b>%</b>	100%

Há, de forma total ao longo das obras, a busca pela subversão e crítica aos valores morais hegemônicos, tanto no Brasil quanto nos países observados pelo coletivo francês. Enquanto no país sul-americano, isso ocorre principalmente a partir de atos e relacionamentos físicos e diretos que subvertem a lógica monogâmica, heteronormativa e do matrimônio enquanto instituições fundantes para as relações sociais, nos filmes do Grupo Dziga Vertov, esses aspectos ocorrem principalmente a partir da lógica do discurso e da busca teórica, no capitalismo, pela raiz desses elementos, e sua consequente resistência e combate.

**Quadro 11 - Estética nacional**

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
O Anjo Nasceu	Contém	Pravda	Contém
A Mulher de Todos	Contém	British Sounds (See You at Mao)	Não contém
A Família do Barulho	Contém	Le Vent D'Est	Contém
Barão Olavo, o Horrível	Contém	Lotte in Italia	Não contém
Copacabana Mon Amour	Contém	Vladimir et Rosa	Não contém
Cuidado, Madame	Contém	Tout Va Bien	Não contém
Sem Essa, Aranha	Contém	Ici et Ailleurs	Não contém

<b>Total</b>	7/7	<b>Total</b>	2/7
<b>%</b>	100%	<b>%</b>	28,6%

Observa-se, quanto à existência de uma estética nacional, uma igualdade para com os resultados referentes a elementos de cultura nacional nas obras. Assim, a partir da inserção desses fatores, os filmes brasileiros, em sua totalidade, foram capazes de sintetizá-los em uma estética nacional, enquanto isso só ocorreu em duas obras do coletivo francês. Esse fenômeno pode ser compreendido também pelo contexto cultural interno de ambos os países. Enquanto no Brasil havia a tropicália, que não só inspirava o Cinema Novo, mas também, segundo Joana Coelho (2020), resgatava elementos do Modernismo para estabelecer críticas politizadas ao regime, a *Nouvelle Vague* enfrentava seus últimos suspiros na França, fazendo com que houvesse um vácuo quanto ao estabelecimento de uma estética nacional, em especial quanto ao cinema, no país.

#### Quadro 12 - Estética de vanguarda

<b>Brasil</b>	<b>Contém</b>	<b>França</b>	<b>Contém</b>
O Anjo Nasceu	Contém	Pravda	Contém
A Mulher de Todos	Contém	British Sounds (See You at Mao)	Contém
A Família do Barulho	Contém	Le Vent D'Est	Contém
Barão Olavo, o Horrível	Contém	Lotte in Italia	Contém
Copacabana Mon Amour	Contém	Vladimir et Rosa	Contém
Cuidado, Madame	Contém	Tout Va Bien	Contém
Sem Essa, Aranha	Contém	Ici et Ailleurs	Contém
<b>Total</b>	7/7	<b>Total</b>	7/7
<b>%</b>	100%	<b>%</b>	100%

No que tange à estética de vanguarda, todas as obras possuem essa característica. Tanto através da presença de elementos experimentais ao longo dos filmes, quanto a partir de momentos políticos onde houve repressão, Brecht (2007) afirma que nesses períodos, há uma maior conexão entre obra e público, pelo fato de que os opressores tornam-se mais visíveis e assim, a vanguarda transforma-se não só em um elemento artístico de distanciamento, mas também de conscientização quanto à situação política.

### 3.3 CONCLUSÕES QUANTO À COMPARAÇÃO

No que tange a metodologia comparativa e o estabelecimento de variáveis independentes quanto aos filmes da Belair, no Brasil, e do Grupo Dziga Vertov, na França, observa-se a repetição de tendências comuns ao longo das obras em ambos os casos. Tanto o prevailecimento da imediatez política nos filmes do coletivo, quanto o uso majoritário de alegorias ao longo das películas brasileiras ressaltam tendências não só fruto dos contextos culturais dos países, mas também de seus movimentos políticos, e essas características se desenvolvem ao longo das demais variáveis.

Assim, através desses pontos e da natureza das obras, compreende-se como o coletivo, desde sua origem, buscava na produção cinematográfica uma filmografia de essência inerentemente política. Desse modo, buscou mais um efeito de politização radical da forma cinematográfica e de despertar político da audiência quanto aos contextos espaciais e históricos analisados ao longo das obras. Nesse ponto, trata-se de um projeto político de cinema.

Observou-se, todavia, como deixou de lado a valorização de aspectos nacionais e culturais em detrimento de uma vanguarda politizada, algo que não ocorreu no Brasil. No país sul-americano, a Belair buscava justamente distanciar-se dessa tendência de uma política estritamente acadêmica, valorizando mais o teor popular da cultura e do cinema enquanto elemento de comunhão nacional e de valorização do povo e denúncia alegórica de suas contradições.

Esse aspecto fundamenta-se justamente no fato de que esses elementos surgem como uma consequência inevitável do período e da repressão extrema do regime militar, enquanto algo do qual não se podia escapar em uma produção cinematográfica que buscava exaltar a cultura nacional. Nesse ponto, entende-se a representação política nos filmes da Belair, em especial através de alegorias radicalmente experimentais e vanguardistas, como algo que surge das necessidades históricas, e não enquanto algo central às obras, que buscavam, primariamente, uma estética iminentemente nacional. Assim, trata-se de um projeto nacional de cinema, que por conta das circunstâncias históricas, fez-se político.

Logo, conclui-se que, quanto à variável dependente e à influência dos movimentos políticos na produção cinematográfica de ambos os casos, há distintos níveis de influência. Enquanto, na França, o Grupo Dziga Vertov surgiu diretamente influenciado pelos movimentos políticos e buscando não só as razões de seu insucesso, mas também recuperar a fagulha revolucionária principiada por eles, no Brasil, a Belair inspirou-se muito mais na resistência dos movimentos e em um teor de impossibilidade de escape perante a repressão às artes do que na práxis política de fato desse período. Além disso, nota-se a importância de outros elementos

para explicar essa tendência, como a censura e o teor de regime de exceção potencializados pelo AI-5 no país sul-americano.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho, foram abordados os contextos de Brasil e França em 1968, com destaque para os acontecimentos que desembocaram no AI-5 no país sul-americano e nos movimentos franceses de maio de 68. Para tal, observou-se não só a conjuntura política e a repressão estatal em ambos os casos, mas também a forma como os movimentos culturais vinham se desenvolvendo ao longo da década e as maneiras como foram influenciados, em especial o cinema, por esses contextos inerentemente politizados, assim como as resistências de grupos específicos aos regimes vigentes, como movimentos comunistas, estudantis e operários.

Para o estabelecimento da pesquisa, buscou-se utilizar não só artigos e reportagens quanto ao contexto político da época, mas também manifestos culturais e filosóficos fundamentais do período e que foram profundamente utilizados pela geração de 68, ou então elaborados e pensados perante o desenvolvimento desses contextos. Além disso, a análise das obras da Belair Filmes e do Grupo Dziga Vertov foi fundamental para compreender a produção cinematográfica de vanguarda nesse período. Através desse referencial, foi possível compreender as motivações inerentes à psique de uma geração revolucionária, bem como sua ausência de mudanças políticas factuais e a dimensão sistêmica das respostas dos regimes e sua relação com o funcionamento do capital.

Além disso, foi possível embasar-se no estudo dos autores para compreender o funcionamento sistêmico do capitalismo em resposta ao anseio por mudanças provenientes do desejo, além do papel da ideologia e dos espectros para o estabelecimento da hegemonia. Nesse ponto, destaca-se a fundamentabilidade desses elementos em um contexto de Guerra Fria, onde, através da bipolaridade do sistema internacional, Estados Unidos e União Soviética buscavam a supremacia global e utilizavam-se de disputas ideológicas para tal.

Nesse aspecto, observa-se também a existência de zonas de influência nas quais os blocos exerciam seu poder, além da divisão dos países em distintos níveis, entre os quais destacam-se Primeiro Mundo, do qual a França fazia parte, e Terceiro Mundo, que incluía o Brasil. Através dessa divisão, compreende-se a essência das produções cinematográficas analisadas, tendo o Grupo Dziga Vertov partido de uma condição de centralidade global de seu país para estabelecer um cinema quintessencialmente político e analisar distintos contextos geográficos, enquanto a Belair Filmes buscava no terceiro mundismo e na especificidade regional as características para o estabelecimento de uma estética cinematográfica propriamente nacional e popular.

Além disso, destaca-se os contextos culturais provenientes no âmbito interno de cada país. No Brasil, além de um Cinema Novo profundamente consolidado em sua politização crítica, mas cada vez mais academicista, e um Cinema Marginal que surgia, através de um rompimento dialético para com os cinemanovistas na busca por um cinema popular e nacional, havia também a Tropicália, que buscava críticas alegóricas ao regime militar e o estabelecimento de uma estética nacional. Já na França, a *Nouvelle Vague* já se encontrava em seu ocaso, e Jean-Luc Godard, um dos mais seminais cineastas desse movimento, vinha realizando obras cada vez mais imediatas quanto a política e o contexto revolucionário no país em detrimento da busca por uma estética nacional.

Dessa forma, compreende-se que as formas de produção da Belair e do Grupo Dziga Vertov, além de direcionarem-se por buscas distintas, também foram profundamente influenciadas pelo contexto político e cultural dos países. No Brasil, a multiplicidade de movimentos culturais, além da censura institucionalizada aprofundada pelo AI-5, potencializou a busca por um ideário de vanguarda nacional e críticas políticas alegóricas nos filmes de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Já na França, o contexto interno foi quintessencial para que o coletivo buscasse perguntas e respostas politizadas não só no contexto interno do país, mas também em outras partes do globo. Entretanto, compreende-se como ambos não obtiveram diverso reconhecimento e audiência, e como a capacidade de resistência do cinema diante das lógicas opressoras em situações de fragilidade sistêmica é fruto da complexidade de seus contextos históricos e sociais, bem como de questões estéticas inerentes não só às obras, mas também às escolhas formais de seus realizadores, influenciados por essa dialética.

Com isso, conclui-se que, por mais que os contextos internos e as influências culturais e políticas de ambos os países potencialmente levariam a obras profundamente subversivas e com um amplo potencial emancipatório, tal fato não ocorreu justamente por questões referentes à domesticidade dos países e das escolhas formais dos realizadores. Enquanto os filmes da Belair sofreram diretamente com a censura, não podendo ser propriamente exibidos e produzidos no Brasil, levando a produtora a fechar as portas, a imediatez política presente nos filmes do Grupo Dziga Vertov limitou-os a um circuito de exibições deveras específico e pouco abrangente fora da França. Assim, compreende-se como ambos os casos não só se inspiram pelos contextos analisados, mas os refletem de forma dialética e definem-se por eles, da semiperiferia ao centro do capitalismo.

## REFERÊNCIAS

A FAMÍLIA DO BARULHO; Direção: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970.

A MULHER DE TODOS. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas. Brasil, 1969.

ALMEIDA, Marília. Nouvelle Vague: os jovens turcos. **Digestivo Cultural**, 2007. Disponível em:

[https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2184&titulo=Nouvelle\\_Vague:\\_os\\_jovens\\_turcos](https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2184&titulo=Nouvelle_Vague:_os_jovens_turcos). Acesso em: 16 mai. 2022.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Paz e Terra, 2022.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. In: Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928 - 1929.

ANTUNES, R.; RIDENTI, M. Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil. **Mediações**, v. 12, n. 2, p. 78-89, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3319>. Acesso em: 14 maio 2022.

ARCARY, Valério. Maio de 68: a última onda revolucionária que atingiu o centro do capitalismo. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 30, n. 2, p. 203-209, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascihumansoc.v30i2.3205>. Acesso em: 3 mar. 2022.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Martins Fontes, 2006.

ASSIS, Raquel Anne Lima de. **História Comparada: por que usar e como usar**. Boletim Historiar, 2018.

AYERBE, Luis Fernando. **Estados Unidos e América Latina: a construção da hegemonia**. Editora Unesp, São Paulo, 2002.

BARÃO OLAVO, O HORRÍVEL. Direção: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970.

BARBERIA, Lorena G. **Desenho de pesquisa em política comparada**. Brasília: Enap, 2019.

BELAIR FILMES. Direção: Noa Bressane e Bruno Safadi. Produção: TB Produções. Brasil, 2011.

BELINCHÓN, Gregorio. Mayo del 68: el día en que se paró el festival de Cannes. **El País**, 12 mai. 2018. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2018/05/11/actualidad/1526039729\\_424562.html?outputType=amp](https://elpais.com/cultura/2018/05/11/actualidad/1526039729_424562.html?outputType=amp). Acesso em: 14 mai. 2022.

BOUHABEN, Miguel Alfonso. Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político. **Revista Latina de Sociología (RELASO)**, vol. 6, n. 2, p. 1-

12, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.17979/relaso.2016.6.2.1963>. Acesso em: 29 ago. 2022.

BRECHT, Bertolt. **Against Georg Lukács**. In: *Aesthetics and Politics*. Verso, 2007.

BRITISH SOUNDS (SEE YOU AT MAO). Direção: Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard [não creditado], Jean-Henri Roger [não creditado]). Produção: Kestrel Productions. França, 1969.

BROOKS, Darío. El Halconazo: o massacre sem condenados de centenas de estudantes no México. **BBC**, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-57510674>. Acesso em: 20 ago. 2022.

BULAW, Doris. 1968: Tropas Soviéticas ocupam Praga. **DW**, *no prelo*. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1968-tropas-soviéticas-reprimem-primavera-de-praga/a-612836>. Acesso em: 19 ago. 2022.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. O cinema curtição dos anos 60/70: Câncer, Sem essa aranha e Meteorango Kid. **ANPUH, XXV Simpósio Nacional de História**, Fortaleza, p. 1-11, 2009. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.25/ANPUH.S25.0567.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2022.

CARNAVAL NA LAMA. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

COELHO, Joana. Movimento Tropicália: concretismo, antropofagia e política. **Politize!**, 3 nov. 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/movimento-tropicalia/>. Acesso em: 14 maio 2022.

COPACABANA MON AMOUR. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970.

CUIDADO, MADAME. Direção: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970.

DAEHN, Ricardo. 40 anos sem Glauber Rocha lembram urgência do pensamento crítico do cineasta. **Correio Brasiliense**, 21 ago. 2021. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2021/08/4945013-40-anos-sem-glauber-rocha-lembram-urgencia-do-pensamento-critico-do-cineasta.html>. Acesso em: 5 set. 2022.

DANY Le Rouge. **DW**, 4 abr. 2010. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/cohn-bendit-completa-65-anos-com-meta-de-unir-verdes-e-socialistas-na-frança/a-5432093> Acesso em: 4 maio 2022.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem Tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Maio de 68 nunca aconteceu**. In: GILLES, D. Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995) /Gilles Deleuze; edição preparada por David



Lapoujade; tradução de Guilherme Ivo; revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 245-249.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (Volume 4). São Paulo, Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Rio de Janeiro: Dumará Distribuidora de Publicações, 1994.

DEZ coisas que você precisa saber sobre a morte de Edson Luis. **União Brasileira dos Estudantes Secundaristas**, 27 mar. 2018. Disponível em: <https://ubes.org.br/2018/10-coisas-que-voce-precisa-saber-sobre-a-morte-de-edson-luis>. Acesso em: 4 maio 2022.

Festival da Resistência: edição de 1969 foi marcada por censura e tropicalismo. **Times Brasília**, 15 dez. 2020. Disponível em: <https://timesbrasil.com.br/satelites-e-regiao/festival-da-resistencia-edicao-de-1969-foi-marcada-por-censura-e-tropicalismo/>. Acesso em: 9 set. 2022.

FLÁVIO, LÚCIO. Festival da Resistência: edição de 1969 foi marcada por censura e tropicalismo. **Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa**, Brasília, 13 dez. 2020. Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/festival-da-resistencia-edicao-de-1969-foi-marcada-por-censura-e-tropicalismo/>. Acesso em: 29 ago. 2022.

FONSECA JR, Gelson. O sistema internacional durante a guerra fria. **Revista USP**, v. 26, São Paulo, p. 130-137, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i26p128-137>. Acesso em: 17 maio 2022.

FRANKLIN, Joelma. AI-5: Qual o seu impacto na democracia brasileira? **Politize!**, 21 set. 2020. Disponível em: [https://www.politize.com.br/ato-institucional-5/?doing\\_wp\\_cron=1652357339.3195440769195556640625](https://www.politize.com.br/ato-institucional-5/?doing_wp_cron=1652357339.3195440769195556640625). Acesso em: 4 maio 2022.

FREIRE, Alípio. Leituras e representações do ano de 1968 no Brasil: algumas anotações. **Di Verso e Prosa**, v. 19, n. 3, p. 245-265, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-73072008000300013>. Acesso em: 4 maio 2022

GÓMEZ, Iván. a revolución ausente. Fantasmas y ecos de Mayo del 68 en el cine documental de Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov. **Fotocinema**, v. 2172, n. 17, p. 209-226, 2018. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5108/4815>. Acesso em: 4 maio 2022.

GAUDENZI, João. **Júlio Bressane**. Filme *B, no prelo*.

HADDAD, Naief. Mundo em 1968: protesto contra governo do México acaba em massacre. **Folha de São Paulo**, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/10/mundo-em-1968-protesto-contra-governo-do-mexico-acaba-em-massacre.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2022.

HOBBSAWM, Eric. A Epidemia da Guerra. **Folha de São Paulo**, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1404200204.htm>. Acesso em: 16 jun. 2022.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o Breve Século XX (1914-1991)**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

HINGST, Bruno. **O papel da Embrafilme nos anos de chumbo**. São Paulo, 2014.

ICI ET AILLEURS. Direção: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, Jean-Pierre Gorin. Produção: Gaumont. França, 1976.

IGNACIO, Júlia. Maio de 1968: você sabe o que foi esse movimento social? **Politize!**, 19 dez. 2019. Disponível em: <https://www.politize.com.br/maio-de-1968/>. Acesso em: 14 maio 2022.

IGNEZ, Helena. **Helena Ignez**. Filme B, *no prelo*

KILLICK, Anthony. **Cannibals and Carnivals: The Movement from Cinema Novo to Marginal Cinema**, *no prelo*. Disponível em: [https://www.academia.edu/12091426/Cannibals\\_and\\_Carnivals\\_The\\_Movement\\_from\\_Cinema\\_Novo\\_to\\_Marginal\\_Cinema](https://www.academia.edu/12091426/Cannibals_and_Carnivals_The_Movement_from_Cinema_Novo_to_Marginal_Cinema). Acesso em: 18 mai. 2022.

LE VENT D'EST. Direção: Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard [não creditado], Jean-Pierre Gorin [não creditado], Gérard Martin [não creditado]). Produção: Polifilm. França, 1970.

LETTER TO JANE. Direção: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin. Produção: Gaumont. França, 1972.

LIJPHART, Arend. **Comparative politics and the comparative method**. American Political Science Review 65, 1971.

LOTTE IN ITALIA. Direção: Grupo Dziga Vertov (Jean-Luc Godard [não creditado], Jean-Pierre Gorin [não creditado]). Produção: RAI Radiotelevisione Italiana. França, 1969.

MAIO de 68: Godard, o Grupo Dziga Vertov e a decisão de "fazer filmes politicamente". **Diário de Notícias**, 7 maio 2018. Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/maio-de-68-godard-o-grupo-dziga-vertov-e-a-decisao-de-fazer-filmes-politicamente-9316360.html>. Acesso em: 29 ago. 2022.

MANEWY, Alfredo. **Nouvelle Vague**. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 10-82.

MARIA, João Paulo Miranda. **A influência do Grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard**. Universidade Estadual de Campinas, 2010.

MELITO, Leandro. Rogério Sganzerla: há 10 anos Brasil perdia um de seus principais cineastas. **Escola Brasileira de Comunicação**, 2014. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2014/01/rogerio-sganzerla-ha-10-anos-brasil-perdia-um-de-seus-principais-cineastas>. Acesso em: 19 jul. 2022.

NOUVELLE Vague. **FACOM UFBA**, 2002. Disponível em: [https://facom.ufba.br/com112\\_2001\\_2/nouvellevague/historico.html#:~:text=Foi%20criada%20em%201954%20por,pode%20ser%20observada%20na%20obra..](https://facom.ufba.br/com112_2001_2/nouvellevague/historico.html#:~:text=Foi%20criada%20em%201954%20por,pode%20ser%20observada%20na%20obra..) Acesso em: 9 dez. 2022.

O ANJO NASCEU. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Brasil, 1969.

O Velho e o Novo. CPC Umes Filmes, 2022. Disponível em: <http://www.cpcumesfilmes.org.br/prestashop/home/21005-o-velho-e-o-novo.html> Acesso em: 20 nov. 2022.

OLIVEIRA, Maurício de. Desdobramentos do Cinema Novo e o surgimento do Cinema Marginal. **Cinema em Foco**, 2021. Disponível em: <https://cinemaemfoco.com/desdobramentos-do-cinema-novo-e-o-surgimento-do-cinema-marginal-o-udigrudi/>. Acesso em: 17 mai. 2022.

PASSEATA dos Cem Mil afronta a ditadura. **Memorial da Ditadura**, 2022. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/passeata-dos-cem-mil-afronta-a-ditadura>. Acesso em: 3 set. 2022.

PRAVDA. Direção: Grupo Dziga Vertov (Paul Burron [não creditado], Jean-Luc Godard [não creditado], Jean-Henri Roger [não creditado]). Produção: Centre Européen Cinéma-Radio-Télévision. França, 1969.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. **Revista Civilização Brasileira**, 1965.

SEM ESSA, ARANHA. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Belair Filmes. Brasil, 1970.

TOUT VA BIEN. Direção: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin. Produção: Gaumont. França, 1972.

TREVISAN, José Silvério. Uma geração marginal. **Portal Brasileiro de Cinema**, 2005.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 13-316.

VIDIGAL, Lucas. Jogos Olímpicos em meio a guerras, boicotes e apartheid: como crises e tensões políticas afetaram a história do evento? **G1**, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/07/21/guerras-boicotes-apartheid-veja-como-criises-e-tensoes-politicas-afetaram-a-historia-dos-jogos-olimpicos.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2022.

ZIZEK, Slavoj. **O espectro da ideologia**. In: Um mapa da ideologia. Org: Slavoj Zizek. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

RESOLUÇÃO n°038/2020 – CEPE

ANEXO I  
APÊNDICE ao TCC

Termo de autorização de publicação de produção acadêmica

O(A) estudante Diogo Alves Athayde do Curso de Relações Internacionais matrícula 20191004300016 telefone: (62) 98402-3170 e-mail 20191004300016@pucgo.edu.br na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei n° 9.610/98 (Lei dos Direitos do autor), autoriza a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) a disponibilizar o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado O Velho e o Novo: os movimentos políticos de 1968 e suas influências na cinematografia de Brasil e França, gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, por 5 (cinco) anos, conforme permissões do documento, em meio eletrônico, na rede mundial de computadores, no formato especificado (Texto (PDF); Imagem (GIF ou JPEG); Som (WAVE, MPEG, AIFF, SND); Vídeo (MPEG, MWV, AVI, QT); outros, específicos da área; para fins de leitura e/ou impressão pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada nos cursos de graduação da PUC Goiás.

Goiânia, 15 de dezembro de 2022.

Assinatura do autor: \_\_\_\_\_

Nome completo do autor: Diogo Alves Athayde

Assinatura do professor orientador:



Nome completo do professor orientador: Guilherme Augusto Batista Carvalho