

A ideologia para Althusser e Godard: diálogos entre *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* (1970) e *Lutas na Itália* (1970)

Murilo Bronzeri (mubronzeri.mb@gmail.com)
Mestre em Comunicação Audiovisual, Universidade Anhembi Morumbi

DOI: 10.18226/25253824.v7.n12.11

Submetido em: 02/05/2023 Revisado em: 16/08/2023 Aceito em: 14/09/2023

Resumo: O presente artigo pretende examinar a discussão em torno do conceito de ideologia no filme *Lutas na Itália* (*Lotte in Italia*, 1970) do Grupo Dziga Vertov, coletivo de cineastas criado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Para tal, pretende-se analisar como o Grupo Dziga Vertov usa o formato de filme-ensaio como forma de elucidar suas questões e usar como base o ensaio *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, do filósofo marxista francês Louis Althusser, publicado também em 1970, para comentar o conteúdo do filme. Ambas as obras tratam de como a ideologia burguesa está inserida nas vidas das pessoas na sociedade contemporânea. A metodologia da pesquisa se baseia no método proposto por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, que busca desconstruir o filme para entender os seus elementos constitutivos e, depois, entender a relação entre eles e realizar as indagações acerca do filme-ensaio e semelhanças com a obra de Althusser. Concluiu-se neste trabalho que o filme *Lutas na Itália* pode ser considerado um filme-ensaio, não por ser inspirado em um ensaio literário, mas sim porque tem qualidades formais que o levam a tal, e que também percebe-se muitas semelhanças entre o filme e o texto *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, principalmente quanto à definição de ideologia nas obras e seu funcionamento.

Palavras-Chave: Grupo Dziga Vertov, *Lutas na Itália*, Althusser, Ideologia, Filme-ensaio.

Abstract: The present article aims to examine the discussion around the concept of ideology in the film *Struggles in Italy* (*Lotte in Italia*, 1970) by the Dziga Vertov Group, a collective of filmmakers created by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin. To do so, we intend to analyze how the Dziga Vertov Group uses the essay-film format as a way to elucidate their questions and use as a basis the essay *Ideology and Ideological State Apparatuses* by the French Marxist philosopher Louis Althusser, also published in 1970, to comment on the content of the film. Both works deal with how bourgeois ideology is embedded in people's lives in contemporary society. The research methodology is based on the method proposed by Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété, which seeks to deconstruct the film to understand its constituent elements, and then understand the relationship between them and make the inquiries about the essay-film and similarities with the work of Althusser. It was concluded in this paper that the film *Struggles in Italy* can be considered an essay-film, not because it is inspired by a literary essay, but because it has formal qualities that lead to such categorization, and that there are also many similarities between the film and the text *Ideology and Ideological State Apparatuses*, especially regarding the definition of ideology in the works and its functioning.

Keywords: Dziga Vertov Group, *Struggles in Italy*, Althusser, Ideology, Essay-film.

Introdução

O Grupo Dziga Vertov foi formado em 1968 por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Influenciados pelo movimento de Maio de 68, o coletivo realizou filmes carregados de conteúdo político. Em geral, atribui-se ao coletivo um total de nove obras cinematográficas, sendo *Lutas na Itália* o quinto filme feito pelo grupo, com lançamento no ano de 1970.

O presente artigo estuda a maneira com que o filme *Lutas na Itália* dialoga com o ensaio *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* (*Notas para uma investigação*), do filósofo marxista francês Louis Althusser, publicado também em 1970. A investigação aproxima as duas obras, principalmente devido à proximidade do conceito de “ideologia” contido em ambas, algo que já fora percebido por Colin McCabe [1].

Além disso, o artigo pretende demonstrar como a obra cinematográfica faz uso de elementos estético-narrativos para se distanciar de uma linguagem clássica, de alto rigor formal, e assim poder se tornar um “filme-ensaio”. Esse estudo colabora na compreensão da estética dos filmes do Grupo Dziga Vertov, que até hoje são interessantes experimentalmente.

A metodologia da pesquisa é o levantamento bibliográfico conceitual e de contextualização histórica e a análise do filme citado. O tipo de análise filmica desta pesquisa baseia-se na proposta de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété [2]. As autoras dizem que:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise (p. 15).

Assim, buscou-se compreender quais as partes constitutivas da produção cinematográfica e as relações entre elas e, depois, comparar o que *Lutas na Itália* traz com a obra de Althusser, além de refletir sobre como o formato do filme-ensaio foi importante para a construção do filme.

1. Filme-ensaio

O conceito de filme-ensaio é, comumente, explicado primeiro a partir do seu ancestral: o ensaio. A origem do ensaio geralmente é reconhecida como sendo a obra de Michael de Montaigne (1553-1592), cujas “reflexões sobre seu cotidiano e seus pensamentos surgem, significativamente, no vernáculo francês das ruas em vez de no discurso alatinado da academia” [3] (p. 17).

O ensaio é definido por Arlindo Machado [4] como “uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados ‘literários’, como a subjetividade do enfoque, a eloquência da linguagem e a liberdade do pensamento” (p. 64).

Portanto, o ensaio se difere do discurso científico comum ao se preocupar mais com a forma expressiva do texto.

Porém, para Machado [4], o ensaio não se situa num meio termo, na fronteira, entre literatura e ciência. Na verdade, o ensaio é a própria negação dessa dicotomia, da dualidade entre o sensível e o cognitivo. No ensaio, “as paixões invocam o saber, as emoções arquetam o pensamento e o estilo burila o conceito” (p. 65).

Timothy Corrigan [3], em seu livro *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*, diz também que “parte do poder do ensaio encontra-se justamente na sua capacidade de questionar ou redefinir os pressupostos representacionais (frequentemente arregimentados com a estética romântica) e abraçar a sua condição antiestética” (p. 8).

O autor ainda completa:

Com uma desconcertante e enriquecedora falta de rigor formal, os ensaios e filme-ensaios geralmente não oferecem os tipos de prazer associados a formas estéticas tradicionais como a narrativa ou a poesia lírica; em vez disso, tendem a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais (p. 9).

Ao longo dos séculos XX e XXI, o ensaio foi assumindo a forma de ensaios fotográficos, filmes-ensaio e ensaios eletrônicos, que podem ser encontrados na internet na forma de *blogs*, por exemplo [3]. No cinema, o gênero cinematográfico que mais parece se aproximar da forma audiovisual do ensaio é o documentário, mas isso é um engano. O documentário é um termo que classifica um leque amplo de filmes, de variados temas, estilos e formatos, que se unem num pressuposto: a crença de que a câmera e a película registram uma emanção do real. Junto a essa crença, ainda existe outro pressuposto, o de que o mundo material em si já é constituído como um discurso “natural”, e que “falaria” por si só através da filmagem, que não o afeta ou impõe sobre ele nenhum outro discurso [4].

Como colocado por Machado [4], essa crença é em algo impossível. Se o cineasta se recusa a falar, quem falará no lugar dele é o próprio aparato técnico. A própria escolha do que ficará no campo visível e o que ficará de fora já atribui significados, assim como a qualidade do negativo e suas propriedades específicas como granulação e sensibilidade à luz. O autor ainda adiciona:

Sabemos muito bem que o dispositivo foto-cine-videográfico não é nem de longe inocente. Ele foi construído sob condições histórico-econômico-culturais bem determinadas, para finalidades ou utilizações muito particulares, é fruto de determinadas visões de mundo e materializa essas visões no modo como reconstitui o mundo visível. O que é captado pela câmera não é o mundo, mas uma determinada construção do mundo, justamente aquela que a câmera e outros aparatos tecnológicos estão programados para operar (p. 67).

E isso tudo se levar em consideração apenas a imagem, pois quando trata-se do som, há outros fatores a se pensar, como os ruídos, narração, música (intra ou extradiegética), vozes e sincronização [4].

O documentário se torna interessante exatamente quando ele se mostra capaz de criar uma reflexão sobre o mundo, ultrapassando os limites como documentário. Ou seja, quando ele se transforma em ensaio, “assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo” [4] (p. 68).

Timothy Corrigan [3] formula o filme-ensaio como: “(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador” (p. 33).

O autor ainda diz que o pensamento ensaístico “se torna a exteriorização da expressão pessoal, determinada e circunscrita por um tipo, qualidade e número sempre variáveis de contextos materiais em que pensar é multiplicar eus” [3] (p. 39).

Segundo Corrigan [3],

Situado entre as categorias do realismo e da experiência formal e sintonizado com as possibilidades da “expressão pública”, o filme-ensaio sugere uma apropriação de certas práticas da vanguarda e do documentário de uma maneira que difere das antigas práticas históricas de ambos, exatamente como tende a inverter e reestruturar as relações entre o ensaístico e o narrativo e subsumir o narrativo dentro dessa expressão pública (p. 53-54).

Ou seja, “o ensaio e o filme-ensaio não criam novas formas de experimentação, realismo ou narrativa; eles repensam as existentes como um diálogo de ideias” [3] (p. 54).

Um cineasta que discutiu muito sobre a imagem como forma de pensamento foi Serguei Eisenstein. No final dos anos

1920, inserido no contexto da Rússia soviética e influenciado pelo pensamento marxista, o cineasta buscou na escrita das línguas orientais a inspiração para sua teoria cinematográfica. A proposta de Eisenstein é que o cinema utilizaria o mesmo processo da escrita oriental para formular o seu pensamento. Na escrita *kanji*, por exemplo, a palavra “dor” é obtida através da união entre o símbolo de “faca” e “coração”, em outras palavras, o sentimento de dor é expresso pela imagem de uma faca atravessando um coração, não muito diferente da expressão em português “ter o coração dilacerado” [4].

A montagem conceitual, concebida por Eisenstein, é uma forma, então, de utilizar o “primitivo” pensamento por imagens para articular conceitos mais complexos, com base principalmente em metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e metonímias (transferências de sentido entre imagens). Os processos de associação transformam as imagens concretas nos conceitos abstratos. O cinema, para o cineasta, poderia fazer, então, a partir da montagem, a mesma coisa que os orientais fazem com a escrita *kanji*: utilizar imagens e sons para expressar ideias complexas [4].

Outro cineasta soviético que também vai pensar no cinema como discurso é Dziga Vertov. A obra *Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) do cineasta é, para muitos, um experimento no qual Vertov assume seu papel como “supervisor”. O filme é, em parte, “um documentário de uma cidade composta na Rússia (com filmagens em Moscou, Kiev, Odessa) e, em parte, é uma celebração reflexiva do poder da visão cinematográfica” [3] (p. 54).

A década de 1940 também é importante para a evolução do filme-ensaio, pois é quando “a dinâmica de uma recepção interativa de ideias, associada aos documentários e filmes de vanguarda das décadas precedentes, iria se fundir a outras transformações na estética e na tecnologia do cinema” [3] (p. 53). Nessa época, o filme-ensaio passa a se popularizar mais, principalmente na França.

Outro motivo para a evolução do filme-ensaio nessa década é que foi apenas “depois do Holocausto – a prova de fogo para o papel do testemunho individual no trauma coletivo – que os filmes-ensaio adquiriram um contorno estético e um propósito moral distintos” [5] (p. 61). Ou seja, a crise da Segunda Guerra Mundial indicou também uma crise representacional, que inflama o debate em torno de como dramatizamos e pensamos experiencialmente o mundo [3].

Hoje, o filme-ensaio já ultrapassa muito os limites do documentário, podendo ser construído com diversos tipos de imagem-fonte (imagens captadas por câmera, desenhadas, geradas por computador etc.) e incluindo também cenas ficcionais, gravadas com atores. Tudo isso porque o filme-ensaio “não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual” [4] (p. 72).

E, segundo Machado [4], o cineasta com quem o filme-ensaio alcança sua expressão máxima é Jean-Luc Godard.

Para esse notável cineasta franco-suíço, pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou foi simplesmente apropriada por ele, depois de haver sido criada em outros contextos e para outras finalidades, se ela é apresentada tal e qual a câmera a captou com seus recursos técnicos ou foi imensamente processada no momento posterior à captação através de recursos eletrônicos. A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento (p. 72).

Godard, entre 1968 e 1972, junto com Jean-Pierre Gorin, ainda restabeleceria uma ligação histórica com Vertov ao criarem o Grupo Dziga Vertov, um coletivo que se inspira nas metas políticas e estéticas do cineasta soviético [3].

2. Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado

O texto *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* (*Notas para uma investigação*) é um ensaio escrito pelo filósofo marxista francês Louis Althusser, que foi publicado pela primeira vez no ano de 1970 e avança no debate sobre ideologia. O ensaio é fortemente influenciado pela obra de Antonio Gramsci. Poulantzas, por exemplo, já havia feito essa crítica sobre a falta de originalidade do conceito de ideologia na obra de Althusser [6].

O conceito de ideologia no marxismo, porém, está presente desde muito antes de Gramsci, desde as formulações de Marx e Engels em *A ideologia alemã*. Enquanto desenvolvem o argumento de que a classe detentora dos meios de produção material também detém o monopólio dos meios de produção intelectual, Marx e Engels discorrem sobre essa classe dominante que representa os seus interesses como sendo interesses comuns a toda a sociedade. Em outras palavras, a classe dominante apresenta seus interesses particulares com a máscara da universalidade [7].

O texto *A ideologia alemã* também inaugura uma nova fase na análise da crítica ideológica, uma vez que o conceito de ideologia, como teorizado por Marx e Engels, tem sido o padrão mais recorrente no Ocidente¹. Em resumo, apesar da existência de múltiplos ângulos teóricos, pode-se dizer que a ideologia,

¹ É necessário mencionar aqui que o conceito de ideologia também não foi criado por Marx e Engels. A noção de ideologia foi proposta no século XVIII por Destutt de Tracy com o objetivo de criar uma ciência das ideias para eliminar falsidades e ignorância no processo de conhecimento. A ideia era alcançar algo mais científico e positivo, objetividade na investigação e fundamentar disciplinas como moral, ciência política, lógica, educação e gramática. No entanto, a noção de ideologia acabou tomando um caminho contrário, adquirindo uma conotação política negativa e uma dimensão metafísica. E é a partir de uma leitura de *Elementos da ideologia*, obra de Tracy, que Marx, segundo Emmet Kennedy [8], vai associar ideologia com os interesses da classe burguesa.

para os marxistas, tem uma dupla significação que “se remete à ocultação da realidade e à reprodução das relações de dominação de classe” [6] (p. 75).

O ensaio *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* parte da questão de como é assegurada a reprodução da força de trabalho para discutir a ideologia. A resposta: o salário, que dá à força de trabalho o meio material de se reproduzir. No entanto, o salário representa apenas a parte do valor produzido pela força de trabalho que é indispensável à reprodução desta, ou seja, o necessário para que o assalariado possa ter casa, roupa, comida e, basicamente, possa se apresentar na fábrica no dia seguinte. Além disso, podemos também adicionar ao indispensável a alimentação e educação dos filhos, que é como o proletário se reproduz como força de trabalho [9].

A partir daí, Althusser começa uma reflexão sobre como a reprodução da qualificação da força de trabalho é assegurada no regime capitalista, iniciando pela própria educação dos filhos do proletário. O autor explica que, cada vez mais, a aprendizagem acontece fora da produção (como era nas formações sociais escravagistas e feudais), ou seja, através do sistema escolar e outras instituições [9].

Porém, ao mesmo tempo que a Escola (escrita por Althusser iniciando em maiúscula para se referir à instituição) ensina as técnicas e conhecimentos para se tornar um proletário, também ensina as “regras” dos bons costumes, isto é,

O comportamento que todo o agente da divisão do trabalho deve observar, segundo o lugar que está destinado a ocupar: regras da moral, da consciência cívica e profissional, o que significa exatamente [sic] regras de respeito pela divisão social-técnica do trabalho, pelas regras da ordem estabelecida pela dominação de classe [9] (p. 21).

O ensino dessas regras, segundo Althusser, é tão importante quanto a reprodução da qualificação para que exista a reprodução da força de trabalho. Nas palavras do próprio autor, é necessário, para manter a dominação de classe, “uma reprodução da submissão desta à ideologia dominante para os operários e uma reprodução da capacidade para manejar bem a ideologia dominante para os agentes da exploração e da repressão” [9] (p. 21-22).

Na sequência, de maneira mais geral, é dito na obra que a sujeição à ideologia dominante, ou o manejo da prática dessa ideologia, é assegurada pela Escola e por outras instituições de Estado, como a Igreja e o Exército, que vão além do ensino de “saberes práticos”.

É importante determinar a diferença que Althusser [9] faz do aparelho (repressivo) de Estado e dos aparelhos ideológicos de Estado. Enquanto o Aparelho de Estado (AE) é o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões etc., os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) são o AIE religioso

(Igrejas), AIE escolar (escolas públicas e particulares), AIE familiar, AIE jurídico, AIE político (sistema político do qual fazem partes os partidos), AIE sindical, AIE da informação (imprensa, rádio, televisão, etc.), AIE cultural (desportos, Belas Artes, Letras).

Uma diferença entre o AE e os AIE é que o aparelho (repressivo) de Estado pertence inteiramente ao domínio público, já os AIE podem fazer parte do domínio privado. Mas a diferença principal, na verdade, é a de que o AE “funciona pela violência”, enquanto os AIE “funcionam pela ideologia”. Embora os aparelhos funcionem pelos dois meios simultaneamente, segundo Althusser, haverá um meio que será prevalente e o outro será secundário [9].

Após delimitar quais são os AIE, Althusser [9] começa um comentário sobre alguns deles. O autor diz que, na Idade Média, a Igreja acumulava muitas das funções que hoje são atribuídas a vários outros AIE, mas que ela perdeu parte da sua força após a Revolução Francesa. Já no capitalismo maduro, o AIE que terá a posição dominante será o AIE escolar. Na verdade, ele acrescenta que o duo Escola-Família foi quem substituiu o duo Igreja-Família.

O AIE escolar desempenha um papel dominante, segundo Althusser [9], porque:

Inculca-lhes durante anos, os anos em que a criança está mais ‘vulnerável’, entalada entre o aparelho de Estado familiar e o aparelho de Estado Escola, ‘saberes práticos’ (des ‘savoir faire’) envolvidos na ideologia dominante (o francês, o cálculo, a história, as ciências, a literatura), ou simplesmente, a ideologia dominante no estado puro (moral, instrução cívica, filosofia) [9] (p. 64).

Além disso, o AIE escolar também é o que dispõe por mais tempo de audiência obrigatória (e gratuita), geralmente oito horas por dia, em cinco dias da semana. A Escola ainda é representada como um meio neutro, desprovido de ideologia, o que ajuda na sua eficácia em inculcar a ideologia da classe dominante [9].

Mais à frente no ensaio, Althusser [9] (p. 77) também propõe duas teses sobre a estrutura e o funcionamento da ideologia. A primeira é que “a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência.” O autor [9] explica:

Toda a ideologia representa, na sua deformação necessariamente imaginária, não as relações de produção existentes (e as outras relações que delas derivam), mas antes de mais a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e com as relações que delas derivam (p. 82).

A segunda tese é a de que “a ideologia tem uma existência material”. Para o autor, “uma ideologia existe sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas” [9] (p. 83-84).

Pode-se dizer, então, que a existência das ideias da crença de um indivíduo é material porque suas ideias são atos materiais inseridos em práticas materiais, que são reguladas ainda por rituais materiais que são também definidos pelos AIE. Assim, surge um movimento interessante no qual o sujeito age enquanto é agido pelo sistema, ou seja, “ideologia existindo num aparelho ideológico material, prescrevendo práticas materiais, reguladas por um ritual material, as quais (práticas) existem nos atos materiais de um sujeito rugindo em consciência segundo a sua crença” [9] (p. 90). E, a partir disso, o autor formula outras duas teses: a de que “só existe prática através e sob uma ideologia” e de que “só existe ideologia através do sujeito e para sujeitos” [9] (p. 81).

Em resumo,

A categoria de sujeito é constitutiva de toda a ideologia, mas ao mesmo tempo e imediatamente acrescentamos que a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia, na medida em que toda a ideologia tem por função (que a define) “constituir” os indivíduos concretos em sujeitos. É neste jogo de dupla constituição que consiste funcionamento de toda a ideologia, pois que a ideologia não é mais que o seu próprio funcionamento nas formas materiais da existência deste funcionamento [9] (p. 94).

Ao fim do ensaio, Althusser conclui que, numa sociedade de classes (antagônicas), “a reprodução das relações de produção, objetivo último da classe dominante, não pode portanto ser uma simples operação técnica formando e distribuindo os indivíduos pelos diferentes postos da ‘divisão técnica’ do trabalho” [9] (p. 116). Na verdade, toda “divisão técnica” do trabalho é uma forma de mascarar uma divisão e organização social, de classe, do trabalho.

Portanto, “a reprodução das relações de produção só pode ser um empreendimento de classe”. E “o Estado e os seus Aparelhos só têm sentido do ponto de vista da luta de classes, como aparelhos da Luta das classes, assegurando a opressão de classe e garantindo as condições da exploração e da reprodução desta” [9] (p. 116 e 118). Por isso, “só do ponto de vista das classes, isto é, da luta de classes, é que podemos dar conta das ideologias existentes numa formação social” [9] (p. 119).

3. Lutas na Itália

Lutas na Itália, lançado em 1970, é um dos filmes feitos pelo Grupo Dziga Vertov, coletivo de cineastas do qual fazia parte Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Segundo o livro *Grupo Dziga Vertov*, de Jane de Almeida [10], há duas versões da obra, uma “oficial” com 76 minutos e uma versão italiana com 55 minutos.

O filme foi filmado praticamente no apartamento em Paris de Godard e Anne Wiazemsky, que eram casados na época. Há ainda trechos gravados em uma fábrica na Itália e nas cidades de

Roma e Milão [10]. *Lutas na Itália* apresenta uma jovem italiana, Paola Taviani (interpretada pela atriz Christina Tullio-Altan), que é estudante e militante comunista no Lotta Continua (Luta Contínua)².

O filme inicia com um cartaz, no qual surge o título da obra. Depois vê-se a imagem da personagem Paola, que declama um texto político com seu punho cerrado. Então, um narrador com voz masculina anuncia o primeiro assunto da produção: a militância. Algo que desde o início chama atenção é como o filme vai sendo entrecortado pela tela preta, “vazia”. Outros temas que fazem parte do dia a dia de Paola vão sendo abordados no decorrer da primeira parte: a universidade, a ciência, a sociedade, a família, a saúde, a habitação, a sexualidade e a identidade.

Na segunda parte da obra, Paola afirma que o que se havia visto até então não era realmente ela, mas apenas “reflexos” (palavra que será retomada pelo filme mais à frente) e fragmentos dela, a vida dividida como matérias de um curso de universidade. Sobre as “telas pretas”, o narrador ainda indaga: quem as produziu? O que elas estão substituindo? Qual a relação entre as telas pretas e as imagens de Paola? A resposta dada pelo filme é que essa relação entre elas parte da sociedade, e tem nome: ideologia.

O narrador, entre os minutos 17 e 19, ainda define ideologia como “relação necessariamente imaginária com as condições reais de existência” [11], repetindo a frase algumas vezes em italiano, sempre traduzido pela narradora feminina em francês. O narrador ainda diz, aos 19 minutos e 37 segundos, que a função da ideologia é “a reprodução cotidiana ininterrupta das relações de produção na consciência, em outras palavras, ajustar, organizar vosso comportamento prático na sociedade” [11].

Mais à frente, na terceira parte, *Lutas na Itália* retorna à discussão sobre os “reflexos”. Paola diz que essa parte não será apenas reflexos como a primeira parte, nem serão críticas sobre a noção de reflexos, como a segunda parte. A conclusão a qual Paola chega, ainda no início da terceira parte, aos 37 minutos e 20 segundos, é a de que os reflexos não são exclusivos da ideologia burguesa, mas sim parte central de toda ideologia, assim, “o problema não é o problema dos reflexos em si mas a luta entre um reflexo que nega as contradições objetivas e um reflexo que as expressa”, ou seja, é “a luta entre uma ideologia burguesa, a qual quer que o mundo permaneça como é, e uma ideologia revolucionária, a qual quer transformá-lo” [11]. A terceira parte, então, é repetir essa conclusão, mas com imagens e sons, já que se trata de um filme.

² O Lotta Continua foi uma organização de esquerda radical que atuava na Itália. Seus integrantes focavam em espalhar ideias que radicalizavam jovens, estudantes e operários. O grupo foi fundado no ano de 1969 por uma cisão no movimento estudantil-operário de Turim e se dissolveu em 1976. Também é importante notar que a criação do grupo se dá num período no qual havia muita contestação estudantil, com ocupação de universidades, e greves de trabalhadores. Essas lutas se estenderam de 1967 a 1969 (ano de criação do *Lotta Continua*).

Como dito na obra, a primeira parte mostrou, entre outras coisas, uma imagem de Paola comendo, com uma voz dizendo “família”, antecedida e seguida de uma imagem de tela preta. O que significa essa mesma imagem, agora na terceira parte, quando é precedida e seguida de imagens de uma fábrica, de relações de produção?

Para responder à pergunta, o filme dá outro exemplo, dessa vez com a universidade, outra imagem usada anteriormente. Paola diz que a voz que escutamos no trecho é a do professor, ou do “conciérge”, do aparato universitário, é a voz do Estado no setor universitário. Aos 42 minutos e 42 segundos, a narração ainda continua: “uma ideologia é sempre expressada dentro de um aparato material, ideológico, que organiza as coisas materialmente de acordo com um ritual prático” [11].

Paola reconhece, logo após, que ela, como estudante, faz parte desse aparato, que ela está sujeita a ele e o obedece. Como posto no livro de Jane de Almeida [10], em *Lutas na Itália*, é a revelação da ideologia que faz Paola rever suas atitudes enquanto representante da classe burguesa. O filme segue uma estratégia de repetir e reavaliar as próprias cenas, para mostrar as faces ideológicas do discurso militante. Essa estratégia também acontece ao longo do processo de conscientização de Paola, que aos poucos vai percebendo as suas contradições ao se ver como anticapitalista no mundo capitalista.

Colin McCabe [1], em seu artigo republicado no livro de Jane de Almeida, complementa:

Se a jovem estudante italiana, protagonista do filme, se torna uma revolucionária, é através do exame repetitivo de uma série muito pequena de imagens; através da reflexão a respeito das mesmas, ela entende como sua própria subjetividade é constituída pela luta das classes (p. 26).

Portanto, é conforme Paola vai tomando consciência de sua situação ideológica que ela começa a procurar se tornar uma revolucionária, não apenas em seus pensamentos, mas também em seu cotidiano, trazendo a luta de classes para a sua vida.

Colin McCabe [1], inclusive, já havia notado nesse mesmo artigo a relação entre o ensaio de Althusser e o filme do Grupo Dziga Vertov. O autor diz que:

O filme é tranquilamente o trabalho mais político e teoricamente coerente do Grupo Dziga Vertov. Pelo menos em parte, porque é baseado quase que inteiramente, na reação do próprio Althusser aos eventos de maio de 1968, descrita no seu ensaio *Ideology and Ideological State Apparatuses (Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado)* [1] (p. 26).

Indo a fundo nessa relação, é possível discutir as semelhanças entre a noção de “ideologia” das obras e sobre como a ideologia age no sujeito. *Lutas na Itália*, como já dito

anteriormente, aos 19 minutos e 19 segundos, define ideologia como “relação necessariamente imaginária com as condições reais de existência” [11], muito semelhante à tese de Althusser de que “a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência” [9] (p. 77). E, se para Althusser a ideologia também “existe sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas” [9] (p. 84), o filme demonstra essa tese através dos aparatos que agem na vida de Paola, como no exemplo que a personagem dá de seu professor universitário.

Além disso, como percebido por Carolinne Mendes da Silva [12], no filme há uma fragmentação, uma divisão da vida de Paola em diferentes rubricas, que se tornam mais para frente os diferentes aparatos ideológicos. Essa divisão é muito similar à divisão feita por Althusser quanto aos Aparelhos Ideológicos do Estado. Algumas das rubricas são até comuns a ambas as obras: a militância (AIE político), a universidade e a ciência (AIE escolar) e a família (AIE familiar).

As conclusões a que as duas obras chegam também têm um ponto em comum: a luta de classes. Se para Althusser, “o Estado e os seus Aparelhos só têm sentido do ponto de vista da luta de classes, como aparelhos da Luta das classes, assegurando a opressão de classe e garantindo as condições da exploração e da reprodução desta” [9] (p. 118), *Lutas na Itália* conclui através do pensamento de Paola, aos 37 minutos e 29 segundos, que o problema não é a ideologia em si, mas “a luta entre uma ideologia burguesa, a qual quer que o mundo permaneça como é, e uma ideologia revolucionária, a qual quer transformá-lo” [11].

Ademais, em *Lutas na Itália*, a atenção à forma aproxima o filme de um processo de argumentação, como o das ciências humanas [12]. Mas, apesar dessa aproximação, não há como dizer que a obra cinematográfica tem todas as características de um texto científico transposto para o cinema.

Assim como Arlindo Machado definiu que o ensaio se difere do discurso científico comum ao se preocupar mais com a forma expressiva do texto, o filme, mesmo argumentando cientificamente, traz qualidades formais que o distanciam do rigor científico. As “telas pretas” de *Lutas na Itália*, por exemplo, são maneiras de formalmente demonstrar a ação da ideologia, utilizando recursos visuais que vão além dos limites do discurso científico. O mesmo pode ser dito quando, na terceira parte, aos 37 minutos e 37 segundos, Paola diz que deve repetir sua conclusão, mas através de imagens [11].

Outro ponto interessante de se pensar é que apesar de ter uma forma que parece se aproximar do documentário, *Lutas na Itália* não pode ser facilmente classificado como tal. Paola é uma personagem, interpretada pela atriz Christina Altan, e ainda é uma personagem-narradora (uma dos três narradores do filme), trazendo um aspecto de subjetividade à obra. E tal qual escreveu Arlindo Machado sobre o filme-ensaio, *Lutas na*



Itália não busca um registro imaculado do real, mas sim um processo de indagação conceitual.

Por último, assim como Corrigan explicou que o filme-ensaio, nos anos 40, fundiu, entre outras coisas, elementos de filmes de vanguarda das décadas precedentes, a obra do Grupo Dziga Vertov também traz alguns elementos que o aproximam dessa tradição e distanciam do cinema clássico, elementos sobre os quais Ismail Xavier discorre em seu texto *A vanguarda* [13] ao falar sobre tais filmes. *Lutas na Itália* não se limita a “imitar a realidade”, como já dito, e parece acreditar também em uma valorização da visualidade, superando as convenções da linguagem verbal. Além de uma certa subjetividade, como também já posto anteriormente, que também pode ser vista na “cotidianidade” das imagens de Paola.

Considerações finais

O filme *Lutas na Itália*, portanto, pode ser considerado um filme-ensaio, não por ser inspirado em um ensaio literário, mas sim porque tem qualidades formais que o levam a tal. E o filme-ensaio não era a única forma pela qual o Grupo Dziga Vertov poderia dialogar com a obra de Althusser, mas foi a opção desejada, que se demonstrou eficiente em elucidar seu pensamento em torno da ideologia. Jean-Luc Godard, aliás, já havia realizado alguns filmes-ensaio antes de formar o Grupo Dziga Vertov.

Também percebe-se que, de fato, há muitas semelhanças entre a obra *Lutas na Itália* e o texto *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, principalmente quanto à fragmentação da vida de Paola e os múltiplos AIE, à própria definição de ideologia nas obras e seu funcionamento e às conclusões chegadas em ambas, que leva à necessidade de uma luta de classes.

Referências

- [1] McCabe, C. (2005). O Grupo Dziga Vertov. In: De Almeida, J. (Org.). *Grupo Dziga Vertov*. (p. 14-34). São Paulo: Editora Witz.
- [2] Goliot-Lété, A. & Vanoye, F. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Editora Papirus.
- [3] Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Editora Papirus.
- [4] Machado, A. (2003). O filme-ensaio. *Concinnitas*, 2(5), 63-75.
- [5] Arthur, P. (2003). Essay questions. *Film Comment*, 39(1), 58-62.
- [6] Almeida, L.F.R. (2016). Ideologia, ideologias, lutas de classes: Althusser e os aparelhos ideológicos (de Estado). In: Pinheiro, J. (Org.). *Ler Althusser*. (p. 71-96). São Paulo: Editora Oficina Universitária.
- [7] Marx, K. & Engels, F. (2007). *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- [8] Kennedy, E. (1979). “Ideology” from Destutt De Tracy to Marx. *Journal of the History of Ideas*, 40(3), 353-368.
- [9] Althusser, L. (1980). *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença.
- [10] De Almeida, J. (2005). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Editora Witz.
- [11] Lutas na Itália. (1970). Grupo Dziga Vertov. Itália/França: Cosmoseion/Rai/Anouchka Films. 62 minutos.
- [12] Da Silva, C.M. (2017). A autocrítica do intelectual militante no cinema político: Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967) e Lutas na Itália (Grupo Dziga Vertov, 1970). *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S.l. 1.], 293-311. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15718>.
- [13] Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra.