

---

## DE DÉBORD A GODARD: O ANTI-CINEMA EM AQUI E ACOLÁ (1976)

### *FROM DÉBORD TO GODARD: ANTI-CINEMA IN HERE AND ELSEWHERE (1976)*

---

MURILO BRONZERI

Universidade Anhembi Morumbi

**Resumo:** O conceito de “desvio” (*détournement*) foi apresentado por Guy Débord e Gil Wolman no texto *Um guia prático para o desvio (Mode d'emploi du détournement)*, publicado originalmente no jornal belga surrealista *Les Lèvres Nues* #8, no ano de 1956. O ponto central do texto é de que a herança literária e artística da humanidade deveria ser usada para objetivos propagandísticos de guerrilha. O presente artigo pretende discutir como o conceito de “desvio” (*détournement*) dialoga com a obra *Aqui e Acolá (Ici et Ailleurs, 1976)*, filme de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, com base nos arquivos do filme inacabado *Até a Vitória (Jusqu'à la victoire)* do Grupo Dziga Vertov, coletivo de cineastas criado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Para analisar tal relação, pretende-se explicar o conceito utilizado e comparar a teoria desenvolvida por Débord com o filme *Aqui e Acolá*, apontando as semelhanças entre os dois.

1

---

**Palavras-chave:** Débord; Godard; Grupo Dziga Vertov; anti-cinema; desvio.

**Abstract:** The concept of *détournement* was presented by Guy Débord and Gil Wolman in the text *A user's guide to détournement (Mode d'emploi du détournement)*, originally published in the Belgian surrealist newspaper *Les Lèvres Nues* #8, in the year of 1956. The central point of the text is that the literary and artistic heritage of humanity should be used for guerrilla propagandistic purposes. This article aims to discuss the similarities between the concept of *détournement* and the film *Here and Elsewhere (Ici et Ailleurs, 1976)*, by Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville, that is based on the footage of the unfinished film *Jusqu'à la victoire* by the Dziga Vertov Group, a filmmaking collective created by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin. To analyze this relationship, we intend to explain the concepts used and compare the theory developed by Débord with the film *Here and Elsewhere*, pointing out the similarities between the two.

**Keywords:** Débord; Godard; Dziga Vertov Group; anti-cinema; *détournement*.

## 1 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, se dissolvendo em 1972. Em geral, atribui-se ao coletivo um total de nove filmes.

*Aqui e Acolá (Ici et Ailleurs)* é um filme feito por Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville em 1976, quatro anos após o fim do Grupo Dziga Vertov, mas que utiliza materiais gravados pelo grupo para o filme inacabado *Até a Vitória (Jusqu'à la victoire)*. *Aqui e Acolá* é um filme que provoca reflexões sobre a luta na Palestina, o fracasso do radicalismo europeu depois de 1968, e as dimensões políticas do som e da imagem (Ulman, 2005, p. 41-42).

Já Guy Debord, que inicialmente estava ligado ao Movimento Letrista, que procurava “restaurar a força primitiva da linguagem, atribuindo à letra um sentido independente da palavra, vinculado à matéria sonora” (LEANDRO, 2012, p. 1); em 1957, se torna um dos fundadores do movimento Situacionista na França, um movimento artístico e político que tinha como proposta “o retorno à espontaneidade criadora e à pesquisa experimental de valores populares e coletivos” e que vai dissolver em 1972 (Leandro, 2012, p. 1).

Debord se preocupou, mais especificamente, com uma espécie de redução da experiência de vida provocada pelo espetáculo mercantil. Sendo o “espetáculo” definido por ele como a relação social entre pessoas mediadas pelas imagens. Debord ainda dizia que a “sociedade do espetáculo” tem como principal característica transformar tudo em imagem a ser consumida (Machado, 2018, p. 185).

E a forma de resistência à sociedade do espetáculo é encontrada por Debord através de uma estratégia, que ele passa a utilizar em seus filmes. Como explicado por Patrícia Mourão (2018, p. 186), nos documentários de Debord, “são retomados arquivos audiovisuais de diferentes procedências e a montagem é usada como estratégia para retirar das imagens os sentidos nelas cristalizados, para contrapor discursos consolidados.” Isso é o que ele vai chamar de “desvio” (*détournement*).

O presente artigo estuda como o conceito de “desvio”, desenvolvido pelo escritor e cineasta Guy Débord, dialoga com a obra *Aqui e Acolá*. Para analisar tal relação, pretende-se explicar o conceito utilizado e comparar a teoria desenvolvida por Débord com o filme *Aqui e Acolá*, apontando as semelhanças entre os dois. Esse estudo colabora na compreensão da estética dos filmes do Grupo Dziga Vertov, que até hoje são interessantes experimentalmente, e ajuda a compreender relações entre o cinema e a política, visto que *Aqui e acolá* foi feito com o objetivo de atuar na luta de classes — algo que será comentado novamente mais à frente.

A metodologia de análise fílmica da pesquisa segue a abordagem definida por Manuela Penafria (2009). A análise para a autora, em geral, deve ser pensada em cinco passos: 1) informações: título, ano, país, gênero, duração, ficha técnica, sinopse, etc.; 2) dinâmica da narrativa: fazer a decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas); 3) pontos de vistas: entre as abordagens possíveis, pode-se verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao tema(s) do filme, ou fazer uma análise do filme nos seus aspectos visuais e sonoros; 4) cena principal do filme: decomposição da cena principal do filme; 5) conclusões: elaboração de um texto no qual se apresentem as características do filme analisado e identificar o grau de envolvimento que um filme permite ao seu espectador. A conclusão também é uma oportunidade para uma qualificação do realizador ou do filme analisado.

Para este trabalho, deve-se esclarecer que, devido à dificuldade de encontrar a cena considerada como “cena principal” do filme, foram analisados os trechos que permitirem a explicação mais elucidativa do conceito com o qual o filme é comparado. Importante lembrar, também, que essa dificuldade de encontrar a cena principal se deu, principalmente, por ser um filme que foge do mais comum, do ordinário.

## 2 DÉBORD E O DESVIO

Guy Ernest Débord foi um ativista e teórico político francês, escritor e cineasta. Débord esteve envolvido com movimentos vanguardistas na França durante a década de 1950 e, em 1957, fundou a organização revolucionária Internacional Situacionista (IS). Inspirado nos movimentos vanguardistas dos quais fez parte, Débord buscou criar

uma prática artística crítica que fosse empregada para transformar a vida cotidiana (Mitchell, 2016).

O conceito de “desvio” (*détournement*) foi apresentado por Guy Debord e Gil Wolman no texto *Um guia prático para o desvio (Mode d’emploi du détournement)*, publicado originalmente no jornal belga surrealista *Les Lèvres Nues* #8, no ano de 1956. O ponto central do texto é de que a herança literária e artística da humanidade deveria ser usada para objetivos propagandísticos de guerrilha.

Como posto no texto, “quaisquer elementos, não importa de onde forem tirados, podem ser usados para fazer novas combinações” (Debord; Wolman, 1956). A ideia deles é que quando se une dois objetos, independentemente da distância de seus contextos originais, uma nova relação será formada. Tal estratégia já era usada para produzir paródias de efeitos cômicos, e os autores, então, defendiam que era necessário conceber uma espécie de estágio “paródico-sério”, no qual os elementos fossem “desviados” de seu contexto original para, em vez de produzir o riso, expressar “indiferença em relação a um original insignificante e esquecido, e que procura proporcionar uma espécie de sublimação” (Debord; Wolman, 1956).

A frase “O mundo já foi filmado. Trata-se, agora, de transformá-lo.”, presente em um cartaz do filme “A sociedade do espetáculo”, do próprio Debord, é um resumo muito eficiente para compreender a amplitude política do desvio. O projeto debordiano não quer “fazer cinema”, ele quer “fazer uso” do cinema; atualizar as imagens já gravadas (Leandro, 2012, p. 7).

Os autores ainda definem dois tipos principais de elementos desviados: os desvios menores e os desvios enganadores. Os desvios menores são “os desvios de um elemento que não tem importância própria, e que portanto toma todo seu significado do novo contexto onde foi colocado. Por exemplo, um resumo informativo, uma frase neutra, uma foto lugar-comum”. E já os desvios enganadores, que também são chamados de “desvios com proposta premonitória”, são “o desvio de um elemento intrinsecamente significativo, o qual toma uma dimensão diferente a partir do novo contexto. Um slogan de Saint-Just, por exemplo, ou uma sequência cinematográfica de Eisenstein” (Debord; Wolman, 1956).

É importante salientar, também, que os desvios, para Débord e Wolman, devem fazer as distorções mais simples possíveis nos elementos, pois o desvio deve impactar através da memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos.

Sobre o impacto que o desvio deve causar na sociedade, os autores afirmam:

[...] o desvio não leva apenas à descoberta de aspectos novos do talento; somando-se a isso, e se chocando contra todas as convenções sociais e legais, não poderá falhar em se tornar uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes. Os seus produtos baratos são a artilharia pesada que derruba todas as Muralhas da China do conhecimento. É um verdadeiro meio de educação artística do proletariado, o primeiro passo em direção a um comunismo literário (Débord; Wolman, 1956, *online*).

Mas eles ainda dizem que é “no reino do cinema que o desvio pode alcançar a sua maior eficácia e, para os que se preocupam com este aspecto, a sua maior beleza”, pois “os poderes do filme são tão amplos, e a ausência de coordenação de tais poderes é tão evidente, que virtualmente qualquer filme que está acima da miserável média pode fornecer material para polêmicas infundáveis entre expectadores ou críticos profissionais” (DÉBORD; WOLMAN, 1956).

Como explicado por Anita Leandro (2012, p. 5), “o reemprego de imagens de arquivo no cinema já era praticado desde os anos 1920, pelos construtivistas russos, mas é Débord que revigora essa prática com um método rigoroso, baseado no recurso sistemático à técnica do desvio.” E, apesar de Débord sistematizar o pensamento do desvio apenas em 1956, ele já praticava o desvio desde *Hurlements en faveur de Sade*, através de uma mistura de sons provenientes de outras obras e mídias (Leandro, 2012, p. 6).

A proposta de Débord e Wolman também antecipa em mais de meio século a discussão atual em torno do *copyright*, já que a proposta deles acaba com a noção de propriedade pessoal em matéria de arte (Leandro, 2012, p. 6). E dialoga, ainda, com a “cultura do *remix*”, que é uma expressão para caracterizar formas de produção baseadas na apropriação, mescla, fusão, modificação e derivação, cuja intensificação foi possível graças as qualidades das ferramentas digitais (Prada, 2012); com o *found footage*, um regime estético que tem como premissa básica a realização de filmes com imagens pré-existentes (Luna, 2015, p. 28); e com o *ready-made*, do Duchamp.

Embora, diferente do *ready-made*, que buscava a negação da própria noção de obra e de arte, o desvio “nega a negação” (Débord; Wolman, 1956).

### 3 AQUI E ACOLÁ

O filme *Aqui e Acolá* foi filmado na Palestina em 1960 e 1970, e em Paris em 1970, pelo Grupo Dziga Vertov, mas só foi montado mais tarde por Godard e Miéville, e lançado em 1976 (ou 1974, segundo o MoMA) (De Almeida, 2005, p. 110). *Aqui e Acolá* é considerado o primeiro filme feito por Godard na fase “SonImage”, que é o nome da empresa de produção e distribuição de vídeos alternativos criada por Godard e Miéville em 1972. Os exercícios audiovisuais praticados nesse filme serão muito usados nas obras posteriores do diretor.

A ficha técnica do filme, devido ao uso de imagens de um filme inacabado, pode chegar a creditar a direção, dependendo da fonte, a Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Grupo Dziga Vertov e Anne-Marie Miéville, que também são os responsáveis pelo roteiro. A montagem é creditada a Anne-Marie Miéville; a fotografia a Armand Marco e William Lubtchansky; o vídeo a Gérard Teissèdre; a música original a Jean Schwarz; e a produção a Jean-Pierre Rassam, Anne-Marie Miéville e Jean-Luc Godard (De Almeida, 2005, p. 109).

Originalmente, o filme do Grupo Dziga Vertov deveria se chamar *Jusqu’a la victoire (ou Méthode de pensée et travail de la revolution palestinienne)*, mas o filme ficou inacabado pois Godard teve dificuldade em finalizá-lo após o massacre de Amã, conhecido como “Setembro Negro”. Esse fato é reconhecido pelo próprio filme *Aqui e Acolá*, quando num letreiro afirma que quase todos os atores estariam mortos.

Quando Godard e Miéville montam o *Aqui e Acolá*, eles transformam as imagens captadas pelo Grupo Dziga Vertov em uma discussão que vai além de um documentário sobre a luta na Palestina. Como explicado pela Irmgard Emmelhainz (2019, p. 101) no livro “*Jean-Luc Godard’s Political Filmmaking*”, os anos de 1973 e 1974 marcam, na França, a morte do projeto revolucionário. Assim, o filme se torna uma reflexão tanto sobre a luta palestina, quanto sobre o fracasso do radicalismo europeu depois de 1968. As reflexões focam bastante na relação entre o lugar de que

se assiste o filme (o “aqui”, na França), o lugar onde se foi gravado (o “acolá”, na Palestina) e, também, o cinema, que é o que liga esses lugares, o “e” de “aqui e acolá”.

O filme, então, também discute as dimensões políticas do som e da imagem (Ulman, 2005, p. 41-42), o que leva os diretores, de certa forma, a refletir sobre os propósitos do próprio Grupo Dziga Vertov. Pode-se dizer que o grupo via o cinema como um instrumento para pensar e atuar na sociedade. O cinema, para eles, deveria deixar de ser um espetáculo para adotar uma dimensão social, histórica e revolucionária (Vargas, 2020, p. 150).

E, neste ponto, pode-se traçar uma primeira aproximação entre Godard, no Grupo Dziga Vertov, e Débord. Ambos têm a vontade de usar o cinema para disputar a luta de classes, de maneira revolucionária. Um segundo ponto de aproximação, como observado por Maia Vargas (2020, p. 154), é que ambos têm o “não” como ponto de partida, já que Godard decide não fazer o filme *Até a Vitória*, não criar com esse filme imagens-propaganda ou renunciar a ideia de imagem perfeita.

Maia Vargas (2020, p. 155) ainda lista outros elementos que aproximam os dois cineastas quanto a materialidade de seus vídeo-ensaios: a forte presença da palavra, com a voz *over* alheia a ação e que lê escritos de cunho filosófico ou sociológico; a descontextualização e recontextualização de outros filmes, sejam publicitários ou cinematográficos; e a exposição na tela das câmeras e outros meios técnicos, assim como também Vertov com *O homem com uma câmera* (*Человек с киноаппаратом*, 1929).

No entanto, o ponto de aproximação central para Vargas (2020, p. 156) é como Godard e Débord buscam um “anti-cinema”. Como escreveu Vargas (2020, p. 156-157, tradução nossa<sup>1</sup>), o cinema deles são

Imagens que questionam as imagens, cinema que rompe com a ideia de cinema estabelecida. Porque consideram que fundar um novo cinema é também a possibilidade de fundar um novo mundo. Desde sua prática artística/política abrem a possibilidade de um novo acontecer, renunciando ao vínculo arte/representação.

---

<sup>1</sup> No original: “Imágenes que cuestionan a las imágenes, cine que rompe con la idea de cine establecida. Porque consideran que fundar un nuevo cine es también la posibilidad de fundar un nuevo mundo. Desde su práctica artística/política abren la posibilidad de un nuevo acontecer, renunciando al vínculo arte/representación.”

Emmelhainz também aponta, em sua obra, mais confluências entre os dois cineastas. Ela diz que ambos reconciliam o cinema com a história e a memória, já que Godard tem como preocupação colocar as imagens e sons como uma forma de memória histórica, o que dialoga com a articulação debordiana do Espetáculo como aniquilação do conhecimento histórico, em particular, do passado recente (Emmelhainz, 2019, p. 145). Além disso, a autora faz menção a um trecho do filme *Aqui e Acolá* na qual a voz *over* diz: “*Le monde c’est trop pour une image // Non, dit le capitalisme, le monde ce n’est pas trop pour une image.*”<sup>2</sup>, o que parece corroborar com a visão de Guy Debord (Emmelhainz, 2019, p. 128-129).

Há, ainda, a semelhança encontrada por Emmelhainz (2019, p. 152) quanto aos métodos de montagem de Godard e Debord. O método de Godard, segundo a autora, não consiste em apenas juntar e encadear, mas em “desencadear e reencadear” as imagens e sons. Um método que ela compara com a fotomontagem. Esse ato de desencadear implica em tirar a imagem ou som de sua cadeia do senso comum de significação, e reencadeá-los é quebrar com os códigos anteriores. E, para Emmelhainz, esse processo é muito similar ao desvio de Debord.

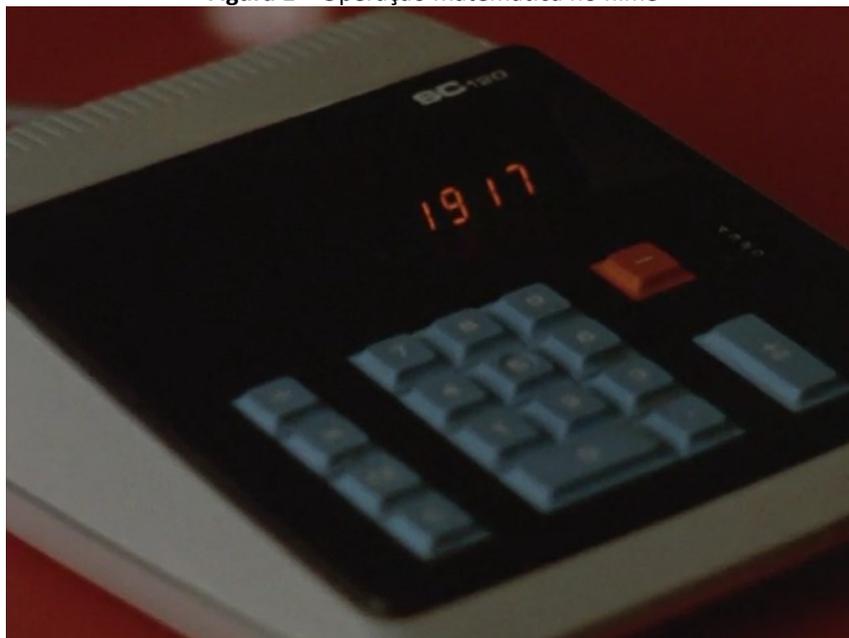
Um exemplo desse processo é quando, nos 17 minutos de filme (*figura 1*), são feitas as operações 1917 + 1936, que a voz *over* diz ser igual a imagem de 68. Um pouco mais a frente, aos 18 minutos de filme, a operação é refeita: 1917 + 1936, mas dessa vez, a voz *over* diz que ela é igual a imagem de 1970. Essa adição de datas serve para mostrar como o movimento francês do Maio de 68 e a tragédia na Palestina, apesar de muito diferentes, são definidas por acontecimentos dos anos de 1917 e 1936. O Maio de 68 definido pela Revolução Russa de 1917 e pela Frente Popular na Espanha de 1936, e o Setembro Negro definido pela Declaração de Balfour<sup>3</sup> e, possivelmente, a Revolução Árabe de 1936-1939<sup>4</sup>. O ano de 1936 pode ainda fazer alusão a Adolf Hitler, visto que os Jogos Olímpicos de Verão de 1936, acontecidos na Alemanha, que serviu de propaganda para a ditadura nazista.

---

<sup>2</sup> Tradução nossa: “O mundo é demais para uma imagem. Não, diz o capitalismo, o mundo não é demais para uma imagem.”

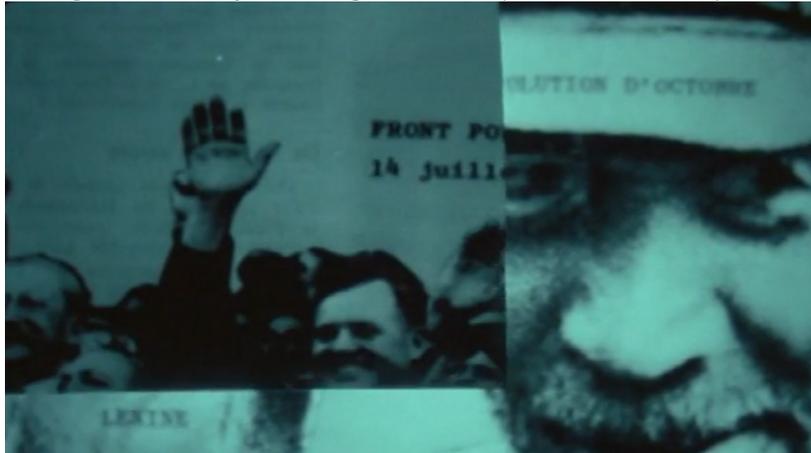
<sup>3</sup> A Declaração de Balfour é uma carta de Arthur James Balfour, o então secretário britânico dos Assuntos Estrangeiros, dirigida para o líder da comunidade judaica do Reino Unido, Lionel Walter Rothschild, que se refere à intenção do governo britânico de facilitar o estabelecimento dos judeus na Palestina, caso o país derrotasse o Império Otomano, que dominava a região na época.

<sup>4</sup> A Revolta Árabe de 1936–1939 foi uma revolta nacionalista contra o domínio colonial britânico e a imigração judaica em massa para a área do Mandato Britânico da Palestina.

**Figura 1** – Operação matemática no filme

Fonte: Captura de tela

A primeira operação é seguida, também, da imagem de Vladimir Ilyich Ulianov, mais conhecido como Lênin, que é substituída em uma transição que parte do canto superior esquerdo da tela, pela imagem da Frente Popular de 1936 (*figura 2*). A imagem da frente popular, depois, começa a perder espaço para uma imagem de Hitler, que no final é sobreposta a imagem de Lênin, enquanto pisca na tela a palavra “POPULAIRE”, que se traduz para o português como “popular” (*figura 3*).

**Figura 2** – Transição da imagem de Lenin para a da Frente Popular

Fonte: Captura de tela

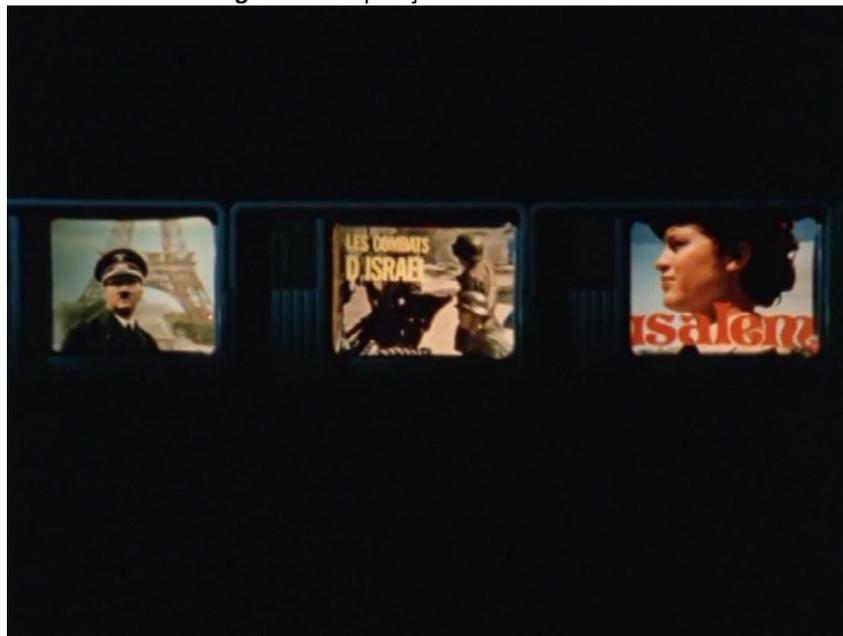
**Figura 3** – Sobreposição de Lênin e Hitler

Fonte: Captura de tela

Outro exemplo é quando, aos vinte e quatro minutos de filme, vê-se três visores, um ao lado do outro, de frente para a câmera. Se vistos da esquerda para a direita, no mesmo sentido que a leitura da maior parte das línguas ocidentais, observar-se-á: Hitler no primeiro visor; um soldado e uma escrita “*Les combats d'Israël*”, que se traduz para “Os combates de Israel”, no segundo; e um rosto com um pedaço do que parece ser a palavra “Jerusalém” escrito na parte de baixo no terceiro visor (figura 4). A imagem de Hitler é trocada, por uma mão, pela imagem do 37º presidente estadunidense Richard Nixon. Em seguida, o terceiro visor é trocado por uma imagem de um combatente palestino, com uma criança e um acampamento ao fundo. E, depois, o segundo visor é trocado por uma imagem com três aviões de guerra (figura 5). Depois, a imagem de Richard Nixon é trocada pela de Gerald Ford, que foi

quem assumiu a presidência dos EUA após a renúncia de Nixon. A imagem do terceiro visor é trocada mais duas vezes por outras imagens de combatentes palestinos, até que a imagem de Ford é trocada pela de Moshe Dayan, militar e político israelense, que se tornou símbolo da luta pelo Estado de Israel (*figura 6*). Diversas outras trocas ocorrem nos próximos minutos.

**Figura 4** – Disposição inicial dos visores



Fonte: Captura de tela

**Figura 5** – Visores mostrando Nixon, aviões de guerra e palestino



**Fonte:** Captura de tela

**Figura 6** – Visores mostrando Moshe Dayan, aviões de guerra e palestinos



**Fonte:** Captura de tela

Esse trecho cria significados a partir da relação entre as imagens que ele junta. A cada troca, um novo significado é gerado para aquela relação obtida. E a ordem das imagens aqui também importa, já que a ordem pode indicar uma relação de causalidade. Na figura 5, por exemplo, é como se Nixon fosse a causa dos aviões, que por sua vez são a causa da existência dos combatentes palestinos.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se perceber, então, que, de fato, há confluências entre o filme *Aqui e Acolá* e o desvio de Débord. Tendo como ponto de partida a impossibilidade de terminar um filme, Godard acaba chegando a técnicas parecidas com a de Débord para resolver seus dilemas de fazer um cinema revolucionário, que atue na luta de classes; não construir um filme com imagens-propaganda; e recuperar a história e a memória da luta do povo Palestino.

Desviar ou desencadear/reencadear as imagens é um processo que se mostrou efetivo para ambos na busca por esse anti-cinema, ou um cinema “parado no ponto cego do espetáculo” (Vargas, 2020, p. 156). Já que, sendo um ponto cego aquele o qual o olho não vê, o cinema desses artistas propõe criar um ponto cego dentro do campo do próprio cinema; um cinema que é como um intervalo, um “entre” do próprio sistema; o “e” de aqui e acolá.

#### REFERÊNCIAS

DE ALMEIDA, Jane. **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: Witz, 2005.

DÉBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **Um guia prático para o desvio**. 1956. Disponível em: <http://www.oocities.org/projetoperiferia4/detour.htm>. Acesso em: 29 jun. 2022.

EMMELHAINZ, Irmgard. **Jean-Luc Godard’s political filmmaking**. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

LEANDRO, Anita. Desvio de Imagens. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v. 15, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/769>. Acesso em: 29 jun. 2022.

LUNA, Sabrina. Found footage: uma introdução. **Esferas**: ano 4, n. 7, p. 27-36, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.31501/esf.v2i7.6948>. Acesso em: 29 jun. 2022.

MACHADO, Patrícia. A retomada de imagens de arquivo: de Debord ao cinema brasileiro contemporâneo. **ALCEU**, v. 18, n. 36, p. 185-195, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v19.ed36.2018.113>. Acesso em: 29 jun. 2022.

MITCHELL, R. R. Debord, Guy (1931-1994). In: TAYLOR; FRANCIS (ed.). **The Routledge Encyclopedia of Modernism**. 2016. Disponível em: <https://www.rem.routledge.com/articles/debord-guy-1931-1994-1>. Acesso em: 8 maio 2023. DOI: 10.4324/9781135000356-REM15-1.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). *In*: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Anais** [...]. Lisboa, 2009.

PRADA, Juan. Martin. **Prácticas Artísticas e Internet en la Época de las Redes Sociales**. Madrid: Akal, 2012.

ULMAN, Erik. Jean-Pierre Gorin. *In*: DE ALMEIDA, J. **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: Witz, 2005. p. 36-48.

VARGAS, Maia. Las cenizas de Vertov: el anti-cine de Debord y Godard. **Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n. 21, p. 142-158, 2020. Disponível em: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/76>. Acesso em: 29 jun. 2022.

---

## **SOBRE O AUTOR**

### **Murilo Bronzeri**

Mestre em Comunicação Audiovisual pelo PPGCOM-UAM, com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa. Integrante do grupo de pesquisa "CineArte - Cinema, análise fílmica e experiência intelectual", coordenado pelo Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM/UAM). Graduado em Rádio, TV e Internet, com distinção acadêmica *Magna Cum Laude*, pela Universidade Anhembi Morumbi (2020), tendo ganhado mérito por desempenho acadêmico. Durante a graduação, participou da Iniciação Científica, realizando a pesquisa "Investigações audiovisuais na quarentena: o Pink Umbrellas Art Residency como proposta artística alternativa em meio ao isolamento social", sob a orientação da Profa. Dra. Tatiana Giovannone Trivisani.

**Currículo Lattes:** <https://lattes.cnpq.br/7067792960340756>

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-6557-887X>

**E-mail:** mubronzeri.mb@gmail.com

## **COMO CITAR ESTE ARTIGO**

BRONZERI, Murilo. De Débord a Godard: o anti-cinema em Aqui e Acolá (1976). **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 15, p. 1-14, 2024.

**RECEBIDO EM:** 12/10/2022

**ACEITO EM:** 29/12/2023

**PUBLICADO EM:** 02/01/2024



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional