

O travelling dispersivo

Leonardo Gomes Esteves

Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil

1

Resumo

Este artigo propõe uma análise do *travelling*, contextualizando-o na filmografia impulsionada pelo Maio de 68 sob a ótica da desconstrução do cinema. A ênfase sobre o emprego de um *travelling* dispersivo, vanguardista, oposto à utilização da técnica normatizada pelo cinema narrativo, se dá a partir da análise de filmes militantes. A pesquisa aborda obras de Jean-Luc Godard, do Grupo Dziga Vertov, e o curta-metragem *Actua 1* (1968), dirigido por um trio associado posteriormente ao grupo Zanzibar.

Palavras chave

Cinema de vanguarda. Travelling. Maio de 68.

*Il y a une utilisation sociale de la forme. Une utilisation sociale du travelling comme moyen spécifique du cinéma, qui correspond à un moment d'analyse, de synthèse, de rupture*¹

Jean-Luc Godard²

Uma definição primária

O que é o *travelling*? O *travelling* é um dispositivo técnico cinematográfico tão antigo quanto à própria criação do cinema – ainda uma invenção técnico-científica, óptico-fotoquímica. A consciência de uma arte, ou mesmo da construção de uma narrativa cinematográfica, não estava no horizonte quando os primeiros experimentos de produção de imagem em movimento registram em si uma ambição que lhes é intrínseca. Esta é: fazer a câmera se deslocar, produzir movimento, a essência do *travelling*.

Anterior à vontade de expressar ideias a partir de sintagmas narrativos – justaposição de blocos de fotogramas que concatenam sentidos –, o desejo de fazer a câmera se mover já é uma

- 1 “Há uma utilização social da forma. Uma utilização social do travelling como meio específico do cinema, que corresponde a um momento de análise, de síntese, de ruptura” (tradução do autor, tal como as demais, exceto quando apontado).
- 2 GODARD, J. L. **Godard par Godard, des années Mao aux années 80**. Paris: Flammarion, 1991. p. 130.

realidade para os pioneiros. Que se tome como exemplo aquele que é tido como o primeiro registro feito por uma câmera cinematográfica no Brasil. O experimento que teria sido rodado por Affonso Segretto em 1898 a bordo de um navio, adentrando a Baía de Guanabara, é o registro de um plano filmado por uma câmera que não está inerte. Que não se contenta apenas em executar uma *vista* da paisagem embalsamando-a em determinada duração, talhando uma fotografia temporal. Mas em colocar em relevo a especificidade cinematográfica a partir do principal instrumento do ofício: produção do movimento pela câmera. Experiências similares, contudo, já haviam sido realizadas na França ao longo de 1896. François-Constant Girel e Alexandre Promio, operadores dos irmãos Lumière, se aventuraram a filmar vistas sobre embarcações. Entretanto, tais motivações são a terminação objetiva de um processo que já se vê esboçado na própria origem da atividade cinematográfica.

A chegada do cinema faz despontar uma circunstância paradoxal, que em tudo corresponde à lógica do mostrar/ocultar que compõe a relação de forças eternamente atuante na escolha de qualquer enquadramento. A circunstância que se impõe é a seguinte:

a necessidade de fabricar movimento próprio, em sua ausência, é tão aparente quanto à mera intenção de produzir o registro. O célebre plano da chegada do trem produzido pelos irmãos Lumière apresenta com perfeição a relação de forças em torno do movimento. Pois essa tomada parece deixar no ar, como uma meta a ser imediatamente perseguida, aquela que poderia ser vista como uma sólida conquista cinematográfica, a criação ativa do movimento. A anedota que atravessou o tempo buscando legitimar o realismo do cinematógrafo desde o marco inicial da primeira sessão manteve viva a necessidade do movimento ativo: na inércia da câmera, movimentam-se os espectadores, reza a lenda.

O paradoxo entre inércia/movimento é mais uma aresta, entre outras, que se anuncia em *L'arrivé d'un train à la Ciotat* (1895). A tomada, afinal, comporta uma série de procedimentos que irão ser paulatinamente aperfeiçoados no século seguinte. Do uso da profundidade de campo à alternância de distâncias entre um profílmico que vai sendo revelado durante a execução do plano, os atributos que posteriormente vão ser testados sob a égide do plano-sequência já constam nessa tomada primitiva³. A barreira em torno do

3 Em sua defesa ao plano-sequência e, portanto, em oposição à montagem, Bazin (2014, p. 89) poderia estar pensando em *L'arrivé d'un train à la Ciotat* ao observar que "A especificidade cinematográfica, vista por uma vez em estado puro, reside [...] no mero respeito fotográfico da unidade do espaço".

movimento fica, portanto, implícita também neste bloco de fotogramas. Ela delimita uma percepção que distingue o movimento filmado, captado pela objetiva que permanece inerte, de um movimento que é estrutural, que se dá pelo deslocamento do aparelho produtor de imagens⁴. O lendário plano dos irmãos Lumière, fonte inesgotável de anedotas e reflexões, como outras tomadas fixas produzidas no período, documenta o estágio da invenção: ambiciosa combinação de inventos que irá perscrutar o movimento – não apenas se limitar a registrá-lo, mas fabricá-lo. O acúmulo de movimentos registrado pela câmera que repousa parada na estação de Ciotat parece simbolizar de um lado uma sólida conquista⁵ e, de outro, a urgência de certa consciência de expansão ou evolução da intenção. Esta expansão se dará com o que será mais tarde chamado de *travelling*, fabricação de movimento, plenitude da intenção cinematográfica de se

constituir daquilo que ela propõe: expressão plena de movimento.

No que concerne ao movimento, e em torno do aperfeiçoamento do *travelling*, pode-se discorrer sobre uma emancipação do cinema. De não ser um instrumento passivo, receptáculo estático dos movimentos que se avolumam frente à câmera e são apreendidos em superfície gelatinosa. Mas ativo, prestes a fabricar sua própria ação e, com isso, delimitar a visibilidade de uma ocorrência ou sua duração sem interromper o andamento do aparelho. Interagindo e fazendo convergir no tempo duas forças que se deslocam simultaneamente (objeto filmado e objeto que filma). É tal passividade que provoca no registro dos Lumière a necessidade intrínseca de fazer a câmera perseguir sua autonomia, criar movimento sobre o movimento – tal como (im)provavelmente teria feito a plateia durante a primeira projeção de *L'arrivé d'un train à la Ciotat*.

-
- 4 Tal percepção é o motivo que leva Promio (SEGUIN, 1999 apud BRISELANCE; MORIN, 2010, p. 43) a pensar no deslocamento da câmera primeiramente como uma inversão entre mobilidade e imobilidade: "Arrivé à Venise et me rendant en bateau de la gare à mon hôtel, sur le Grand canal, je regardais les rives fuir devant l'esquif, et je pensais alors que si le cinéma immobile permet de reproduire des objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et essayer de reproduire à l'aide du cinéma mobile des objets immobiles". Nesta mesma lógica, Philippe-Alain Michaud (2014, p. 163) reconstitui o movimento com *Panorama da partida da estação ferroviária de Ambérieu, filmado do trem em um dia nevado*, observando que a câmera em movimento percorre por outro trem, que está inerte: "Já não é o elemento móvel que desfila na superfície da tela, e sim o próprio quadro que se torna superfície de desfile".
- 5 Conquista que está relacionada ao amadurecimento (se é possível aplicar o termo a esta fase ainda embrionária) de uma certa percepção de espaço, tempo e deslocamento. No telefilme *Louis Lumière* (1968), de Éric Rohmer, Henri Langlois tece comentários sobre *L'arrivé d'un train à la Ciotat*, imputando ao filme uma plena consciência de composição de quadro, agregando diversas formas de enquadramento no mesmo *take*, atribuindo a isso o status de ciência. Agradeço a Filipa Rosário por me apontar essa fala de Langlois no telefilme de Rohmer.

É como se o cinema tivesse nascido passivo, mas relativamente consciente do esforço a ser feito para domesticar a condição limitadora de mero retratista animado.

Portanto, respondendo à pergunta inicial formulada no texto, faz-se necessário ressaltar uma identificação *primitiva*, ou primária, do *travelling* enquanto uma ferramenta de emancipação. O artifício que legitima uma ruptura à passividade que acomete a produção inicial de imagens em movimento pelo cinematógrafo. Afinal, o *travelling* é, em última análise, expressão da autonomia do movimento.

Definições secundárias

Ainda carente de uma personalidade própria, o cinema dos primeiros anos buscava se assemelhar a expressões reconhecidas, largamente entronizadas na vida social. Neste *espectro*, a ousadia (ou curiosidade?) de Promio e Girel em executar tomadas com a câmera em movimento foi batizada por Louis Lumière, no mais fiel espírito patenteador da perspectiva industrial, como “vista panorâmica Lumière”⁶. No embalo da panoramania que floresce

na França entre 1880 e 1890⁷, racionaliza-se uma forma de objetificar o movimento pleno pelo cinematógrafo, que em muito supera o que é comumente tido como panorâmico (locomoção da câmera sobre o próprio eixo⁸). Mais ainda: a relação entre a vista panorâmica produzida pelo cinematógrafo e o panorama pintado não perde de vista uma intenção que é física. Se o realismo do panorama baseou-se em uma experiência corporal, mais do que apenas visual, de forma a “captar vida”, tal como o propõe Schwartz (2004, p. 352); o *travelling*, o observa Dubois (2004, p. 185), “só é considerado como a ‘alma do cinema’ [...] por exprimir (ou imprimir) movimentos que são os da vida, do olhar do homem sobre o mundo em que ele se move: avançar, recuar, subir, descer, deslizar lateralmente, escrutar, acompanhar”.

Mais do que proporcionar uma correlação vital entre as duas expressões, os experimentos de Promio, Girel ou Segretto vão de fato transpor para a *realidade* da representação contínua em suporte fotoquímico as evoluções do panorama. No que concerne aos esforços

-
- 6 O registro pioneiro de Promio é chamado de *Panorama de Venise vue du Grand canal* (BRISLANCE; MORIN, 2010, p. 43-44).
 - 7 Para maiores informações sobre os panoramas (grandes painéis produzidos a partir da pintura e combinados a efeitos de luz) e sobre “uma perfeita erupção de panoramas em todas as áreas de Paris”, ver Schwartz (2004, p. 352-357).
 - 8 O movimento de câmera chamado de panorâmico é, inclusive, experimentado posteriormente ao *travelling*, por volta de 1900/01 (BRISLANCE; MORIN, 2010, p. 93-95).

em exprimir movimento aos panoramas que *animavam* os franceses às vésperas do cinematógrafo, os pioneiros do *travelling* tornaram real (ao menos no momento em que se dá o registro) a situação emulada pelos primeiros. É que os progressos que envolveram o movimento na experiência pré-cinema dos panoramas tiveram início na ideia de remontar aos espectadores a sensação de embarcar em um navio a vapor em deslocamento. A experiência, intitulada *Panorama da frota Compagnie Générale Transatlantique*, exitosa em atrair um público pagante de 1,3 milhão (SCHWARTZ, 2004, p. 355), é um inequívoco estímulo comercial. Em um intervalo inferior a uma década, a “vista panorâmica Lumière” dá ao espectador uma certeza (mesmo com todos os requintes, os panoramas poderiam apenas fornecer estimativas, aproximações). Esta é a de *vivenciar* uma experiência *real*, tal como aconteceu com alguém que operava a câmera no momento do registro. O estágio é intensificado pelo movimento da câmera – o estímulo que ajudaria a exprimir e imprimir o aspecto vital que, de uma vez por todas, iria progressivamente amalgamar cinema e espectador em uma conturbada relação de identificação e desmistificação. Construção e desconstrução. Afirmção e negação.

É a partir destas experiências inaugurais, das tomadas que *apresentam* um deslocamento espacial como motivo (um passeio de barco,

ou de trem), que o *travelling* passa a *representar* também um deslocamento simbólico. Tal condição poderá agregar à técnica um sentido materialista e dar a ela uma conotação física para o que poderia se compreender como “alma do cinema”. Observa Michaud (2014, p. 177): “Se o *travelling* é a imagem estilística original da viagem, é também o análogo da reprodução (*défilement*) da película, tanto no projetor quanto na câmera, que marca o escoar do tempo”. Tomando tal quadro como referência, presume-se que a emancipação que simboliza o advento do *travelling* estaria, como a própria ação decorrente dessa técnica, desde o começo, amarrada a uma condição semelhante. Condição que prevê uma abertura que engendra as possibilidades entre o que se é e o que se pode ser; a ambivalência entre o literal e o figurado; ou entre metafísica e dialética.

Os anos 1920 são especialmente decisivos para o *travelling* no que concerne às definições que irão lhe atribuir importâncias ambivalentes. De forma a especificar uma técnica, entre outras, a gramática cinematográfica que vai sendo construída pela crítica francesa importa do inglês o termo *travelling*. Uma invenção sem igual, uma vez que o deslocamento da câmera já havia sido batizado nos países de língua inglesa como *tracking shot*. O neologismo reflete uma mentalidade própria do seu tempo. A que já vê o cinema como uma arte-síntese (a sétima); que cunha termos próprios

e duradouros como, por exemplo, além do *travelling*, *cinéaste/cineasta* (Louis Delluc); e proporciona a fotogenia e outros fenômenos – argumentos que a melhor teoria vai buscar aprimorar a fim de intensificar a primazia do ofício, prospectando sobre uma especificidade cinematográfica, sua pureza. Neste contexto, a ideia da essência do movimento vai *movimentar* Germaine Dulac a propor uma sutil diferença entre movimento e agitação, colocando em xeque a agilidade proposta pelo cinema narrativo, proto-industrial, contíguo à literatura e ao teatro⁹.

A invenção nominal do *travelling*, décadas mais tarde, contraria a nomeação “vista panorâmica Lumière”, pois o nome cunhado por Lumière não deixa de demonstrar uma dependência: a da necessidade de se assemelhar, ou se relacionar, a algo já triunfante (os panoramas). Nada muito surpreendente ao considerar que a falta de crença deste criador para com seu invento, como tantas vezes reportado, o fazia enxergá-lo como efêmero, sem futuro. A origem da denominação *travelling*, décadas mais tarde, apela para um vocábulo estrangeiro, o repatriando, dando-lhe uma nova e original identidade: trata-se de um *movimento* para o futuro. Por brotar em

páginas de jornais e periódicos, com o intuito de fomentar uma engrenagem comercial entre filme e público mediada por críticos, este batismo não poderá ser dissociado de uma perspectiva de domesticação. Isto é, de sedimentar a institucionalização da técnica, atribuindo funções e declarando expectativas em torno de seu uso, condicionando-a.

No plano prático, os anos 1920 vão também *encenar* a dicotomia entre movimento e agitação ensaiada por Dulac. Uma explícita tradução da pureza vanguardista, que vai reiterar em certa medida a identificação vital entre cinema e espectador que paira sobre a “vista panorâmica Lumière”, ganha relevo com o trabalho de Vertov. Sem atores, roteiro, intertítulos e cartelas de texto, sobrevive apenas a comunicação cinematográfica, que prima por encarnar de forma sistemática o livre deslocamento do olho-câmera que protagoniza *O homem com a câmera* (1929). A negação contínua dos aperfeiçoamentos que irão encaminhar o cinema para uma expressão prosaica, a do mero divertimento, é aprimorada por Vertov em sequências que celebram o desprezioso exercício de filmar a vida (trata-se, afinal, do diário de um cinegrafista, como informa os créditos). Mais do que isso:

9 “Au lieu d’envisager l’art du mouvement en lui-même, on le confondit avec l’agitation, avec le déplacement. L’on ne vit en lui que le moyen de multiplier les scènes et les décors d’un drame, d’agrandir à l’infini les plateaux des théâtres et renforcer l’action dramatique par des changements à vue” (DULAC, 1925 In: HILLAIRET, 1994, p. 64).

tornar a vida e o gesto de filmar duas faces da mesma moeda é um artifício que visa reverberar sobre o público. Repousa aí uma ilustração condizente com o *movimento* que é valorizado por Dulac¹⁰.

Em outro vértice, o do aprimoramento industrial, é colocado em prática o *travelling* óptico. As lentes *zoom*, patenteadas por volta do final dos anos 1920, ficaram restritas inicialmente a um grande estúdio, gerando a identidade *Paramount zoom*¹¹. *It* (1927), de Clarence Badger, uma referência primitiva para o que se convencionou chamar mais tarde de *star system*¹², escancara a novidade no plano inicial, exprimindo o que poderia ser rotulado por Dulac como mera agitação e por Dubois como a “alma do cinema”. Nesta pioneira tomada, *zoom out* e *in* se sucedem sobre uma panorâmica vertical, combinando distâncias e unificando proporções no mesmo plano (perto/ longe, alto/ baixo). O sentido, contudo, é unívoco. Apresenta-se em detalhe o outdoor da maior loja do mundo, cuja ilustração

é instantânea, visível na robustez do prédio que está sob ele, revelado pelo *zoom out* conforme a câmera passeia pelo espaço (de frente para trás, de cima pra baixo). Em seguida, volta-se para baixo e para perto, *zoom in*, se detendo à entrada do prédio, frente à calçada, apinhada de transeuntes. O plano seguinte dá continuidade à aproximação da entrada, levando o espectador, por meio de uma fusão, ao interior do prédio.

Definições modernas

Já amplamente absorvido pelo cinema clássico-narrativo, o *travelling* atravessa as décadas seguintes como um recurso expressivo, chegando ao ponto de proporcionar julgamentos políticos e morais. É da utilização recorrente pelo esquema narrativo que ele ganha sentidos de praxe em diversas modalidades, solidificando convencionalismos. O *travelling* vertical teria o papel de acompanhar um personagem em movimento; o *travelling* lateral seria utilizado para descrever ambientes e situações; o *travelling* para trás

10 Será preciso ainda quase 20 anos para o cinema americano aperfeiçoar uma forma narrativa de introduzir a identificação entre câmera e olho enquanto condição permanente, fazendo o espectador assumir a visão subjetiva de um personagem. O texto do trailer de *Lady in the lake* (1947), de Robert Montgomery, põe o recurso em relevo: “1926, the screen talked. 1947, the camera acts! A revolutionary innovation in film technique! MGM presents: a startling and daring new method of storytelling... A milestone in movie-making...”. O artifício, contudo, em nada se assemelha às intenções vertovianas, que identifica a produção de imagens feita pelo cine-olho, extensão orgânica, como um legítimo estímulo à práxis vital.

11 As informações sobre o surgimento do *zoom* no cinema são extraídas de Morrisey (2008, p. 88-93).

12 Neste longa-metragem do período silencioso às vésperas da chegada do som, a atriz Clara Brown ficou conhecida como a “*It girl*”.

exprimiria diferentes significados (conclusão, isolamento, afastamento, desapego); e o *travelling* para frente poderia significar a “tensão mental” de uma personagem, um truque para simular a penetração em uma interioridade (subjetividade), além de introduzir aspectos ou evidenciar algo (MARTIN, 2005, p. 58-63).

Para a geração dos jovens turcos que emerge nos anos 1950 valorizando o potencial criativo de um cinema americano que permanecia dormente em uma perspectiva industrial, condicionado a fórmulas e resultados, o recurso ganha fôlego. São apontadas brechas em sua utilização¹³. É preciso, contudo, absorvê-lo na erupção estética que é teorizada pelos críticos dos *Cahiers du cinéma* ao longo da década, embasada pela política dos autores. O *travelling* é especialmente simbólico e motivador de uma polêmica emblemática, que visa claramente expandir a utilização da prática no âmbito narrativo. Luc Moullet (1959, p. 14) diz (em torno do cinema de Samuel Fuller): “La morale est affaire de *travellings*”. Godard inverte a expressão alguns meses mais tarde (em uma mesa sobre *Hiroshima mon amour*, momento

e objeto mais do que convenientes): “Les *travellings* sont affaire de morale¹⁴” (DOMARCHI et al., 1959, p. 5).

No caso do primeiro, o *travelling* tinha uma ascendência sobre a política (pois Fuller está acima da política, pondera Moullet) e o filme não poderia ser rotulado, por exemplo, como anti-comunista. O sentido poético do movimento da câmera está dissociado da composição dramática da cena, é gratuito e inverte a mão, passa a condicionar a dramaturgia. A ética é, portanto, estética, e não política. Já na investida godardiana, moral e estética são equivalentes. Mas passam a sê-las em um contexto no qual arte e política se vêm imbricadas em um viés historicista. *Hiroshima mon amour* leva os críticos dos *Cahiers* a se questionarem sobre um estilo de cinema moderno pós-guerra, que passa pela literatura (a assinatura de Marguerite Duras é um atributo distinguível no filme de Resnais) sem, contudo, perder de vista as fraturas da história recente. Quando Rivette torna a colocar o holofote sobre a questão, trazendo novamente Moullet e Godard, o está fazendo sobre *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo, outro filme que está se voltando para as ruínas da história, o holocausto.

13 Como aponta Mendonça (2017, p. 226) sobre a influência de Howard Hawks e sugerindo um trocadilho com um de seus filmes, *Vontade indômita* (1949): “Pelos fendas que um cineasta como Hawks abriu no edifício hollywoodesco, os cineastas dos *Cahiers* viram entrar a luz do amanhã”.

14 “A moral é uma questão de travelling”/ “O travelling é uma questão moral”.

O texto de Rivette é tão breve quanto o *travelling* que ele condena. Mas o episódio ganha uma profunda ressonância – será preciso mais de três décadas até o relato muito pessoal de Daney (1992) dar uma dimensão febril do alcance das palavras de Rivette¹⁵. A avaliação condenatória deste sobre o *travelling* de Pontecorvo se baseia em um posicionamento que poderia ser tido, *avant la lettre*, como anti-espetáculo. Ou seja, contrário à dramatização que visa explorar o que deveria ser temido ou envolto em mistério (no caso, a morte). Para o crítico, a técnica do *travelling* perde toda sua eficácia neste breve momento (algo em torno de cinco segundos), denotando, por meio deste artifício, a falsidade ou o jogo mentiroso de um impostor. Pois ele dá a ver o que não se pode, ou não se deveria mostrar, resultando em uma abjeção.

Em resumo: a reação de Rivette para com o filme de Pontecorvo, concentrada em apenas um *travelling*, dá início a uma reflexão que será radicalizada a partir de 68. Já se reconhece um mau uso, utilização perversa da técnica, dando a ver um lampejo da consciência

que será intensificada na urgência de um cinema militante. *Kapo* é, intencionalmente, progressista. É fraterno ao filme de Resnais no que concerne ao posicionamento histórico, o da aversão aos crimes de guerra. Mas, cinematograficamente, tal intenção ficaria anulada. Neste episódio entre crítica e filme, teoria e prática, o protagonista da consciência que separa o “o que dizer” do “como o dizer” (e acabará resultando na simplificação forma X conteúdo) é o *travelling*.

Desconstruções vanguardistas

No cinema francês das vésperas de 68, da conversão militante de Godard e do desejo comum de tudo desconstruir (ou até destruir), estreia *Week-end* (1967). Filme que satiriza em chave crítica as histerias de um consumo voraz por uma “sociedade auto motorizada”, o longa-metragem ganha destaque também devido ao ambicioso *travelling* lateral de 300 metros de extensão – “le plus long *travelling* de l’histoire du cinéma¹⁶” (DE BAECQUE, 2010b, p. 387).

Igualmente notório pela cartela que finaliza o filme, na qual se lê “*Fin de cinéma*”, *Week-end*,

15 Para o crítico, que jamais vira *Kapo*, a lição estava dada. O julgamento proferido por Rivette sobre um filme que não fora visto por ele, Daney, permaneceu atuante durante décadas e contaminou seu ofício, como o próprio reconhece em *Le travelling de Kapo*. A paixão em reprovar uma prática não testemunhada pelo olho, mas experimentada por meio de palavras e descrições, é um elogio à sua formação e um mostruário da defesa romântica de um determinado tipo de cinema. A formação de Daney é reconstituída no texto por meio de fragmentos que atravessam períodos como a cinefilia juvenil, a militância crítica e o encaminhamento pedagógico.

16 “O mais longo *travelling* da história do cinema”.

em se tratando de cinema, sinaliza sem par-cimônias para uma guinada radical que se avizinha. Outra emancipação se aproxima, cultivada pelo *affaire Langlois*¹⁷ e pelo Maio de 68, mas já embasada pela fase progres-sista do cineasta, que toma forma a partir de *A chinesa* (1967). Da sequência que com-porta os *travellings* laterais que descrevem um engarrafamento performático em *Week-end*, a encruzilhada entre vida e morte faz vibrar o espírito de renovação que permeia a história do cinema, suas práticas e técni-cas. Simboliza a vida o acento moderno que movimenta toda a sequência. O desejo de propor uma superação física (o mais longo *travelling*) é tão moderno quanto à *mise-en-scène*. Esta ainda faz figurar personagens de forma a torná-los um referencial para a câmera e fazê-los exprimir um sentimento moderno, como o aponta Daney (1992): um “sentiment déchirant de ‘non-assistance à personne en danger’¹⁸”. Na outra ponta, a encenação da morte que pontua diegeticamente o fim do

travelling enuncia um desgaste que é também estrutural. Se o *travelling* ganhara o status de “alma do cinema”, como mencionado acima, o “*fin de cinéma*” que *Week-end* entoa só poderá dizer respeito ao encerramento desta alma. Um ultimato a este estado de espírito embria-gante que o cinema, e, sobretudo, o cinema moderno, soube burilar, fazendo alargar os limites entre moral e estética, ou entre polí-tica e poética. O longo *travelling* de *Week-end* está convergindo vida e morte em um ritual excessivo de celebração que permite concluir que um projeto de cinema só poderá atingir o ápice se sacrificar alguma coisa. E o que está disponível para o sacrifício? Todo fim prevê um (re)começo.

a) Actua 1

Philippe Garrel nunca denegou a influên-cia de Godard sobre seu trabalho. Não o faz em 1968¹⁹. Não o faz quase meio século mais tarde²⁰. Influenciado também pelas manis-festações de Maio de 68, seus excessos (visuais,

17 Episódio no qual o criador da cinemateca francesa, Henri Langlois, foi afastado da instituição pelo então ministro da cultura do governo De Gaulle, André Malraux. O gesto mobilizou cineastas e cinéfilos. Um expressivo número de manifestações ocorridas entre fevereiro e março de 1968 culminou com a readmissão de Langlois à cinemateca, evento que foi eventualmente tido como um pré-Maio de 68 para a classe cinematográfica, como o aponta De Baecque(2010a, págs. 404-409)

18 “Sentimento desolador de ‘não-assistência a ninguém em perigo’”.

19 “[...] *Anémone*, c’est très mauvais, c’est complètement godardien. Sans cèsse j’ai été obsédé, par ce qu’il fait, par ce ‘clean’ qui est fantastique: éffacer tout, tout ce qui est le prétexte, et installer des rapports complètement froids entre les gens, dans le froid de la modernité justement, tout étant dénoncé” (COMOLLI; NARBONI; RIVETTE, 1968, p. 47).

20 “Pour ce qui est de l’influence de Godard, on peut dire que tous mes plans ont toujours été influencé par Godard”, depoimento de Philippe Garrel enviado por meio eletrônico ao autor em 07 de abril de 2017.

verborrágicos), Garrel dirige ao lado de Serge Bard e Patrick Deval o curta-metragem *Actua 1* (1968). Financiado por Godard e celebrado por ele ao longo do tempo como o grande filme sobre o Maio de 68²¹, este protótipo de cine-jornal de contrainformação é responsável por entronizar de forma consistente o *travelling* na desconstrução do cinema que ganha força em 68. O longo plano final (mais de dois minutos sobre os seis totais de projeção) consiste em um *travelling* lateral (para a esquerda) sobre uma via. Se a influência godardiana assumida por Garrel é tão contundente quanto o próprio admite, como não enxergar este deslocamento da câmera como uma resposta ao que fora proposto alguns meses antes, em *Week-end*?

Week-end executa o *travelling* na forma industrial (os celebrados 300 metros de trilhos). Os planos à beira da estrada não perdem de vista a encenação de um trânsito espalhafatoso e a presença formal da dupla de protagonistas, que, como o espectador, trafega com dificuldade (e impaciência) pelo engarrafamento. A sequência também é dotada de um sentido interno, que finaliza com o evento trágico das mortes que justifica o caos descrito ao longo dos 300 metros de congestionamento. Já a câmera de *Actua 1* também está a reportar

sobre uma via, mas ela está sobre um veículo que se locomove aparentemente na cadeia do trânsito, resultando em interrupções casuais. Não há personagens em cena e os movimentos capturados e promovidos pela câmera são aleatórios. Pode-se discorrer sobre uma desdramatização do movimento, que o liberta de uma função pré-definida, inscrevendo-o em um campo que não prima pela significação, pelo controle sistemático sobre a duração e o deslocamento.

Week-end é organização e concentração. *Actua 1* é descentralização e dispersão. Entre o controle do primeiro e o descontrole do segundo, inverte-se a lógica tecnicista que transformou despojamento em complexidade (ou *aperfeiçoou* movimento em agitação, argumentaria Dulac). Se o rigor excessivo do *travelling* de Godard culmina com a representação de uma morte, como apontado acima, outro plano mais adiante em *Week-end* apresenta o recurso já em uma redundante estrutura circular. Andando em círculos, curto-circuitado, obsoleto... morto? Para este óbito, que poderia embasar o “fin de cinéma”, o curta-metragem de Garrel, Bard e Deval apresenta uma solução que só poderá especular sobre um recomeço. Este recomeço se inicia

21 “Une énorme quantité de pellicule fut impressionnée en 16mm. Selon moi, le meilleur film réalisé sur Mai 68 le fut par Garrel, en 35mm” (GODARD, 1990, p. 6).

a partir da liberação do sentido, que desdramatiza o movimento (e, por consequência, o olhar), retomando o *travelling* no que ele primeiramente significou: um instrumento de emancipação.

Finalmente: o *travelling* lateral de *Week-end* caminha para a direita, fazendo repercutir (voluntariamente ou não) um esgotamento que seria político, mas, sobretudo, pessoal (de Godard, às vésperas da conversão militante e da identificação grupal); enquanto que em *Actua 1*, filme plural, a câmera se movimenta para a esquerda, potencializando a efervescência desapropriadora impulsionada pelo Maio de 68, colocando em relevo o ato de comunicar e não o comunicado em si²². *Actua 1* trata de desinstitucionalizar o *travelling* – começando por tirá-lo de suas implicações tecnicistas práticas (os trilhos) e o remetendo a utilizações experimentais, improvisadas.

Em outro texto²³, buscou-se embasar o *travelling* de *Actua 1* no que Marcuse, muito representativo no repertório de 68, vinha trabalhando sob a guarda da Grande Recusa (conceito originalmente formulado por Alfred

North Whitehead). No *best-seller* de Maio de 68, *O homem unidimensional*, Marcuse (2015, p. 91) observa: “Em suas posições avançadas, ela (a arte) é a Grande Recusa – o protesto contra o que é. Os modos pelos quais o homem e as coisas são levados a aparecer, cantar, soar e falar são modos de refutação, de ruptura e de recriação de sua existência fatural”. Posto isso, o paralelo entre o *travelling* lateral de *Actua 1* e o modo de “refutação” previsto por Marcuse exprime uma ressonância que é característica da desconstrução do cinema, disposta a alterar a forma como “o homem e as coisas são levados a aparecer”. O ensaio indaga:

Tal liberação do sentido do *travelling* lateral em *Actua 1* é, portanto, político em um âmbito interno e em outro, externo. Interno, na medida em que a apropriação desta técnica, relacionada à função descritiva (MARTIN, 2005, p. 59), acaba por negá-la em sua existência narrativa. Afinal o que descreve este *travelling* senão o mero ato de filmar? Ele se torna um modo de refutação, tal como se configura a definição da Grande Recusa. É uma forma de reempregar a linguagem, tornando-a fluida. O *travelling* passa a significar dispersão e não descrição. E é político em um âmbito externo, pois

22 Gilles Lipovetsky, um crítico do Maio de 68, vai ver na sociedade pós-moderna a democratização de uma palavra tornada plural e obsoleta. Nesse caso, o autor exemplifica tanto os grafites em muros quanto os grupos artísticos que emergem por volta de 1968 como tentativas anônimas e vazias, exemplos doprimado do comunicar sobre o comunicado (2015, p. 22, 23). Para Lipovetsky, o Maio de 68 representa um espaço privilegiado para justificar uma “era do vazio”. O autor qualifica o movimento como frouxo, uma revolução indiferente (p. 64).

23 Marcuse, a Grande Recusa e o cinema pós-Maio de 68: uma aproximação (ESTEVEES, 2018b).

implica em uma inversão para o espectador, tornando-o participativo – a técnica passa a desempenhar um papel de ferramenta de partilha, integrando o indivíduo a si mesmo, à decifração, e o liberando do controle narrativo. Provocando assim uma “superação histórica da arte”, tal como previu Marcuse: resultante da fusão entre produção material e intelectual a partir da liberação do olhar (ESTEVES, 2018b, p. 57).

Actua 1, portanto, imprime e exprime o *traveling* dispersivo. Recoloca o espírito de emancipação, liberação, que estaria na gênese da invenção. Mas o faz em um momento em que se visa um estágio pós-industrial, que opõe dispersão como receituário contra descrição, demarcando a oposição entre liberdade e espetáculo/ marxismo e capitalismo. O texto pronunciado na banda sonora que acompanha as imagens sobre a via, entretanto, empurra o projeto de emancipação para o futuro: “Um dia nós vamos querer ser livres, e saberemos”.

b) (re)começo

Durante os anos do Grupo Dziga Vertov, Godard observa: “Eu era um cineasta burguês, depois um cineasta progressista, e depois não mais um cineasta, mas um trabalhador de cinema²⁴”. Ao assumir o papel de

um trabalhador de cinema, o diretor tentou suprimir sua identidade dissolvendo-a em uma assinatura grupal que nunca conseguiu de fato fazê-lo divorciar-se de si²⁵. A primeira sequência do primeiro filme do grupo, *British sounds* (1969), resume essa condição conflituosa. Godard retoma o *travelling* e o objeto largamente empregado por ele ao longo dos 300 metros em *Week-end*. O cenário, contudo, é outro. Extirpam-se personagens e a encenação rigorosa, coreografada. O automóvel não aparece mais em movimento ou buzinando furiosamente, mas em construção, na linha de montagem, em uma expressão cirúrgica. A ênfase sobre a materialidade do veículo (mostrando suas vísceras e, portanto, conotando certa ideia de essência) ultrapassa a representação que o tornou um personagem. Este é um tipo comumente visto como um símbolo de liberdade, independência ou uma perigosa arma letal – todas essas categorias já se encontravam concentradas no longo *traveling* executado por Godard em 1967, acrescentando ainda a *representação fatal*, a que expunha o carro inerte, na função de um mero objeto decorativo de cena. A *apresentação*

24 Entrevista de Godard realizada por K. E. Carrol (1970, p. 7), originalmente em inglês, traduzida para o português e publicada no Brasil em *O Pasquim*. Posteriormente, a matéria foi incluída também no livro *Focus on Godard* (1972). Optou-se por reproduzir aqui a tradução (correta) de *O Pasquim*.

25 É o próprio Godard (1991, p. 135) quem constata a dificuldade em ocultar sua identidade em um projeto grupal: “Les films du groupe Dziga Vertov ont été possibles uniquement grâce à mon nom. La télévision était toujours honorée d’avoir Jean-Luc Godard pour la première fois”.

do automóvel ganha aí um viés anti-*representação*, que denega a força visual que esta máquina sempre inspirou no cinema. E o som reforça a mensagem. A banda sonora que acompanha os *travellings* laterais de *British sounds* não possui música, mas apenas barulho, ruídos de uma fábrica automobilística (a revelação dos corpos mortos sobre a via em *Week-end*, vale lembrar, é sublinhada pela ajuda de um acompanhamento musical que dramatiza a informação). É o próprio Godard, contudo, quem está em (re) construção; e, com ele, a concepção do *travelling*. Entre o homem que filma e o homem que trabalha sobre o carro em uma linha de montagem, não parece haver uma distância significativa entre os dois para justificar uma oposição entre ambos. É sob essa ótica, da supressão do cineasta em nome do trabalhador de cinema, que a aproximação entre câmera e proletário registrada neste *travelling* sublinha a metamorfose godardiana.

O *travelling* lateral em *British sounds*, contudo, traz em si a indelével marca da ruptura do cineasta, o que fatalmente irá distingui-lo da práxis de um técnico ou de um trabalhador que labora sobre uma linha

de montagem. Como contraexemplo, cabe o visionamento das sequências filmadas na fábrica da Peugeot por Bruno Muel – cinegrafista que passa a intensificar o trabalho de direção no quadro do grupo Medvedkine de Sochaux²⁶, do qual é um dos fundadores. Em *Avec le sang des autres* (1974), as sequências são intercaladas por tomadas da linha de produção nas quais a câmera acompanha com muita proximidade o trabalho dos operários. Os planos elencam personagens, lhes dedicam certo protagonismo, mas preservando o anonimato. Cada bloco acompanha o trabalho de um determinado núcleo. Chega-se a enquadrar o rosto do operário de forma a fazê-lo preencher quase toda a extensão do plano, o que parece improvável na investida godardiana desde *Um filme como os outros* (1968). Há um trabalho físico em Muel, de fazer a câmera acompanhar o gesto ativo, de captar as minúcias do trabalho manual. Há mesmo um *travelling* lateral que dura pouco mais de 15 segundos, mas que nada acrescenta em termos formais. Ou seja, é utilizado apenas enquanto um recurso técnico, não está desconstruindo nada em relação a sua utilização. Ao contrário do *travelling* godardiano na fábrica

26 Os grupos Medvedkine, primeiramente reunidos em Besançon e, em seguida, em Sochaux, caracterizam-se pela influência de Chris Marker junto aos operários após a filmagem de *À bientôt, j'espère* (1967). Nestes grupos, os operários passam a produzir filmes no intuito de fornecer um registro fiel sobre suas vidas e dilemas, argumentando falta de representatividade no documentário produzido por Marker. Produzem curtas e médias-metragens entre 1969 e 1974.

de automóveis, não se pode dizer que a técnica cinematográfica utilizada por Muel tenha desconstruído o cinema em termos práticos. Sociais, sem dúvida. Pois, ao dedicar um tempo precioso a captar a fisionomia daqueles que trabalham por vezes atrás de máscaras protetoras, invisíveis por trás dos produtos que fabricam, Muel está invertendo a ênfase. Mas em termos formais, esta inversão não ocorre, tal como se dá em Godard. Em *Avec les sang des autres*, se performa o *travelling* descritivo.

Há ainda nestes planos em *travelling* lateral de *British sounds* a montagem sonora, que intercala trechos da leitura do *Manifesto comunista* à retrospectiva das lutas operárias inglesas recapituladas pela voz de uma criança. No plano visual, quatro cortes intercalam cartelas de texto aos planos na fábrica. Segundo o coautor, Jean-Henri Roger, outro integrante do Grupo Dziga Vertov, durante o momento da filmagem teria havido apenas um corte, o que leva Jaudon (2013, p. 82) há propor um jogo de palavras: ao filmar a linha de montagem, Godard recusa a montagem – o que, no final das contas, não parece ser o caso. Afinal,

a ênfase sobre o som confirma a *image-texte*²⁷ forte de *British sounds*, que abre os trabalhos com o punho que irrompe sobre a bandeira inglesa com os dizeres “*British image sounds*”, estando “*image*” rasurado. A montagem no áudio durante o *travelling* acompanha este movimento brusco, de fazer a voz irromper sobre o som ambiente, tal como o punho rasga a bandeira. Enquanto que na imagem a renovação progressiva do visual é amenizada pelo movimento lateral do *travelling*, que consubstancia a sucessão de ocorrências como parte de um mesmo todo. O *travelling*, por outro lado, torna-se crítico, destruidor, na análise de Jaudon (p. 83). Pois recupera um olhar de totalidade sobre o processo de produção que é perdido com o taylorismo. O *travelling* é então político, tido como oposição à ideia de montagem, o que ultrapassa o simples trocadilho com a técnica cinematográfica e restaura um sentido comunitário. *British sounds*, portanto, inaugura na filmografia do Grupo Dziga Vertov o *travelling* dispersivo. Pois remete o movimento a uma fatura externa, que ultrapassa uma função unívoca, evidente, meramente descritiva e finalizada na visibilidade do plano.

27 A expressão *image-texte*, extraída de Paci (2008), e relacionada aos *ciné-tracts* correspondem à definição dada por Dubois (2004, p. 271) à fase militante de Godard: “Os filmes políticos desse período são experiências singulares de um cinema escritural, de um cinema literal. O texto não está no filme, nem mesmo na linguagem. É o próprio filme. É um cinema liberto de toda sua (falsa) profundidade de representação do mundo, um cinema que olhamos do mesmo modo como percorremos um livro, viramos uma página, ouvimos um discurso. Antes de ver, é preciso ler o texto-filme”.

O travelling em *Tudo vai bem*

Já na outra extremidade da experiência pós-68, no filme assinado em parceria com o mais expressivo colaborador do Grupo Dziga Vertov, Jean-Pierre Gorin, Godard volta a se deter no travelling. *Tudo vai bem* (1972) é, desde sua adesão à militância, o primeiro filme feito pelo cineasta com grande orçamento, na bitola (profissional) 35mm e elenco composto por intérpretes famosos (Jane Fonda e Yves Montand).

O que diz a dupla sobre a utilização do travelling em *Tudo vai bem*? Gorin: “Les travellings correspondent à une analyse scientifique de ce que peut être un travelling, à un moment donné, dans un context social tout à fait précis qui est celui de ce film”; Godard: “Il y a une utilisation social de la forme. Une utilisation social du travelling comme moyen spécifique du cinéma, qui correspond à un moment d’analyse, de synthèse, de rupture²⁸” (1991, p. 130). Para aquele momento, acentuar o emprego do travelling seria, de certa

forma, encaminhá-lo para a produção de planos-sequências. O que a experiência do grupo Dziga Vertov faz ver é que a ênfase do “fazer filmes políticos politicamente²⁹” residiria sobre a montagem³⁰. Tal posicionamento remete à excepcionalidade as duas práticas que convergem o plano de longa duração sobre travelling – e que estão nas duas extremidades da produção do grupo. No prólogo de *British sounds* e em *Tudo vai bem* as condições de produção e as finalidades são, contudo, bem diferentes. Enquanto o primeiro é produzido como um telefilme, em 16mm, o segundo é uma produção cinematográfica para distribuição em salas. O *tele-travelling* topográfico no primeiro em parte radicaliza a experiência realizada meses antes com os Rolling Stones no estúdio, em *One plus one* (1968). Está é: deter-se na fabricação de um produto, privilegiando o monótono processo laboral de confecção ao invés de apresentá-lo já pronto, finalizado. Tanto a canção, no caso o famoso rock *Simpathy for the devil*, quanto o automóvel são ainda bons exemplos para se

28 “Os travellings correspondem a uma análise científica do que pode ser um travelling, em um momento dado, no contexto social absolutamente preciso que é o deste filme”; “Há uma utilização social da forma. Uma utilização social do travelling como meio específico do cinema, que corresponde a um momento de análise, de síntese, de ruptura”.

29 Definição extraída do manifesto *Que faire?* escrito por Godard no auge do período marxista, no qual, entre as resoluções, se lê: “1 – Il faut faire des films politiques”; “2 – Il faut faire politiquement des films”; “1 et 2 sont antagonistes, et appartiennent à deux conceptions du monde opposées”; “2 appartient à la conception marxiste et dialectique du monde”; “15 – Faire 1, c’est faire *British sounds*”; “16 – Faire 2, c’est lutter pour que *British sounds* passe à la télévision anglaise” – grifos no original (In: BRENEZ, 2006, p. 78-79).

30 “La notion politique principale, c’est le montage. C’est là que le cinéma est plus directement politique et actuel que d’autres arts” (GODARD, 1991, p. 133).

pensar na dominação industrial por meio do consumo – Godard torna o produto bem-sucedido desinteressante, colocando o acento sobre o invisível processo de feitura (as coisas como elas realmente são). O que o retorno ao *travelling* em *Tudo vai bem* poderia acrescentar a esta fatura passa pelo aspecto econômico. Este aspecto implica também em outras questões estéticas, que situam a experiência entre a análise científica e a utilização social da forma, como propõe os diretores acima. Ou como uma forma de demarcar uma ruptura entre o passado e o presente.

No dossiê dedicado ao grupo Dziga Vertov pelos *Cahiers du cinéma*, em parte impulsionado pelo lançamento de *Tudo vai bem*, a questão do som emerge como uma ruptura entre a fatura atual e a anterior. Tal ruptura, segundo a revista (e em um texto apócrifo), poderia explicar também a decepção dos marxistas-leninistas em relação a *Tudo vai bem*. Ela consiste na forma como o som funciona em *Pravda* (1970), *Vento do leste* (1970) ou *Luttes en*

Italie (1971): o filme fala pelo espectador, pronunciando não apenas o que ele geralmente não diz, mas o que dificilmente diria. “Occuper sa place mais l’occuper différemment: indiquer ce qu’elle devrait être: celle d’où on vient un *discours juste sur juste des images*”³¹ – grifos no original (1972, p. 8). No caso de *Tudo vai bem*, é o som que dá o ponta pé inicial *materialista* sobre os créditos. Trata-se de uma compilação de chamadas identificadoras de cenas no momento da filmagem (claquete). Para a *tradição teórica* do que se convencionou chamar à época de filme materialista dialético³², *Tudo vai bem* se inicia produzindo o reflexo da própria realidade. Pois torna aparente uma parte de sua estrutura técnica que seria descartada na produção dita ideológica, a que visa suprimir evidências que denunciem a realidade da fatura cinematográfica em nome de um ilusionismo pretendido pela *die-gese*. A coisa se torna lúdica quando é iniciada a sequência seguinte, no qual se apresenta visualmente a questão econômica que possibilita a produção de um filme. Os cheques

31 “Ocupar seu lugar, mas diferentemente: indicar o que ele deveria ser: aquele onde se toma um discurso justo sobre apenas às imagens”.

32 O conceito é elaborado por Jean-Paul Fargier nas páginas de *Cinéthique*, revista que tem a simpatia de Godard desde seu nascimento (1969) e formaliza um distanciamento entre o cineasta e os *Cahiers du cinéma* que irá se prolongar até 1972. Para Fargier (1969), o filme materialista dialético se resumiria à provocação ao espectador, exigindo como uma resposta ativa um esforço de decifração de sua parte. Para alcançar tal meta, o filme deveria estar apto a promover um conhecimento científico do mundo e do cinema, não dando reflexos ilusórios para o real, rejeitando uma representação realista comum a um cinema tido como ideológico. Tal fatura prevê, nas entrelinhas, um elogio à montagem. Para um aprofundamento sobre o trabalho de *Cinéthique* e a influência althusseriana que pontua a formulação do filme materialista dialético, ver Esteves (2018a).

que são assinados em série possuem o nome da produtora, do filme, do banco, os valores e as respectivas ocupações. O gesto se torna explicitamente lúdico conforme os gastos assumem porcentagens e não mais valores (“*imprevús 10%*”, “*vedette internationale 23%*”). Desta forma, não é mais o reflexo autêntico do filme que é visado – a visualização dos alicerces omitidos na produção de uma obra cinematográfica ideológica, como o talão de cheques do produtor, que *realiza* as coisas e seus valores. Mas um reflexo forjado, ençado, a dramatização do que seria uma fatura imperceptível em um longa-metragem convencional. As sequências que seguem (apresentação dos personagens, circunstâncias) enfatizam o tom paródico, comédia-metalinguagem. Nesta dramatização materialista de tom anedótico, se justifica a estratégia de *Tudo vai bem*, a de recorrer à encenação.

A identificação entre o presente do filme, 1972, e o Maio de 68 – duas datas a serem sistematicamente lembradas ao longo da projeção – circunscrevem a experiência em um período específico. O sentido paródico, metalinguístico, passa pela persona de Godard, como se vê no depoimento-entrevista de Jacques (Montand), cineasta egresso da *Nouvelle vague* que se vê modificado em 68, mas já progressista no pré-Maio. A demarcação entre datas é, portanto, o campo no qual se desenrola o campo de referências que pontua não

apenas a diegese (greve, sequestro do diretor da empresa no interior das dependências da fábrica, choques com a polícia), mas as motivações pessoais de Godard-Gorin. Nesta mesma direção, a que imbrica autobiografia (falseada) e diegese, materialismo e paródia, pode ser incluído o *travelling* lateral. Ele se dá em três especificidades ao longo do filme.

a) o *travelling* brechtiano

Há, primeiramente, o *travelling* lateral que perpassa pelo cenário de dois andares que compõe o interior do escritório da fábrica tomada pelos operários grevistas. Este, que varia entre distâncias, percorre os diferentes cômodos, os interligando no mesmo espaço-tempo, sem cortes. Na versão mais recuada, que é também a primeira a surgir e é reproduzida apenas uma vez, os dois andares da fábrica estão em quadro. Nesta execução, distanciada, o *travelling* tem mais do que uma função meramente descritiva. No que diz respeito ao cenário que se busca enquadrar em um sentido, diga-se, pleno, o *travelling* acaba por denunciar a própria existência deste enquanto cenário. Configura-se aí o que Baudry (1972, p. 76), em seu ensaio sobre o realismo cinematográfico nos *Cahiers*, vai apontar como realismo do tipo brechtiano. Um realismo que denuncia o aspecto cenográfico da cena, rompendo com a ilusão de realidade. Desta forma, o *travelling* é responsável por acionar um mecanismo brechtiano

que desconstrói o reflexo ilusionista, realista, remetendo sua *mise-en-scène* à própria realidade do filme e denunciando sua natureza cênica. A partir daí, o cenário passa a não equivaler ao mundo real, mas à realidade do processo fílmico – algo presente desde o início, como apontado acima, no emprego das *audioclaquetes*.

No plano-sequência em *travelling* recuado, a dupla Godard-Gorin está inserindo ainda uma desconstrução que vai de encontro aos experimentadores do cinema clássico-narrativo. Aqueles que exploraram a decupagem no interior do plano, sistematizando núcleos de ação separados no espaço-tempo. Que se tomem como exemplo as prodigiosas experiências de Alfred Hitchcock em *Festim diabólico* (1948), já de certa forma relativizadas por Bazin em *Montagem proibida*³³; ou o virtuosismo de Welles no plano-sequência inicial de *A marca da maldade* (1958); ou ainda, as peripécias de Jerry Lewis em *O terror das mulheres* (1961) – filme que serviu como inspiração a Godard-Gorin para a construção do cenário *cortado* de *Tudo vai bem* (BRODY, 2008, p. 361). Em relação à dinâmica evidenciada no *travelling* distante em *Tudo vai bem*, verifica-se uma ruptura com o sentido de decomposição,

que se dá, por exemplo, em *Janela indiscreta* (1954) ou em *O terror das mulheres*. A câmera decupa uma sequência de ocorrências em uma ordem específica, de forma a estabelecer um movimento contínuo e fechado em si, que condiciona a percepção do espectador à construção da sequência a partir da cronologia dada – um sintagma *pronunciado* sem cortes. Ao filmar o *todo*, ida e volta, *Tudo vai bem* coloca para o espectador uma visão global da situação que permite com que ele construa sua própria ordem de fruição, o sentido de seu olhar. A continuidade do raciocínio se vê impulsionada pelo *travelling*, que estabelece a duração da *construção* e constitui um todo orgânico na mesma tomada. Trata-se, portanto, de uma democratização do sentido, que estimula em certa medida a quebra da passividade no espectador, o restituindo uma margem pessoal de fruição.

Há neste mecanismo, de instituir uma (limitada) autonomia ao olhar na leitura do plano, um choque com a forma como se dá o recuo cenográfico em *O terror das mulheres*, do qual provém a inspiração cênica de *Tudo vai bem*. No filme de Jerry Lewis há uma preparação que suaviza a contemplação do *todo* nas duas vezes em que ele é visado. O recuo se

33 “Eu diria até que *Festim diabólico* [*Rope*, 1948], de Hitchcock, poderia indiferentemente ter uma decupagem clássica, qualquer que seja a importância artística que se possa vincular à decisão adotada” (BAZIN, 2014, p. 92).

dá gradualmente, sem cortes, construindo o sentido do olhar do espectador, amenizando as distâncias, o conduzindo do micro ao macro. Seja pelo afastamento paulatino da câmera sobre a grua; seja por um jogo de iluminação, que vai da penumbra de uma parcela do cenário em meio ao breu geral à iluminação total de sua extensão. Há, portanto, em Lewis uma construção que visa amenizar as distâncias, dirigindo o olhar do espectador pelo espaço.

No caso do *travelling* recuado em *Tudo vai bem*, a passagem é menos amena, vai de um plano médio ou fechado ao geral em apenas um corte seco. Na primeira passagem há mesmo uma continuidade no gesto físico do diretor da fábrica que é mantido como refém em sua sala. Mas ela pouco acrescenta para o esforço seguinte, que resultará na varredura da situação por meio do *travelling*. Este *travelling* lateral, contudo, não nega a função descritiva que o cinema narrativo sempre lhe conferiu. A desconstrução se daria no recuo, que descentraliza o espectador da narrativa. O *travelling* o permite então ver a inteireza da cena fora da cena.

O que o conjunto de *travellings* recuados e produzidos em cenário busca aprofundar em *Tudo vai bem*, um filme no qual a influência brechtiana é especialmente significativa, é a forma épica. Ou seja, a crítica da forma

dramática por princípios narrativos e pela *mise-en-scène*. Neste contexto, o *travelling* é resgatado enquanto ferramenta na operação de descentralização, democratizando o sentido do olhar do espectador sobre a cena. Rompe com a utilização narrativa que reforça a centralização do espectador dentro do espetáculo, conduzindo sua atenção.

b) o *travelling* godardiano e o *travelling* dispersivo

Entre todos os *travellings* empregados em *Tudo vai bem*, o mais surpreendente do ponto de vista da encenação é certamente o plano-sequência filmado no *Carrefour*. Esta tomada é, contudo, a que menos reside o interesse em prospectar sobre a desconstrução pós-Maio de 68. Em termos temáticos, retoma-se a ênfase sobre o consumo que atinge o sentido anedótico-canibal na conclusão de *Week-end*. A ação agora se dá no interior da tradicional cadeia de supermercados. A câmera, posicionada atrás das caixas-registradoras, está no limite do consumo, onde se desfaz o último nó do processo de troca mercadoria-capital. Em termos formais, este *travelling* de aproximadamente 10 minutos está na sintonia do Godard progressista, aquele do plano à beira da estrada em *Week-end* ou que filma os militantes negros em *One plus one*. Trata-se de um *take* que desafia os extremos da duração de um chassi, trabalhando

a *mise-en-scène* na profundidade de campo, e elencando um número de situações a partir de um ponto (o vaguear de Jane Fonda ao fundo). É um *travelling* coreografado, que descreve um número de intensões pré-concebidas em uma ordem específica.

Para o que concerne uma investida pessoal, autobiográfica, que está engrenada ao repertório de *Tudo vai bem*, a concepção deste *travelling* não parece fazer mais do que remeter ao próprio Godard. A seu estilo já positivado pela crítica e ao reconhecimento de suas capacidades artísticas que desafiam os limites estéticos. Neste caso, a conversação se dá diretamente com a grandiosidade por trás da produção do *travelling* de *Week-end* – tido como o mais longo da história do cinema, 300 metros, preparado durante três dias (BAECQUE, 2010b, p. 387), mas exibido com cortes. O problema agora parece em parte sanado, solucionado em um único plano-sequência, interno e mais complexo, bidirecional. Contudo, dúbio ao vaguear entre a direita e a esquerda, uma possível metáfora para o impasse a que chegara o projeto militante de

Godard-Gorin, rendido à concessão comercial e consciente das críticas que viriam³⁴.

Ainda que *Tudo vai bem* tenha sido um fracasso de público e crítica quando de seu lançamento, não vai ser surpreendente que esta tomada tipicamente godardiana vá se destacar, remetendo o filme à sua própria mão. O que não se dá de forma clara no *travelling* de *British sounds*, pouco visto e debatido, e na estratégia por trás da criação do grupo Dziga Vertov, que prima justamente pela supressão da autoria individual.

Já no *travelling* derradeiro de *Tudo vai bem*, também o último plano antes das cartelas finais, parece se condensar uma conclusão que sintetiza formalmente a desconstrução pós-Maio que responde ao balanço 68-72 proposto pelo filme. O áudio na cena anterior fala em começar a pensar sobre si historicamente. O plano seguinte, no qual a câmera está sobre um trem simulando um *travelling*, filma-se o *nada*, o trajeto que nada acrescenta à diegese ou ao tema do filme: uma *imagem insignificante* ou dispersiva. O áudio

34 No caso específico de Godard e das conhecidas críticas a sua fase de “cineasta burguês” que foram publicadas pela Internacional Situacionista em meados dos anos 1960, a coisa fica interessante. Escreve-se na I.S. (1966, p. 59): “L’art ‘critique’ d’un Godard et ses critiques d’art admiratifs s’emploient tous à cacher les problèmes actuels d’une critique de l’art, l’expérience réelle, selon les termes de l’I.S., d’une ‘communication contenant sa propre critique’”. Godard torna-se um desavergonhado crítico de sua obra pregressa, a do “cineasta burguês”, como se lê na declaração reproduzida acima. Mas o faz no pós-Maio de 68, habilitando uma circunstância que seria fácil e previsivelmente criticável pela IS, a de estar se adequando a uma moda, se ajustando ao tempo e suas tendências.

(homem-mulher) responde que cada um deve ser o próprio historiador, visando um maior cuidado com a forma de viver.

Não parece ser possível ver/ler este plano – que fala também sobre uma nova forma de governar-se, mas em um sentido histórico – senão como um paralelo ao *travelling* que encerra *Actua 1*. O mecanismo é basicamente o mesmo e os planos têm duração similar. Não se pode relativizar o impacto que o curta-metragem causou em Godard. Impressão que o fez se referir ao filme décadas mais tarde como o melhor sobre o Maio de 68. O plano final de *Tudo vai bem*, se a comparação procede, teria dissimulado um sentido histórico ao reencenar este *travelling* sobre um trem, entoando uma nova forma de vida. É Godard, o historiador, quem faz seu balanço sobre o pós-Maio³⁵? Se este plano preserva sua individualidade, não se poderia deixar de lado o que talvez tenha sido, para ele, o ápice da desconstrução do cinema impulsionada pelo Maio de 68. Nesta *imagem insignificante* de parte do

trajeto de um trem, o *travelling* é dispersivo. Ele instaura a contradição entre a forma de mostrar/dizer (o deslocamento lateral) o nada dizer (uma imagem tida como *insignificante*). Conflito dialético, deslocamento hipotético: há um projeto vanguardista em marcha desde 68 que chacoalha o cinema. Mas como pensá-lo no contexto das vanguardas francesas pós-históricas, que em muito antecedem o quadriênio 68-72? Ou ainda, como o *travelling* poderia ser absorvido nesta escala?

Na aventura letrista, 20 anos antes de *Tudo vai bem*, buscou-se fazer emergir o movimento sem referência visual (Wolman, em *L'anti-concept*); ou o filme sem imagens (Debord, em *Hurléments en faveur de Sade*). Mais adiante, o editorial situacionista vai considerar o cinema como uma arte central da sociedade, expressão mais do que adequada para fazer reverberar sua prática do *détournement*³⁶. O que os cartazes, fotografias e filmes gerados em torno do Maio de 68 naturalizam, para orgulho ou reprovação da Internacional Situacionista,

35 A pergunta não pode se dar sem alguns problemas. O filme não é apenas de Godard e, pelo que se sabe, *Tudo vai bem* teria sido rodado em boa parte por Gorin, uma vez que Godard se encontrava em recuperação após sofrer um grave acidente de motocicleta.

36 A primeira definição do *détournement* aparece já na edição de estreia da revista da Internacional Situacionista (1958, p. 13): “Détournement: S’emploie par abréviation de la formule: détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l’intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères”.

é a ressignificação como práxis excessiva³⁷. No pós-Maio, a desconstrução por meio do *travelling* resulta em plasmar o significante sem significação (tendo em vista o balanço 68-72/ *Actua 1–Tudo vai bem*). Ou o ensejo de comunicar sobre a finalidade do comunicado. O curto-circuito, entre o que (não) se vê e o que é efetivamente *mostrado*, leva o impasse para o inevitável campo da conotação obrigatória. Tal percurso culmina na sugestão de um processo íntimo, que exige que cada um agregue a sua significação, a sua participação pessoal, seu “sentido secreto³⁸”. E que esta participação se dê a partir dos reflexos do próprio filme: aí está a função de um *travelling* descentralizador, materialista dialético, ou dispersivo.

Com este *travelling* derradeiro, a dupla Godard-Gorin fecha o balanço “*Mai 1968 – Mai 1972*” indicado no início de *Tudo vai bem*. Como em *Actua 1*, a banda sonora está falando com o espectador (“*Moi, toi*”, “*nous*”). Neste diálogo, está se fazendo emergir extratos de uma canção, os gritos de uma multidão contra a polícia ou a crítica às organizações sindicais, como a CGT³⁹ – o filme materialista dialético,

ou a obra do Grupo Dziga Vertov, se dá em função da montagem, como se afirmou acima. Dada a inversão cinematográfica fundamental do pós-68 – a desconstrução que colocou o som à frente da imagem –, a montagem é, portanto, sonora, como já teria se dado no epílogo de *Actua 1* ou no prólogo de *British sounds*.

O *travelling* que finaliza *Tudo vai bem* é o que melhor justifica as alegações de Godard sobre o recurso, reproduzidas acima. Pois é ele quem leva às últimas consequências a intenção de utilizá-lo enquanto um momento de análise, mas o reafirmando enquanto um meio específico do cinema (superando as utilizações brechtianas, importadas do teatro). O fechamento de *Tudo vai bem* acena para (mais) um recomeço do cinema, no qual sua “alma”, seu “*moyen spécifique*”, retoma a pureza dos pioneiros: o espírito de emancipação. Mas, como em *Actua 1*, Godard e Gorin sabem que este espírito passa por uma “utilização social da forma”, que é uma tradução possível para o que se chamou nesta análise de *travelling* dispersivo. Nos encargos oferecidos para a emancipação do indivíduo (a nada

37 É o que o faz, inclusive, *Actua 1*, ao reempregar imagens em 16mm produzidas por amadores, e o próprio Godard em *Um filme como os outros*, dando um novo contexto para os planos das manifestações filmados pelo grupo ARC (Atelier des Recherches Cinématographiques).

38 Expressão originalmente empregada por Althusser (1979, p. 124) para se referir ao teatro de Bertolazzi.

39 Confédération Générale du Travail (Confederação Geral do Trabalho). Fundado em 1895, é um expressivo órgão sindical francês muito visado nas manifestações de 1968.

palatável tarefa da decifração, entoadada em uma frente bem ampla nos arredores de 68) o *travelling* dispersivo surge como uma alternativa política de combate ao imperialismo no campo cinematográfico.

Conclusão

Da suposta origem do *travelling* dispersivo no contexto de 68, no epílogo de *Actua 1*, à sua revisão quatro anos mais tarde (em outro epílogo, de *Tudo vai bem*), esgota-se o espírito utópico e a efervescência revolucionária. No primeiro, deposita-se no futuro a utopia da liberdade. O triunfo do autogoverno reside sobre o autoconhecimento, informa a locução. Mas tudo isso está ainda por vir, quem sabe a tempo de enterrar o governo então atual. Em *Actua 1*, o *travelling* lateral é potência.

No segundo caso, já consolidado o fracasso de 68, o discurso toma a forma de uma auto-crítica que só poderá ser encarada historicamente. Olha-se para o passado, individual e coletivamente. O presente talvez continue o mesmo daquele de quatro anos atrás, sem vitórias ou perspectivas de mudança. Mas a consciência ganha um sentido histórico que começa em 68, eterna promessa que vislumbrou dinamitar politicamente as bases

socioculturais do ocidente sob o encanto de um oriente romantizado ou de um terceiro mundo marginalizado. A conclusão de *Tudo vai bem* acentua o mo(vi)mento interior, de pensar sobre si historicamente, tomando o cuidado para não formular previsões inconsistentes. Entre uma discreta menção a uma possibilidade de futuro, prevalece a ênfase sobre o presente que olha para trás. Cinematograficamente, o deslocamento da câmera encena o potencial de uma nova escrita – que fora revelada no início do percurso, em um filme já dado como perdido⁴⁰. Retoma-se o *travelling* dispersivo enquanto o discurso de uma promessa libertária. Mas o faz compreendendo seu evidente fracasso, ineficácia de uma potência que nunca escapou de um gueto intelectual. Nesta ótica, em *Tudo vai bem* o *travelling* lateral ao fim não deixa de simbolizar impotência.

Paralelo ao filme de Godard-Gorin, na contemporaneidade de 1972, Garrel acena para o sentimento de impotência com outra demonstração por meio do *travelling*. Em *La cicatrice intérieure* o diretor propõe a anulação do tempo a partir da profundidade de campo contínua, sem alteração, por meio de um *travelling* ininterrupto, no qual o início e o fim do

⁴⁰ *Actua 1* desaparece em 1968, logo após sua feitura. Sendo reencontrado apenas em 2014. Para mais detalhes sobre seu desaparecimento ver Brody (2008, p. 329, 330).

plano seriam idênticos. Garrel vai chamar esta experiência circular sobre trilhos no deserto de “o grau zero do plano-sequência⁴¹”. Neste emprego tecnicista do *travelling*, esvaziado da abertura democrática que potencializa a adesão ativa do olho que vê (como em *Actua 1*), incorre-se à esterilidade estetizante. E o *travelling* dispersivo passa a representar uma força latente, esquecida, cifrada em um jogo pessoal de atribuições de valor; um panfleto libertário fora de moda.

Todo ciclo tem sua duração. Enquanto professor na Paris 3, Daney (1992) relata a decepção para com a resposta de seus alunos ao texto de Rivette sobre o *travelling* de *Kapo*, fotocopiado e distribuído em sala. Para eles, tratava-se de um documento interessante, mas datado. O período era o pós-68 e a influência política era ainda forte a ponto de contagiá-los. A discrepância geracional ganha aí uma boa representação, que tem no cinema uma referência proporcional à desigualdade apontada entre professor e alunos. Tal episódio demarca bem o espírito do tempo e a ascendência de uma desconstrução cinematográfica por meio do *travelling* que estacionou o cinema moderno, fazendo-o soar como

uma expressão ultrapassada. Este artigo não deixou de tentar compreender como se deu esta fratura, atribuindo ao *travelling* um protagonismo que nunca lhe foi verdadeiramente asseverado no contexto da desconstrução do cinema em torno de 1968.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. **A favor de Marx**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- BAUDRY, Pierre. Sur les questions du réalisme (2) Figuratif, matériel, excrémental. **Cahiers du cinéma**, n. 238-239, p. 75-83, maio/jun.1972.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Grammaire du cinéma**. Paris: Nouveau Monde, 2010.
- BRODY, Richard. **Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard**. Nova York: Metropolitan books, 2008.
- CARROL, Kent E. Godard. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 77, p. 6-7, 09-15 dez. 1970.
- COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean; RIVETTE, Jacques. Cerclé sous vide – entretien avec Philippe Garrel par Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette. **Cahiers du cinéma**, n. 204, p. 44-54, set. 1968.

41 “La question du plan-séquence avait beaucoup occupé la Nouvelle vague. Ce qui caractérise un plan-séquence, c’est la continuité de la prise de vue et la profondeur de champ. Or, dans un désert il n’y a rien, ce qui ôte beaucoup d’intérêt à la profondeur de champ, d’autre part la fin du plan étant identique à son commencement, la durée elle-même était annulée. Ce traveling est donc un plan-séquence à l’état pur, une sorte de degré zéro du plan-séquence” (GARREL, 1992, p. 61 apud SHAFTO, 2007, p. 27).

- DANEY, Serge. Le travelling de Kapo. **Trafic**, n. 4, p. 5-19, nov. 1992.
- DE BAECQUE, Antoine. **Cinefilia**. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.
- _____. **Godard: Biographie**. Paris: Grasset, 2010b.
- DOMARCHI, Jean et al. Hiroshima, notre amour. **Cahiers du cinéma**, n. 97, p. 1-18, jul. 1959.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ESTEVES, Leonardo Gomes. Apontamentos sobre a prática teórica no cinema pós-68 aventada pela crítica. **Eco-Pós** – Revista do programa de pós-graduação em comunicação e cultura da Escoa de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 21, n.1, 2018a.
- _____. **Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema**. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- _____. Marcuse, a Grande Recusa e o cinema pós-Maio de 68: uma aproximação. **Significação** – Revista de Cultura Audiovisual, v.45, n. 50, 2018b.
- FARGIER, Jean-Paul. La parenthèse et le detour. Essai de définition théorique du rapport cinéma et politique. **Cinéthique**, Paris, n. 5, set-out. 1969.
- GODARD, Jean-Luc. **Godard par Godard, des années Mao aux années 80**. Paris: Flammarion, 1991.
- _____. Preface. In: BUACHE, F. **Le cinema français des années 70**. Renens: 5 continents, 1990.
- _____. “Que faire?”. In: BRENEZ, N. **Cinemas d’avant-garde**. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.
- HILLAIRET, Prosper. (Org). **Germaine Dulac: Écrits sur le cinéma (1919-1937)**. Paris: Paris Expérimental, 1994.
- JAUDON, Raphaël. **Une politique sans théorie? marxisme et émancipation dans le cinéma politique du groupe Dziga Vertov**. Lyon, 2013. 142 f. Dissertação (Mestrado em Études cinématographiques) – Université Lumière Lyon II, 2013.
- “Le ‘groupe Dziga Vertov’ (2)”. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 240, p. 4-9, jul./ago. 1972.
- LIPOVETSKY, Gilles. **L’ère du vide: Essais sur l’individualisme contemporain**. Paris: Gallimard, 2015.
- MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**. São Paulo: EDIPRO, 2015.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MORRISEY, Priska. Naissance et premiers usages du zoom. **Positif**, Paris, n. 564, p. 88-93. fev. 2008.
- MOULLET, Luc. Sam Fuller sur les brisées de Marlowe. **Cahiers du cinéma**, n. 93, p. 11-19, mar. 1959.
- PACI, Viva. On vous parle de... ciné-tracts. In: HABIB, A.; PACI, V. (Org.). **Chris**

Marker et l'imprimerie du regard. Paris: L'Harmattan, 2008.

RIVETTE, Jacques. De l'abjection. **Cahiers du cinéma**, n. 120, p. 54, 55, jun. 1961.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris do fim-do-século. In. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

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

SITUATIONISTE, Internationale. De l'aliénation : examen de plusieurs aspects concrets. **Internationale Situationniste**, n. 10, p. 56-82, mar. 1966.

_____. Définitions. **Internationale Situationniste**, n. 1, p. 13, 14 jun. 1958.

The travelling as a dispersive tool

Abstract

This article aims to discuss the travelling, pointing the emergency of its deconstruction that takes place around May 68 and its film production. The so called dispersive travelling opposes the norms of utilization of the technique incorporated by narrative cinema. The practice is investigated here from film analysis. The subject of the analysis is Jean-Luc Godard films, as well as the Group Dziga Vertov films and the short feature *Actua 1* (1968), directed by three filmmakers that will soon integrate the group Zanzibar.

Keywords

Avant-garde cinema. Travelling. May 68.

El travelling como una herramienta dispersiva

Resumen

Este artículo tiene como objetivo discutir el travelling, señalando la emergencia de su deconstrucción que tiene lugar alrededor del 68 de mayo y su producción cinematográfica. El llamado travelling dispersivo se opone a las normas de utilización de la técnica incorporada por el cine narrativo. La práctica se investiga aquí a partir del análisis de películas. El tema del análisis son las películas de Jean-Luc Godard, así como las películas del Grupo Dziga Vertov y el cortometraje *Actua 1* (1968), dirigido por tres cineastas que pronto integrarán el grupo Zanzibar.

Palabras clave

Cine de vanguardia. Travelling. Mayo 68.

Leonardo Gomes Esteves

Doutor em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Professor dos cursos de Cinema e Audiovisual e Radialismo do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. | E-mail: leonardogesteves@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8540-2823>