



Imagen: Gabriel Calero

## Picadinho de Libelu *à la carte*, sem pimenta, pouco sal

Libelu mince *à la carte*, no pepper, little salt

Saice Libelú *a la carta*, sin pimienta, poca sal

### Resumo:

O filme *Libelu-Abaixo a Ditadura!*, vencedor na edição 2020 do festival *Tudo é verdade*, em São Paulo, Brasil, o principal evento no país entre os festivais de documentário, e mundialmente reconhecido, hoje integrante das indicações do Oscar, é aqui analisado criticamente num ensaio que procura explicar seu ponto de vista em relação à experiência concreta dos estudantes que participaram daquele momento político na universidade brasileira na segunda metade dos anos 1970. A tendência estudantil Liberdade e Luta, de orientação trotskista, conhecida como Libelu, desempenhou papel destacado na reabertura política, entre outros motivos por levar ao espaço público as primeiras manifestações políticas no país desde 1968 e a palavra de ordem Abaixo a Ditadura! O ensaio se interessa por temas subjacentes e evocados pelo documentário em torno do combate à Ditadura (1964-1985), incluindo os debates entre as esquerdas, a contracultura e as questões da vanguarda nas artes e na cultura.

**Palavras chave:** Cinema brasileiro contemporâneo; cinema documentário político; comportamento contracultural de esquerda; lutas anti-ditatoriais brasileiras; movimento estudantil dos anos 1970; Trotsky, as artes e a cultura.

### Abstract:

The film *Libelu-Abaixo a Ditadura!*, won the 2020 edition of the *Tudo é Verdade* festival, in São Paulo, Brazil, the main event in the country among documentary festivals, and worldwide recognized, today part of the Oscar nominations. This essay that seeks to explain critically his point of view in relation to the concrete experience of students who participated in that political moment at the Brazilian university in the second half of the 1970s. The student tendency Liberdade e Luta, of Trotskyist orientation, known as Libelu, played a prominent role in the political reopening, among other reasons for taking to the public space the first political demonstrations in the country since 1968 and the watchword Down with Dictatorship! The essay is interested in the underlying themes

### Rubens Machado Jr.

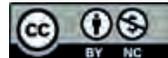
Universidade de São Paulo,  
São Paulo, Brasil  
[noar@usp.br](mailto:noar@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-6878-5567>

Enviado: 2022-03-16  
Aceptado: 2022-04-20  
Publicado: 15/07/2022

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a8](http://www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a8)



This work is under an international license  
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

and evoked by the documentary around the fight against Dictatorship (1964-1985), including debates between the left, counterculture and avant-garde issues in arts and culture.

**Keywords:** Brazilian anti-dictatorial struggles; contemporary brazilian cinema; left countercultural behavior; political documentary cinema; student movement of the 1970s; Trotsky, the arts and culture.

**Resumen:**

La película *Libelu-Abaixo a Ditadura!*, resultó ganadora en 2020 del festival *Todo es Verdad (Tudo é Verdade)*, en São Paulo, el principal evento brasileño de los festivales de documentales, y reconocido mundialmente, forma parte de las nominaciones al Oscar. Se analiza críticamente la película en un ensayo que busca explicar su punto de vista en relación a la experiencia de los

estudiantes que participaron de ese momento político en la universidad brasileña en los años 70. La corriente estudiantil de orientación trotskista Libelú jugó un papel destacado en la reapertura política, entre otras razones por llevar a las calles, a partir de 1968, las primeras manifestaciones políticas del país y la consigna ¡Abajo la Dictadura! El ensayo se interesa por temas de fondo que son evocados por el documental en torno a la lucha contra la Dictadura (1964-1985), incluyendo debates entre las izquierdas, las contraculturas y cuestiones de vanguardia en las artes y la cultura.

**Palabras claves:** Cine brasileño contemporáneo; cine documental político; comportamiento contracultural de izquierda; luchas antidictatoriales brasileñas; movimiento estudiantil de la década de 1970; Trotsky, las artes y la cultura.

**Como citar:** Machado, R. (2022). Picadinho de Libelú à la carte, sem pimenta, pouco sal. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 127-147.

Ouvi impropérios em larga escala antes de conseguir ver o filme *LIBELU-ABAIXO A DITADURA!*, já então o vencedor na edição 2020 do *Tudo é verdade*, o principal evento no país entre os festivais de documentário, mundialmente reconhecido, hoje integrante das indicações do Oscar: —“reportagem superficial”, “agrupamento de falas mal costuradas”, “ponto de vista mais pra sensacionalista”, “inventa radicalidade vendável”... Como não gosto de conversar muito antes de ver filmes, retomei as conversas depois de vê-lo. Eram impressões de amigos, contemporâneos meus na universidade, participantes do movimento estudantil na tendência Libelu, Liberdade e Luta, ou LL, como nos chamávamos, que marcou época na segunda metade dos anos 70; e por sinal nenhum deles integrante do time entrevistado. No entanto, o fato é que logo nas primeiras sequências me encantei. Talvez a alegria de ver aquelas figuras queridas que perdi de vista, outras que ainda agora custo a reconhecer, outras que só conhecia de oitiva.

Não percebi o tempo passar. Quando o filme acabou a minha sensação era a de ter visto um bom curta metragem. É um longa metragem vivo, pulsante e bem ritmado, não tiramos os olhos nas variações que se concatenam. Os depoimentos são bons. E por mais que certas sequências recuperadas em registros da época nos tragam de volta um certo contexto de atuação dos estudantes, o espaço público respirado, tanto nas ruas do Centro de São Paulo quanto na universidade, nas páginas de panfletos, cartazes, faixas — ou da grande imprensa, e mesmo na TV! Lembro o berro do Rodrigo Naves em frente à ECA abrindo seu discurso — “Colegas: a revolução não será televisionada!” Talvez o que mais hoje nos choca, aos que com eles perfilamos então, é aquela coleção de depoentes repaginados. Sempre nesse mesmo cenário, vagamente condigno de seus ocupantes, o estúdio 2, dos amplos ateliês na FAU, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na USP, que não deixa de ser em seu sentido próprio um espaço público, seu caráter projetual, histórico e paradigmático, moderno e brutalista (e nisso talvez bem específico de São Paulo?), concebido por Vilanova Artigas, sua obra máxima consensual, que se inaugurou nos estertores dos anos 60.

E não será nesses depoentes a sua mais óbvia diferença o que de fato nos impressiona, uma inopinada atualidade neles patente, seu obrigatório estatuto sexagenário, as metamorfoses de burguês bem-posto, alguma balofice inesperada. A matéria prima inevitável que porventura nos brinda com seus resgates de memória é este formidável painel humano, que ainda se entusiasma e vibra, nos comunicando com brilho nos olhos aquela experiência vivida, compartilhada. Isso é talvez o que mais nos arrebatava. Nesses tempos bicudos de agora, o privilégio de confessar que se viveu uma utopia vanguardista um dia, e enquanto protagonista vencedor: como ator-agente de uma libertação emancipatória, política e politizante em curso. E quiçá, ainda em curso?

O filme provocou lembranças, trouxe à memória muitos outros filmes soterrados, metaforicamente, ou não. Das lembranças individuais (a que este filme vem agora se juntar de algum modo também) seríamos cada um o melhor, senão o único espectador. Sua substância é subjetiva, e por isso mesmo vão exigir do que é lembrado, em algum momento, a nossa própria descrição objetiva subjetivada. E do contexto que as envolve, o fundo que revela o contorno das eventuais figuras, e que

nos exigiria melhor iluminação. Tais lembranças irão aproximar-se assim do próprio filme de alguma maneira. Sombras do lembrar, que lhe fazem pano de fundo inconsciente, um contexto disparatado da solenidade evocativa inevitável de um tal resgate na memória social, contrapondo sua diversidade interpretativa mais concreta e histórica que, se descrita, se desdobraria como um desassombro. Trata-se pois de uma dupla demanda, descrever o filme mas também esse cipoal evocado de uma experiência vivida em concreto: — não se pode mais nesse caso escrever uma análise crítica só enquanto um espectador exótico e exotérico, alienígena. Analisaremos por isso o filme junto a tais fragmentos dele gravitantes, cinemateca incontornável, e irrechaçável de cada um. Podemos chamar de “comentário” esta memória evocada pela nossa visão do filme, é outra espécie de descrição que na análise fílmica não mais se dedica à “análise interna”, formal, da experiência que temos do filme, mas da sua reverberação externa, no mundo de que faço parte eu mesmo: a “crítica imanente” pode então propor com estes comentários os patamares de observação, de possível compreensão ou interpretação do que conseguimos descrever do filme que vimos.

Sem dúvida abríamos caminho ali, com os nossos próprios corpos, às importantes manifestações que se multiplicariam pelo território nacional nos anos seguintes, incluindo as importantes greves de trabalhadores no ABC, mais tarde o Diretas Já! (março de 1983 a abril de 1984). Ganhando as ruas fazíamos em abril-maio de 1977 os primeiros protestos anti-ditatoriais no país desde 1968. Gritávamos em espaço público “Pelos liberdades democráticas!”, e “Abaixo a ditadura!” O assassinato de Herzog na rua Tutóia não tinha ainda dois anos, e não se dissipara por completo o período mais cruento da repressão ditatorial. Se a fita dirigida pelo estreante Diógenes Muniz não passa, de fato, de “apenas uma reportagem”, concedamos que foi feita com equilíbrio, senso de objetividade, alguma remota espécie distanciada de tato, algum prazer.

O diretor é no mínimo bom jornalista. De resto, sua trajetória anterior. Aliás o fato de predominar muito nessa escalação dos depoentes os jornalistas, em prejuízo de todas as outras atividades atuais de ex-libelus, não deixa de reter algum estigma de tempos neoliberais ainda estranho àquela época, pelo *esprit de corps* que será um dos atributos oblíquos da contemporaneidade, mácula aliás por isso mesmo bem pouco lembrada hoje em dia, e às vezes sob o nome pesado de corporativismo. Marcaram notória ausência, para ficar por São Paulo, e cada qual com sua diferente loquacidade, estilo de fala, mentalidade, hoje numa miríade de ocupações, de tantas só destaque algumas, ligadas mais à área de humanidades (claro que cada um teria a sua própria lista): historiadores (Francisco Foot Hardman, Francisco Alambert Jr.), cientistas sociais (Glauco Arbix, Roseli Coelho), economistas (Leda Paulani), assessores políticos (Clara Ant), deputados (Zé Américo), críticos de arte (Rodrigo Naves), de música (Carlos Calado), de teatro (Iná Camargo Costa), de arquitetura (Miguel Buzzar), arquitetos (Marco Tabet), cineastas (Tata Amaral), radialistas (Fabio Malavoglia), editores (Moisés Limonad, José Castilho Marques Neto). Sem falar que azularam mesmo alguns singularíssimos jornalistas (Mario Sérgio Conti, Caio Túlio Costa, Matinas Suzuki Jr.). Supomos que os convites refugados não sejam poucos. A alguns deve ainda causar de fato vertigens precárias, fazer zunir ouvidos, ranger os dentes,

propor-se a recordar momentos talvez recalçados? Difícil imaginar. Muitos com certeza não se julgarão protagonistas de 1º plano da tendência, outros não veriam na LL grande relevância em suas biografias.

Cada fala que vemos é todavia eficaz, tem sua pertinência particular. O que já não é pouco; mas não elimina a percepção de que faltou qualquer coisa. Pode ser no tempero? É certo que, por mais franciscana que possa ter sido a produção, filmar só paulistas limitou demasiado e dá uma falsa dimensão local à Libelu. A menos que pensemos na vanguarda apenas como um momento de sua eclosão, é isso? Ou como ideias que não valem senão assim que aparecem, capazes de revelar artifícios sistêmicos dum jeito imprevisível num lugar inesperado? Com toda a abertura e variedade entre os depoentes (mesmo tendo excluído a Libelu dos sindicatos por exemplo) pareceu por um momento que se focava só a liderança reconhecida, mas não é bem isso; nem seriam os maiores oradores; ou os quadros mais permanentes, efetivos, formadores; tampouco exclusivamente a posição social ocupada hoje. Dos porta-vozes, na época, da efetiva diretriz das propostas da LL, por vezes não lhe sabíamos o timbre de voz (em última instância seria a OSI, Organização Socialista Internacionalista, e sediada na França?). Ou raramente abriam a boca, falavam só no miúdo da conversa. Seriam por certo os que mais se digladiavam nas reuniões preparatórias? Não necessariamente os oradores dos encontros e assembleias que levantavam a mão pedindo a palavra? Eram por vezes os que saíam comédidos em busca de um orelhão, um mesário circunspecto anotando inscrições de fala, os observadores mais atentos que se demoravam no fim dos *meetings*, ou nos agrupamentos prévios? Transpirava-se de todo modo um clima anti-burocrático. Por certo o filme não se pautou só pela mais efetiva participação, ou liderança. Tampouco pesquisou o bastante a história da tendência ou do movimento estudantil — e talvez pouco encontrasse de bem consolidado se procurasse. Precisaria do trabalho de anos.

Considero digna de nota a fala da Fernanda Pompeu ponderando que “Para ser da Libelu era só ir chegando numa reunião e participar!” Com efeito, corremos sempre o risco de citar nomes (eu mesmo agora pouco) que na verdade estavam, a rigor, nas franjas das atividades da Libelu. Eram aquilo que meio de brincadeira se nomeava então de “área de influência”, ou “a massa avançada”, participavam de reuniões ou eventos coletivos, festas, iniciativas de algum centro acadêmico, publicações, grupos artísticos, movimentos culturais, cineclubes. Tudo rolava mais “informalmente”, em verdade. Pode ser que ciente das desigualdades sociais, a juventude brasileira ou paulista em particular nunca tenha sido tão “carioca”, ou “baiana” como na Contracultura daqueles tempos, e talvez capaz de leva-la ainda mais a sério em espírito, no teor do que se negava enquanto *outsider* daquele *status quo* dominante, do “Ame-o ou Deixe-o”, da “Corrente pra Frente”. Falo de uma racionalidade jovial de formação avessa ao contraditório e mais inflexível, mas que passava a se interessar por uma razão mais lacunar, menos rígida (menos “paulista”?). Recusava-se a opressão de um *modus vivendi* careta, um *modus faciendi* burocrático, um *modus operandi* administrador. Naquela época havia algo que se perdeu demais depois, a vivência, ou a invenção de propostas comuns, mais ou menos espontâneas, abertas à experimentação. E que às vezes chamávamos até de “trabalho de base” — expressão que nos futuros compêndios ou dicionários merecerá as referências indubitáveis de “em desuso”, “antigo”, “+”?

Muitas vezes tal vida universitária “expandida” não iria adquirir o sentido político estrito de trabalho de base: eram simples atividades “alternativas” à especialização acadêmica em curso, faziam parte de uma busca permanente de vocações adormecidas pela vida pré-determinada, cada vez mais “administrada” pelo “sistema”. Para essa geração travada que viveu o seu alvorecer durante a ditadura vinha fácil à mente a animação daquele simpático leitãozinho da TV: não há como esquecer daquele reclame gozado, célebre anúncio em que um porquinho falante, perguntado por um colega “O que você vai ser quando crescer?”, respondia com a mais alegre jovialidade — “Salsicha, uai!, e você?” Recordado a granel, ou mesmo à socapa, com uma inevitável ponta de sorriso (índice dum insondável espectro de recepções críticas), de fato nos ficou na cabeça porque acabava nos dizendo bem mais do que parecia. Sobretudo para um estudante.

Lembro de uma crônica de José Arthur Giannotti em defesa do mais simples passear pelas ruas e pelos últimos parques da cidade, argumentando que não se cria um espírito intelectual verdadeiramente livre sem uma boa dose de ócio. Meu professor predileto na FAU, Gabriel Bolaffi, que colecionava caricaturas suas desenhadas por alunos, pedia à enorme classe que levantasse a mão quem estivesse trabalhando ou fazia estágio. E perdoava, só no caso da necessidade econômica extrema, os 2 ou 3 que no fundão levantavam o braço tímido. Aconselhava aos demais que deixassem para enfrentar os escritórios só quando formados, pois nada teriam de muito decisivo a aprender por lá. E que aproveitassem ao máximo o tempo da universidade para se formar da melhor maneira possível antes de cair na engrenagem das empresas. “Não se iludam: estarão nos estágios perdendo tempo em vez de ganhar. Aproveitem o investimento do Estado em vocês para se aprofundarem, estudar ao máximo, ler livros, romances, fazer relações, amizades, namorar. Depois, será impossível!” Por outro lado o colega Castilho, da LL, ia publicando na editora Kairós, ao lado dos preciosos números da *Arte em Revista* e da *Cine-Olho*, alguns lançamentos importantes como *Arte, Forma e Personalidade*, de Mário Pedrosa, *Tropicália: Alegoria, Alegria*, de Celso Favaretto, traduzia para sua “série materialismo histórico”, ao lado de títulos marxistas-leninistas-luxemburguistas-trotskistas, o clássico *O Direito à Preguiça*, de Paul Lafargue, que completava um século.

Era preciso prezar também o tempo livre, deixar que o mundo fizesse o seu trabalho de base conosco. Nossos adversários a este respeito de “atividades alternativas” preferiam falar de “entrismo”! Mas com boa margem de injustiça; e não percebiam que falavam de seu próprio burocratismo, de tabela. Havia respostas em todo caso na ponta da língua: “Entrismo é o *trabalho de base* dos Outros”, “Entrismo é a *vivência política* dos Outros”. Hoje porém, com o espírito das participações políticas ou culturais cada vez mais em estilo de “bolhas”, sem alteridade, alienadas, reacionárias, unidimensionais, identitárias, tais histórias tornam-se à escuta atual ainda mais exóticas, impróprias, permissivas, ingênuas, constringedoras etc. No final de uma crônica afetivo-memorialística sobre a Libelu, já nos anos 90, Matinas Suzuki Jr. sentiu a necessidade de descrever pelo menos três companheiros de viagem, figuras emblemáticas da época, quase-gurus para seus amigos, e mais velhos deveras, curiosamente nenhum deles com qualquer vinculação à LL: Júlio César Montenegro, Fernando Mesquita, Gilberto

Vasconcellos. Isto porquê não só divergíamos “politicamente dos stalinistas ou dos maoístas, ou ainda da nascente socialdemocracia, que seriam os tucanos do movimento estudantil, mas também (se) divergia radicalmente da maneira de viver da esquerda tradicional” (Suzuki Jr., 1997).

Sem maiores comentários, para que se tenha uma ideia desse hemisfério de referências, de Fernando Mesquita (jornalista independente, integrante da editoria da *Cine-Olho*), talvez o menos conhecido dos gurus discretos dessa horda iconoclasta que integrávamos, destaco três pichações de que teria sido o autor “provável”: A) na rua Cardeal Arcoverde e outros lugares durante a greve dos jornalistas: “NÃO COMPRE JORNAIS! / MINTA VOCÊ MESMO!”; B) nos muros do Cemitério do Araçá na avenida Dr. Arnaldo, “XÔ MORTOS! / TERRA A QUEM TRABALHA!”; C) no muro duma escola particular na avenida Rebouças, logo abaixo das letras em metal da instituição dispostas em coluna, de alto a baixo “CRECHE / MATERNAL / PRÉ-PRIMÁRIO / PRIMÁRIO”, e em adrenalínicos *grafittis* que iam se esfacelando ao chegar quase à calçada: “SECUNDÁRIO / FACULDADE / PIRAÇÃO / DESEMPREGO”. Fernando tinha naqueles anos um fusca bem detonado “mas que ainda funciona bem, dá pro gasto”, dizia sorrindo “tem um valor ‘inestimável’”, e gentilmente oferecia sempre aos amigos ou conhecidos que estivessem precisando, “fica na rua, é só pegar lá em casa, e repor a gasolina”, a janela do motorista não se fechava, não tinha chaves, a ignição era direta e o acelerador puxado por um barbante.

Memorável em não poucas lideranças, a notória eloquência retórico-discursiva não seria assim tão generalizada, ou típica nas militâncias da LL. Faz parte porém de uma “aura” que ficou. Reverbera talvez aí uma dialética volátil, uma provisória empatia da postura franca que sabe expressar na economia dos seus gestos mais espontâneos um ponto qualquer inamovível, pois determinado justo em seu raciocínio mais livre e audaz? Interessante tentar ao menos especular no que consistiria esse lado aurático. E no que fez disso o nosso filme; e antes dele, a própria história; sem deixar de lado o imaginário mítico, e o que possa concerni-lo. Na popular mania nacional de abreviar as palavras de maior ou de pretensa familiaridade, o apelido “Libelu”, que mereceu dos seus gaiatos concorrentes, já não deixa de esbarrar num brincalhão sentido “equivoco” de “libelo”, de resto como algo de fato concernente ao tom singular daquelas vozes LL — e ademais, com alguma ligeireza elegante do acento francês. Contudo, ainda se abreviaria aqui um sentido mais inconsciente e engraçado — o de “libélula”. Por curiosidade fui à web. Estas esvoaçantes bioindicadoras de qualidade do ambiente, vivendo perto das águas estagnadas na maior parte do mundo, possuem cerca de 2.500 a 4.000 espécies. A graça da movimentação difícil de se acompanhar, mas que com seus dois pares de asas transparentes consegue deter-se imóvel no ar, para quem quiser melhor enxergar por um instante os contornos de quem tanto se desloca, permite ver num momento fugaz o seu precário talhe, enquanto ficam ali nos observando fixos os seus panorâmicos grandes olhos multifacetados.

Efetivamente um rápido passeio pela internet pode nos trazer um sem-número de sugestões de alguma pertinência intuitiva (e um tanto maluca) para com o nosso objeto de “pesquisa”: — “A libélula é caracterizada por seus incríveis padrões de voo, flexibilidade, velocidade e adaptabilidade, permitindo que se mova em quase todas as direções. Essa leveza faz com que muitos considerem

sua chegada como um sinal para observar a vida e os problemas de uma nova perspectiva.” [...] “O que significa quando aparece uma libélula? [Quando] “*aparece*” diante dos nossos olhos [seria] para lembrarmos que muitas vezes a mudança é necessária. ... A *libélula* assume um caráter positivo de rapidez e atividade e é símbolo da renovação após períodos de dificuldade. Simboliza a coragem, a força e a felicidade”.

Mas o fato é que, igual às evoluções da libélula, a ocorrência das linhas desenvoltas dessa melhor oratória libelu se viam mais raramente. Pelas lides da LL se encontravam fulanos amiúde até bem simpáticos, ou mesmo carismáticos, mas travados, de poucas palavras, com raras expressões, mesmo quando bem-humoradas elas seriam meio intempestivas ou recalçadas, tartamudeio de quietões, típico daquela geração frequentemente tensa e mal encarada, que se deu por gente já sob o vigor da ditadura militar, e que amava alguma espontaneidade perdida, evaporada das cidades e das famílias decerto ao longo daqueles anos. É como se lidassem com alguma dialética nova, própria de assombrados desassombrados. Encruamentos obscuros de formação, remanescentes do meio opressor? Trazíamos possivelmente a figura do travado levada às últimas consequências da intuição, fazendo jus a uma autoconsciência invulgar dos seus próprios travamentos. Pobres diabos meio dândis que só Marcuse explicaria? O libelu talvez representasse em resposta aos malucos-beleza, que admirávamos aliás, a sua melhor paródia: os travados-beleza.

Não há um estilo, um “jeitão libelu”. Há vários, é fácil por isso desmontar, como se fez na fita, uma caricatura como aquela que saiu na *Isto é*. Haverá porém recorrências, traços próximos, convergências — momentos marcantes que podem tender a um genérico mais contraditório. Da pertinência ativa dessa cogitada dialética retórica de que tratamos fez parte entretanto incorporar e pensar num mesmo estilo de discurso as produções discursivas dos adversários. Até como chance objetiva de compreensão, contextualização histórica, argumentação. Atividade, com frequência, quase estética, ou praticamente estética. Apreender a síntese do discurso dominante é um pressuposto básico da sua negação determinada mais radical, capaz de diferenças substanciais ou formais (por essas e por outras que nos pareceria essencial ter trazido à fita a visão dos nossos oponentes). Penso na alentada reflexão de Adorno em sua *Teoria Estética*, construindo no término dos anos 1960 uma estética que, enquanto uma escrita também ela estética, não deixa de ser uma teoria dialética materialista, à sua maneira negativa, síntese talvez da maior defesa da arte proposta no século. Não seria ocioso lembrar que o próprio folclore da esquerda transpira formulações em que Trotski é reconhecido como o mais marxista dos revolucionários soviéticos — além de radical defensor da mais livre criação artística. Entre as sumidades da verve libelu seria veemente a pulverização do discurso adversário (às vezes até dos discursos anteriores da LL), por meio de uma extrema objetivação argumentativa. Daí a lenda maledicente da metodologia tóxica, culpada pelos atávicos rachas internos dos grupos trotskistas, só superados pelas subdivisões compulsivas entre os lacanianos?

Esta “objetividade” capaz de enxugar qualquer ressecado resquício de “subjetividade” das argumentações, ainda que esquemáticas demais, seria também, salvo engano, um *tópos* da

grandiloquência libelu. Dar exemplos, explicar? Para o grande público exemplificaríamos o remanescer do traço estilístico — guardadas as devidas proporções — em fossilização íntegra relativamente autêntica nessas eloquentes pílulas de argumentação enxuta, pelas melhores intervenções do Demétrio Magnoli no contexto atual da Globonews; ou do mais bem-humorado Paulo Moreira Leite na Tv247. No filme *Libelu* poderemos, não obstante, ao lado de qualquer criança, e com mais liberdade que elas, sem dúvida, ficar imaginando uma possível alcateia de vagalumes reluzentes, reduzida repentinamente a uma coleção de besourinhos simpáticos.

Paulo Freire escrevia já no outono de 1968, exilado no Chile, que: “Não são raros os revolucionários que se tornam reacionários pela sectarização em que se deixam cair, ao responder à sectarização direitista” (Freire, 2005, 26). Na esfera da linguagem talvez sejam os jornalistas, ou os mais “profissionais” entre eles, os que melhor trazem essa experiência do laboratório social que tritura qualquer rebeldia ou inquietude radical. No filme é sintomático que justo Demétrio Magnoli se saia melhor e mais lúcido com o seu conformismo inconformista. Não deixa, ainda, de evocar o mesmo estigma de sempre, esgrimindo suas argumentações fortes, sintéticas, sobrecarregadas de contundente esquematismo. Vai mais diretamente ao ponto que interessava, imprimindo foco além do mais ao prisma que premiou o filme, a saber — como naquele contexto se pode começar a derrubar a ditadura?, como tornar-se a espoleta de um advento, uma espécie de virar a chave, ignição do próprio motor de arranque para as liberdades democráticas?

Seja como for, o filme não tem nenhum estilo muito particular a caminho de modalidades como “cinema direto”, *found-footage*, observacional, filme-ensaio (ainda que fosse na acepção mais prosaica do Ensaio Estilo Mogiana, de que fala Paulo Arantes, o trajeto tortuoso honrando paradas em latifúndio certo). Não, nada disso. Talvez pitadas?, um pouco de cada coisa? Espécie de flerte com a reportagem moderna? Diógenes é fiel ao seu objeto, provável que fiel demais. Mas em sua dicção fílmica não chegaria porém a mimetizar, se interessar ou dar trela aos estilos discursivos dos depoentes. O seu amplo afresco montado é, entretanto, muito fragmentário no mosaico que propõe. O ritmado agradável da fita de Diógenes não parece mesmo condizer com o espírito da matéria tratada. Esta matéria, quando não se pasteuriza, se inflama. Ela costumaria alternar originalmente, nos seus modos de dizer, uma racionalidade meio irada e plena de paciência, uma rara atenção apaixonada que se liga nas possíveis inflamações convergentes, estalando intempestivas num mesmo discurso.

Eis porque a fala inicial do Kissinger (José Arbex), que abre o filme na prática, anuncia em grande estilo algo que não se confirmará de modo algum, cobrando da fita uma expectativa inflacionada, como numa dessas epígrafes a cujo brilho o texto não poderá corresponder. Reverberaria como algum “Reivindiquemos o Impossível” de 1968. Nosso “hiperbólico” Arbex vaticinava sem dó, e de cara: — “A libelu foi talvez a coisa mais importante que aconteceu no Brasil no Século XX entre a juventude. Eu não conheço, mas assim, mesmo pegando a Semana de Arte Moderna de 22, eu não conheço nenhuma experiência que tenha produzido tanto impacto e tanta mudança na esfera espiritual da juventude quanto a libelu”.

O filme pode ser inquirido por deixar esta avenida aberta completamente ao abandono. Sem qualquer capeamento, terraplanagem ou sequer desmate. Envolve distintíssimas noções como “experiência”, “impacto” e “mudança na esfera espiritual da juventude” — além da vanguarda artística brasileira. O lado blefe da *boutade* incomoda mais do que parece, pois sem cuidar dessa mesma matéria depois, se acaba por trair um entusiasmo afim, que o próprio filme se permite desenhar com análoga hipérbole: há bastante emoção estética e política da mesma cepa, por exemplo nos demais timbres de voz. O filme não deixa escapar muito, sob a capa do charme irônico e circunspecto, um desaforado estilo despojado, quase um *spleen* libelu, presente numa excessiva franqueza de sua postura, mas de fato não tratará dele, vai marginalizá-lo como uma estrutura que vazou centrifugada, moldura que se perdeu, inefável como as insolentes franjas irrecuperáveis de uma vivência aurática. O filme de Muniz veio bagunçar o coreto esquecido, relegado às traças da Libelu, lançando luzes atravessadas que talvez só a memória amortecida de cada um poderá recompor das suas projeções próprias uma noção à altura de posicionar com alguma proporção mais mensurável sua felicidade mais superlativa, suas carpintarias que o tempo foi pulverizando. Teria sido a Libelu uma derradeira chance de se cumprir o inexorável desejo 68 de se levar a imaginação ao poder? O certo é que aquela epígrafe hiperbólica de Arbex se instalava sorrateira como um despercebido “recalque”, apesar de candidato a epicentro do filme inteiro — em filigrana, o seu centro de gravidade. Como nos dardos certos, embora só vejamos a cauda colorida, o que fere é o peso da parte frontal que vem antes, pontiagudíssima.

Não é afinal tão desabonador neste sentido o predomínio de jornalistas depoentes se considerarmos a limpidez, ainda que um tanto pasteurizada no conjunto das falas. O mosaico enclausura o *timing* dos depoentes, privando-os de voos, desenvolturas maiores. Não há sequer silêncios — aos quais nos habituávamos num Eduardo Coutinho, ou qualquer tele-reportagem —, dúvidas reticentes, frestas de emoções, tartamudeio ou alguma síncope natural do expressar-se. Estamos todos engaiolados como eles depoentes, num tempo ágil e fragmentário da comunicabilidade fácil e asséptica a que se obriga o jornalismo profissional, uma virtude que também traz os seus limites. Esse teor de clareza entretanto, e excetuada a epígrafe kissingeriana, nos furta cores e meios-tons essenciais do objeto em questão, que se agrava sobretudo pela resultante montagem, sua realidade editada. Aliás, a gradativa prevalência hoje do termo “editar” no meio cinematográfico, em detrimento do tradicional “montar”, parece implicar algum sintoma unidimensional contemporâneo. E depois, é certo que alguns atributos formais do filme, bem como das falas, em nada se distanciam de imperativos categóricos próximos do jornalismo.

Mesmo considerada a singularidade formal da fita, a sua composição observará na ordenação do espaço-tempo em contínuas partes uma redução disciplinada típica do meio. Haverá até mesmo uma determinada busca de inconsistência intencional na fragmentação meio caleidoscópica, paradigmática do “pensamento em mosaico” de que falou McLuhan. Sobre *O meio é a mensagem* (1967), de McLuhan, Ciro Marcondes Filho resume:

O uso cotidiano das técnicas coloca-nos, diz ele, num papel narcísico da consciência subliminar ou de narcotização em relação à imagem de nós mesmos. Elas se tornam nós: cada nova descoberta ou cada nova técnica é, segundo ele, a ampliação ou a autoamputação de nosso corpo natural e tal extensão exige uma nova relação ou um novo equilíbrio dos outros órgãos e a extensão dos corpos entre si (Marcondes Filho, 2009, 247-248).

Com isto, é certo que no filme de Diógenes Muniz, apesar de diversos professores universitários falarem, não se instala, independentemente do nosso alívio, certo discursar acadêmico especializado, crescentemente pernóstico e vácuo, além de outras disparidades atávicas de linguagem relutantes com qualquer homem unidimensional. Mas o que dá mais expressividade formal ao filme, seu efeito maior, é preocupante que seja uma certa “eletricidade” de que falava McLuhan, que cria uma resultante unidade orgânica dos processos que se ligam uns aos outros. Certo, foi o “significante”, também ele “significado”, o que provavelmente garantiu o sucesso do filme, no contexto vivido hoje naquelas vitoriosas palavras-de-ordem “Pelos liberdades democráticas!”, e “Abaixo a ditadura!”.

Numa derradeira consideração, próxima ao final, Eugenio Bucci parece-nos revelar uma pontinha de lamento por ter sido na época imaturo demais. Como único, isolado contraponto de autocrítica libelu no longa-metragem, é decepcionante. Essa farpa lampejante quase no apagar das luzes, nos sugere porém um lapso importante, raro momento “destoante”, que foi também deixado solto, ao lado daquela outra exceção na abertura de Arbex. Nada negligenciada por este último (antes pelo contrário) nem pelos demais, a questão da juventude é bem mais espessa e demanda espaço. Basta pensar na história da arte, da poesia em particular, o peso decisivo de obras criadas antes dos 25 anos. Ou estudando a fortuna crítica de qualquer filme, o papel desempenhado pelos jovens críticos. Essa espécie contemporânea de legado Rimbaud, atitude moderna sem dúvida, tem trazido desde os anos 60 uma certa urgência histórica que se acelera em desarmonias a qualquer sedimentação estilística numa gritante tradição do novo. Para o crítico Clement Greenberg, mais do que uma atitude, o estilo da arte de vanguarda “normalmente se considerou como o tempo durante o qual a arte atrai aos artistas mais jovens, que acabam sendo, por seu turno, os de aspirações mais elevadas” (1977, 22). Ambas intervenções órfãs e obscuras, de Arbex e Bucci, no começo e no fim, emolduram o filme de um quê duvidoso de indeterminação e de inquietude. Poderíamos ainda reclamar de outros traços distintivos ou pontos cruciais para a Libelu esquecidos ou sem-desenvolvimento na fita: são muitos, como o anti-burocratismo, o “basismo radical”, a especificidade trotskista (e a da LL), contrastes e diferenças com demais tendências, a singular relevância da arte (e da anti-arte que lhe é intrínseca), o anti-conservadorismo cultural, o anti-populismo de esquerda, certo universalismo político, o espírito de contradição etc.

Se por um lado uma pesquisa mais substancial faltou, diga-se a favor do filme que é um primeiro registro sobre a Libelu, ao menos que eu conheça; e, corresponde a um primeiro esforço público de reflexão, de retrato daquela experiência, esboço de sua descrição coletiva. Na situação histórica que hoje vivemos precisa ser saudado como um experimento alvissareiro e relativamente isolado, resgatando para a história do país um belo momento por demais ignorado. Ainda que traga uma efetiva tônica demasiado entusiasta e autocelebrativa, raro viés crítico ou autocrítico. Se outras tentativas houve,

foram bem mais circunscritas. Só lembro do colóquio em Araraquara, de que participei, o *Seminário de Pesquisa: Cultura e Política nos anos 70 — Balanço de uma Experiência à Esquerda*, organizado pelo Grupo de Estudo Cultura e Política nos Anos 70 (CNPq), liderado pela socióloga Eliana de Melo Souza, na Sociologia/FCL-UNESP, teve apoio FAPESP e foi em abril de 2006. Transcritas e revisadas pelos autores, as falas ainda aguardam publicação. Poderia, até preferiria pessoalmente falar de algo mais ligado aos libelus, entretanto a temática era mais ampla, eu mesmo fui outsider, falei da minha nova pesquisa sobre o cinema experimental brasileiro e o surto superoitista — que apesar de sumamente anarquista, e ter em espírito afinidades múltiplas, muito pouco se relacionaria diretamente com a Liberdade e Luta.

Por exemplo, aí sim, se poderia ter preparado algo sobre a revista *Cine-Olho* e a plataforma da chapa Deflagração, das quais havia sido redator e organizador, na época de cineclubista, quando fiz parte das criações do *Cineclubefau*<sup>1</sup>, da *Federação Paulista de Cineclubes*, do *Cinusp* (circuito de cineclubes, nada a ver com a atual entidade da reitoria), ocorridos todos entre 1975-81, período em que também participei das gestões da LL na parte cultural do DCE-USP e GFAU. Éramos bastante ativos na oposição aos cineclubes conservadores, liderados *grosso modo* pelo partidão (diretamente ou não, sempre entre os dirigentes das entidades cineclubistas nacionais, ao lado de um culturalismo tradicional ou católico), conseguimos os votos de quase todos os grupos de esquerda (dos numerosos trotskistas mineiros da Convergência, Marcinho, Juarez, Mendanha, ao MR8, PCdoB etc.), anarquistas inclusive (para ficar só em Curitiba: como esquecer dum Rui Vezaro, superoitista, hoje publicitário, um Marco Mello, leitor do Debord, hoje galerista), e perdemos a eleição de 1978 do CNC, *Conselho Nacional de Cineclubes* por apenas dois votos num total de cento e poucos. Não priorizávamos apenas a criação de uma distribuidora e circuito nacional de filmes brasileiros, como os vencedores, mas também a formação de cineclubistas que soubessem interagir com a especificidade dos diversos públicos, e sobretudo aprendesse com eles a debater filmes.

Aprender a ouvir cada voz sabendo colocá-la em relação com as demais, e não apenas instilar seu próprio juízo de “autoridade” — em vez de inibir, saber animar as manifestações garantindo o espaço dos mais tímidos. Os cineclubistas que mais admirávamos eram os que sabiam não só levar cultura cinematográfica aos públicos, mas sobretudo animá-los a falar das fitas, dar voz aos diferentes pontos de vista existentes e ajuda-los a formar um amplo painel de vozes distintas que delineasse uma análise fílmica coletiva, ainda que provisória, inacabada e cheia de discrepâncias internas. Dar lugar à perplexidade, sugerir que o maior e verdadeiro autor do filme é em última instância aquilo que se produz no próprio público (como houvera cogitado Walter Benjamin). Um debate em perspectiva de conversa coletiva sendo tecida em sua provocativa precariedade. E o animador contribuindo no máximo com pontuações que trouxessem vibração extravagante a esse “bizarro tecido comum”

---

1 Nossas reuniões eram abertas aos participantes dos debates fílmicos que organizávamos, em que reiterávamos o convite, e não tínhamos nenhuma hierarquia administrativa. Nenhum dos integrantes fez, que se saiba, carreira política. Se então poucos arquitetos tivemos, caso de André Vainer, formamos reconhecidos profissionais do mundo audiovisual, como Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Marcelo Machado, Dario Vizeu.

(espécie de tapete de intuições e de potencialidades que resistisse minimamente ao pisoteio): observações analíticas pontuais de forma ou fundo, estilo ou substância, em parte já sugeridos pelo público e só trazendo novidades que pudessem virar o filme do avesso, de ponta-cabeça. Uma concreta experiência de debater, argumentar — de alteridade, diversidade, civilidade. Que fossem todos embora para suas casas com mais dúvidas do que certezas, esse seria o ótimo buscado: contra toda a univocidade ideológica, “coerência” cinéfila, nacionalista ou não!

E nisso torcíamos um pouco o nariz para o que remontasse às ideias de Paulo Emilio Salles Gomes, embora intuindo estarmos sendo a ele mais fiéis do que aqueles pauloemilistas de araque. Intuíamos isso em perspectiva de aprendizado a ser construído, falávamos nisso e começamos a publicar a respeito nos primeiros boletins da Federação Paulista, chegavam-nos então só ecos distantes que demandariam pesquisas ainda hoje inacessíveis. Os debates públicos nos cineclubes são um decisivo ingrediente na formação de sucessivas gerações de críticos e realizadores, sobretudo desde o entreguerras até pelo menos os anos 1970. Processos análogos podem ser descritos em simultâneo na Itália ou pela Europa e muitos países incluindo-se o Brasil. Mencionaremos apenas o paradigma do *Peuple et Culture*, anos 1930 na França, movimento a partir do qual amadurece a geração de André Bazin e Chris Marker. Ali se configurou talvez um quadro bem diverso do atual, ou desde a época pós-moderna, neoliberal, em que nas nossas experiências coletivas de se assistir a um filme tendemos à figura absurda do indivíduo consumidor-passivo-empendedor e lobista de si, rareando-se o antigo livre debate, até mesmo no espaço universitário.

Nos cineclubes ou nos debates especialmente programados deve-se considerar que reduziu-se o interesse pela análise crítica e o debate com o público. Refiro-me a um modo em processo de extinção, tal como ainda hoje, Século XXI, poucos decanos ainda conseguem fazer, seja na *Cinémathèque française*, um Jean Douchet, ou no Brasil um Jean-Claude Bernardet, que declara ter realizado entre os anos 50 e 60 a sua formação fundamental no Cineclube Dom Vital, em São Paulo, na prática a sua única “faculdade”; e manifesta crescente estranheza pelo estilo atual da fala acadêmica.

Na verdade propúnhamos na plataforma Deflagração de 1977-1978 o que já faziam os mais antigos com os seus Cursos de Formação Cineclubista, em que o foco não era só teoria e história do cinema, ou de como organizar projeções e estruturar uma programação: suponho que seria mais básico ainda a análise fílmica, a crítica de cinema. Ou seja, saber animar um debate. E, fosse o caso, saber convidar participantes que não polarizassem demais com sua autoridade (os especialistas... os autores...). Realizar filmes até, caso houvesse lugares com tal disposição. Num artigo pedagógico que publicamos no *Boletim da Federação Paulista de Cineclubes* introduzindo ao que era necessário à formação de um cineclube, no final propúnhamos um organograma da dinâmica entre as suas diversas atividades, num desenho bonito cheio de flechinhas, em que colocamos o subtítulo: “Orgasmograma”.

Éramos acusados de anarquistas, assembleistas, politizadores, extremistas, porra-loucas; ou até de “biombo”, frentistas de engajamento político, atiçadores da Polícia, provocadores da Censura.

Entretanto preferíamos, como até era comum entre trotskistas em geral, de fato a qualidade artística à política nas fitas, muito inversamente aos pseudo-burocratas e stalinistas que nos detratavam. Ao menos no *Cineclubefau* ou no *Luz vermelha*, da ECA, não seria absurdo numa enquete se ficassem pares, ou se preferissem a Godard, o Antonioni; a Eisenstein, o Vertov; ao Cinema Novo, o Marginal; à *Batalha de Argel* de Pontecorvo, o *Mash* de Altman; a *1900* de Bertolucci, *O Incrível Exército de Brancaleone* de Monicelli. Confesso que entre os filmes inesquecíveis que fizeram parte dessa vida de cineclubes está um que não vi na época (e ninguém viu, pois só chegou nos anos 80 por aqui), exceto a Clara Ant, que o viu nos EUA e nos descrevia com pompa e circunstância: o *Zabriskie Point* (1970) de Antonioni.

Repensando agora, o balanço entre arte e política, ou entre arte livre e engajada, grande questão já em Trotski, é possível que o debate fosse bem mais equilibrado do que reza a lenda. Mesmo entre Rock e MPB, Caetano e Chico, embora o fiel da balança pudesse na real cair mais para os primeiros termos, como revela o filme, até que divergíamos bastante. “Esmerilhava” acima de toda discussão, claro, só Jimmy Hendrix. Entre Beatles e Rolling Stones (superados ambos pelo Led Zeppelin, para alguns) talvez a polêmica fosse maior, aquele pop mais uniformizado de timbres harmônicos, corte de cabelo e terninho, não desciam muito bem. Pesavam já aí os problemas do mundo administrado, papel emancipatório da arte, sua relativíssima autonomia, leituras de Benjamin, Adorno; até Guy Debord havia quem lesse (em tradução espanhola; na graduação poucos liam noutras línguas; estranho não ouvirmos então, que me recorde, menções anglófonas: Abbie Hoffman, Jerry Rubin, mesmo o Orwell ensaísta). Mas é preciso também lembrar que por outro lado fomos capazes de filmar um *agit-prop* praticamente impecável sobre o movimento estudantil desde as suas primeiras manifestações de rua, *O apito da panela de pressão* (1977), aliás bastante utilizado pelo filme de Diógenes, e acessível na web. Não posso me furtar ao testemunho. O Arlindo Machado, também ele Libelu, havia me chamado através do *Cineclubefau* para formarmos um grupo de cinema, ele tinha um vago projeto sobre a indústria automobilística e a poluição atmosférica mas queria trabalhar em criação coletiva.

Topei na hora, eu havia chegado à FAU por que menino desenhava carros. Inteirávamos o que viria a se chamar depois o Grupo Alegria, cinco indivíduos completamente diferentes entre si, em origens e trajetórias, mas havíamos cada um, se não me engano, nos aproximado de algum diferente agrupamento de inspiração trotskista, muito embora ninguém ali, eu incluso, levasse muito jeito para política: Alberto Tassinari, Odon Cardoso, Sérgio Tufik; além dos dois libelus, também de distinta geração e trajeto. Intuo nessa geometria do quinteto um dedo do Arlindo, que já se encaminhava para a pós-graduação nas Letras da USP. Não me lembro de discutirmos nada de 3ª nem 4ª Internacional, mas se trotskismo havia, já vinha misturado com debates de Lefort, Merleau-Ponty ou Sartre. Fizemos por vários meses o roteiro e primeiras filmagens de *Vaca Sagrada*, curta que acabamos abandonando. Arlindo depois retomou e concluiu sozinho, mas antes do grupo se dispersar paramos tudo para realizar em 40 dias *O apito*. Em poucas semanas conseguimos tirar mais de 30 cópias para DCEs de todo o país. Paulo Emilio nos convidou para discutir em seu curso. Sou até hoje chamado sempre que

os nossos alunos param, no começo para emprestar cópia, depois para debater. Uma das perguntas recorrentes é — “Mas a USP não mudou nada!, as imagens foram mesmo ‘gravadas’ na época?”

Havia na trilha algum *páthos* musical, Beethoven, Milton Nascimento, mas predominava o som direto das manifestações ou uma costura de vozes estudantis em *off*. Das lideranças nenhum depoimento, apenas então somente, e secundada pelo coro da massa, a Carta Aberta à População lida no Largo de São Francisco, abrindo a maior manifestação, pelo estridente megafone do Geraldinho, diretoria do DCE-USP (gestão Refazendo)<sup>2</sup>. Porventura apareceria, misturado em plano aberto, algum puxador de palavras de ordem mais saliente dissipando-se no meio da massa. Ou por brechas fugazes, um megafone ofuscado na multidão. Contudo não se tratava exatamente de ocultar líderes de uma polícia que por certo já estaria lá colhendo imagens melhores para os seus arquivos. Era para nós bem ao contrário, uma questão de sintaxe, forma fílmica fiel à experiência respirada. Na dança entre gestos e vozes de comando conseguíamos distinguir bem, até desde a iconografia cinéfila, as turbas revolucionárias das que fossem prototípicas das autoritárias ou das stalinistas.

Não mostrávamos ali só manifestações, passeatas, assembleias, mas os espaços em que convivíamos no campus, entre as aulas. Ao longo do filme nesses intervalos de classe os grupinhos de conversa mais ou menos sossegados eram transpassados pela trajetória caminhante inarredável de uma câmera na mão intrépida e meio apressada (as imagens dominantes do Odon beiravam um humor ansioso), enquanto vozes-off de alunos discorriam placidamente sobre o assunto do momento, eram claras falas da massa estudantil sem vínculos com as tendências políticas ou seu palavreado, colhidas e escolhidas com este critério. Ao contrário das vozes que estávamos ouvindo, a maior parte dos estudantes que víamos não percebiam a aproximação retilínea da câmera, e os que a percebiam não tinham tempo de esboçar reação, lampejavam instantâneos os inícios de sorriso ou de susto quando já estavam sendo ultrapassados. As vozes jovens falavam das experiências de convívio na universidade e de como viam as manifestações ou participavam delas, os papos em casa com a família, explicações do sentido que tinham na linguagem cotidiana.

No fundo, esse tecido de depoimentos estudantis configura na fita o movimento que saiu às ruas, bem ou mal sua energia, razão de ser. Representam de algum modo o coro que ecoa nas ruas em unísono, repetindo em comunhão cada frase da Carta Aberta, e que ribomba nos aplausos finais após as duas palavras-de-ordem entoadas como divisas máximas de todo o estudantado. Sobre elas mesmas é que temos o último plano do filme, que é o primeiro e único recluso em ambiente interno num filme tão solto ao ar livre, câmera fixa debruçada sobre um militante terminando de pintar a faixa, no chão dum grêmio estudantil, ele se ergue e vemos uma outra faixa já secando presa à parede.

---

2 A redação da Carta teria sido, com pouca alteração, de um estudante independente, de inspiração anarcotrotskista, Luiz Renato Martins, da ECA, hoje filiado ao PSTU e professor aposentado em Artes Visuais na mesma escola. Dirigiu na época o curta *Um filme como outros* (1978), em que Jean-Claude Bernardet interpreta O Filho de Lukács, personagem que tenta orientar a equipe do filme capitaneada pelo próprio Luizito, no sentido de lhe imprimir uma linha política correta. A fita acabaria rendendo uma farsa moderna, ironizando o debate estético naquele contexto de reinterpretação das vanguardas históricas.

Assim termina o filme. Coincide, em vozes e imagem sobrepostas, essa última frase lida na faixa à última da Carta ouvida nas ruas, repetição peremptória que se desfecha em ponto final exclamativo — “Pelos liberdades democráticas!”.

Em vez de exultar como no *plein-air* dominante do filme, esse fixo plano interno bem poderia resultar asfixiante sob aquela luz noturna esverdeada das fluorescentes capengas, vaga ameaça de estalidos violáceos. Surge porém como um espairecer repentino, trégua reflexiva, depois de tanto balançar amalucado a céu aberto de uma câmera na mão atabalhoada, trôpega como se tentasse enquadrar o inenquadrável. A câmera não era exclusiva do Odon, todos davam pitacos, podiam improvisar seus *takes*. Nossa 16mm só sairá dessa fixidez sobre a faixa de papel rosa em diagonal pelo tom caramelo do piso quando o escrivão se levanta abandonando o quadro, movimento quase tão leve quanto o erguer-se do plano até à faixa do alto da parede vermelha. Esse vermelho da parede vinha manchado mais abaixo de azul, e tudo se apoia num rodapé que se expande em explosivo verde intenso, tudo emprestando àquele terminante vozerio clamoroso da turba um colorido inopinado. É como se — do clamor do Centro à vigília do Campus — esse final que se distanciasse léguas do próprio filme, beirando quase a ficção de um desejo claramente anunciado, balbuciasse o raiar premonitório de um sentimento a alcançar — como se a sorte estivesse lançada.

Único plano, eis toda a sua diferença, isolando em ação uma figura solitária. Assim, num final de contas, agora é o momento necessário de cada um consigo mesmo. Qual apito irá tocar? A fita de Diógenes adotou tal opção à sua maneira, noutra diapasão: cada qual enquadrado em sua fala, suas resoluções de discurso. Gosto de pensar na “solidão” como algo que está na base do “aprendizado”. Talvez por que o aprendizado seja o contrário a solidão — a sua negação determinada. No entanto a solidão seria um pressuposto básico do “aprender”. Seja no isolamento de uma leitura, o ato de lidar com a linguagem dum livro, ou dum texto qualquer, me parece esta seria a condição ótima e necessária para depois se poder lidar com a vida, ou seja, com a experiência do contraditório. Os duplos sentidos de se encontrar na solidão, lidando consigo mesmo, com a “nossa natureza própria”, como algo simultâneo à Natureza, faz de nós uma espécie de Robinson Crusoe meio esquisito, se reconstruindo a cada dia, segundo a dificuldade do dia, lidando com o desafio do que nos é “desconhecido”, se fazendo medir com todos os desajustes do que é o nosso “conhecido”. É na solidão que podemos “nos acertar” conosco. Mas é lá também que o “Outro” nos espreita; e que ele nos faz “falta”. Pode ser ilusão de ótica, mas havia uma impressão de que éramos, cada um na sua, muito diferentes um do outro, e que havia só na LL tanto lugar para a diferença interna, entre individualidades autônomas, enquanto os outros grupos pareciam uniformizados demais num padraozão comum. Ilusão de ótica que revelaria, em todo caso, uma nítida vocação republicana compartilhada.

O *apito* não é um filme libelu, como se chegou a dizer na época. Tudo o que tratamos aqui no artigo aliás extrapola, é claro, a especificidade libelu (com suas franjas), ainda que ela nos interessasse bastante. Ela interessa como um possível núcleo decisivo de uma experiência maior. Seja daquela multidão que sai da adolescência para um horizonte desconhecido, seja da recusa ou da rebeldia, do

anticonformismo, que seja de toda a esquerda, do trotskismo, do anarquismo — que construímos todos e cada um, interagindo historicamente naquela época e com a própria época — num sentido próprio em que fomos todos, e num mínimo que seja, “libelus”. Porque não? O caso é que não houve em nosso trabalho no Grupo Alegria qualquer momento de polarização de tipo sectário, fluía muito bem a nossa interação criativa. Três do quinteto não eram libelu nem a pau. Não se pode desmentir porém convergências diversas, uma concepção “basista” que nos guiou consensualmente, atenta ao sentido geral do movimento tratado, democrático, buscando um âmbito de significações presentes nas bases e alheio às possíveis diferenciações ideológicas das lideranças. Que tal basismo possa ser apontado como atributo trotskista ou mesmo anarquista, pode ser, assim como certa qualidade do arrebatamento discursivo na sintaxe fílmica. Mas não exageremos. O filme tem algo de espontaneísta, o que não me incomoda nem um pouco. Como sabemos, onde pesa muito o autoritarismo já se evaporou tudo o que possa ser chamado de espontaneidade.

Pequenos trechos do *Apito* são parcela importante daquelas imagens de época costuradas por Diógenes, ao lado de registros mais convencionais, sobretudo da TV, quase sempre bem inéditos, desconfo que em parte censurados, ou autocensurados dentro das agências noticiosas. Se antes cogitei duma importância menor de tais imagens face ao formidável painel de depoentes do filme *Libelu*, pode ser que subestimava o impacto dessa gente mobilizada em protestos povoando de ousadia a tela, agora nas atuais sessões de festivais, impressionando jurados e plateias que já acumulam tantos meses de reclusão pandêmica e certa impotência política, virtudes e carências concretas de uma Pólis de outrora.

Mas voltemos ao nexu resultante desse embate de painéis humanos que o filme nos editou. De um lado a massa estudantil d’antanho, de outro os depoentes entrevistados em sua *mise en scène* mais ou menos padronizada, potencialidades fisionômico-gestuais encapsuladas em planos empáticos, respeitosos da tradição projetiva, neste cenário de latente alegoria projetual, os estúdios da FAU que beneficiaram gerações a partir daquela. E hoje meio caducados como espaços que foram de projeto, aprendizado, e convívio, com suas pranchetas resistentes já um tanto esparsas, encantoadas pela obsolescência das réguas T que se aposentam, dado o prodígio computacional de laptops e mouses. Quem viu o curta de animação *stop motion* chamado *A Revolta das Pranchetas*, filmado *in loco* por Luiz Gê no início dos 70 com estas mesmas pranchetas, antes amotinadas, iradas, agora assim largadas, amontoadas, sentirá na fita de Diógenes atmosferas de asilo. Mas a vivacidade dos depoentes logo dissipa semelhante clima como se alguma possível revanche pudesse ainda se protagonizar. Desse modo tentamos aqui entender nas concatenações fílmicas o sentido do estalo de Kissinger como um real momento de abertura da fita, sua expressão e enunciado para além do mero exagero, bravata, excentricidade. Como nessa alvissareira fúria otimista de Arbex, reboando promessas tonitruantes, algo de irrequieto subjaz depois, nas situações e nas vozes depoentes. O que significaria este obscuro viés bizarro que repercute como pretensão e energia imponderável de *Libelu – Abaixo a ditadura!*, se integrando ao seu calor próprio? Se de bizarro alguma coisa tem, não seria nos sentidos mais recentes na palavra, mas por certo no sentido mais antigo.

Como pano de fundo dessa bizarrice insinua-se a inevitável tensão que levaria de um a outro extremo do espectro político cada um dos personagens, as virtuais piruetas biográficas ali implicadas, já no plano mais superficial do estereótipo incontornável, lidando com cada performance singular. Se o mais típico intelectual de esquerda timbraria pelo tom contido e respeitoso do incrédulo-algo-amalucado, como que na estupefação do *fool* (tolo, idiota, alocado, brincalhão), segundo Jacques Lacan, que aqui preferiu os termos ingleses. Se o *fool* é um inocente, já o tipo de direita, a que chama de *knave* (velhaco, tratante) “é, propriamente falando, o que Stendhal chama de *coquin fieffé*, ‘maroto consumado’”, e que bem poderia extremar-se em canalha (Lacan, 1988, 223-224). Uma boa surpresa do filme reside em desativar semelhantes estereótipos. O que não é pouco. As oscilações não se extremaram para longe de um espectral centro-esquerda. Alguns quiseram ver alguma exceção no sorrisinho cordato de Palocci em sua ampla sala de estar – vale dizer, prisão domiciliar; na única exceção à cenografia metafórica dos demais depoentes do Estúdio 2.

Gilles Deleuze nos sugere<sup>3</sup> que enquanto o homem de direita só tem consideração pelo que já está agregado ao seu espaço “visível”, como num ambiente de convívio, como aquilo que de fato conta e que lhe pertence, o de esquerda se interessa pelo que não está presente em seu mundo imediato, pelo que estaria atrás da esquina, do muro ou do horizonte: ele se importa, se deixa afetar por aquilo que, mesmo oculto ou desconhecido, faça parte de sua experiência cotidiana. Verdade que tanto Lacan quanto Deleuze pensaram num mundo de polarizações mais claras, do pós-guerra que se estendia até os anos 80, quando tais polaridades não tinham ainda se entranhado tanto, seja por mimese, efeito retórico, astúcia ou marketing, da ação dos seus antagonistas. Noutras palavras, antes do neoliberalismo e da pós-verdade. De lá pra cá parece que, de tanta compenetração, todos se pasteurizaram, a ponto de não sobrar mais nenhum urubu malandro da tradição populista, nem à direita nem à esquerda.

Para nos restituir àquilo que o enunciado desse estalo do Kissinger nos prometia, fazer-lhe jus como parte indissociável do efeito provocado, o desafio permanece. Não sabemos ainda o que seria necessário para recuperar o interesse do que ficou na alusão insuficiente. Talvez um esforço antropológico no melhor sentido? Ou seja, com a acuidade historiográfica cuidadosa e crítica, atenta aos sentidos estéticos e míticos em causa? Essa pesquisa futura trataria de deslocar a *boutade* do campo da extravagância para o da análise crítica pensando também o lugar da estética e da atividade cultural que possa parecer inseparável da proeza política, embora se exijam tratamentos críticos diferentes, tomando diferentes objetos por diferentes medidas. Talvez em lugar de ciência social fosse a literatura, a ficção audiovisual, a arte? Nessa mesma direção se elucidariam as razões imponderáveis de efígies como a do gato azul como símbolo, ou de esfinges como a charge da revista *Isto é* traçando o perfil caricatural típico do novo espécimen político.

---

3 Ver por exemplo as entrevistas a Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988, “Gilles Deleuze: Qu'est-ce qu'être de gauche?”. Disponível em: <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article910>

Só o fato de ser um protótipo masculino, hoje já mereceria discussão. E também a sua pose de sedutor. Mesmo considerando toda a sedimentação de cultura patriarcal da época, que a todos afetava, se sedução havia não era de nenhum naípe donjuanóide, ou de cafajestagem machista. Preponderava aliás bastante uma afetação perplexa, o ímpeto mais intuitivo, e se quiserem, o rasgo tenaz do élan feminino. Em algum sentido as mulheres davam mesmo o tom. Até o cartaz do filme é sintomático. Mesmo algumas produções, até posteriores, atestam uma simbiose estética mais “feminina” num sentido amplo; incluindo certa delicadeza masculina. Penso no belo conjunto de rock “sambossanova” *Fellini*, do Cadão Volpato. Ou alguns papéis da militante Marilda Carvalho, do grupo “neodadaísta” *Viajou sem passaporte*, como o seu protagonismo em *Tigresa* (1978), de Wilson Barros; ou a Leticia Imbassahy, numa formidável caricatura (auto)crítica da militância estudantesca face às novas tendências autistas da década seguinte, o verdadeiro *punch* de *Diversões Solitárias* (1983), do mesmo realizador.

Podemos afirmar entretanto que *Libelu* configura uma primeira experiência no imaginário cinematográfico desse protagonismo lembrado só como folclore político telegráfico, caricaturesco — e, na história da indústria cultural brasileira, ao contrário de outras esquerdas, ausente, recalcado. Enquanto isso o primeiro mundo nos locupleta de lixo perfumado. Alguma coisa boa vem no meio, neste gênero há mesmo quem saiba falar de suas experiências geracionais frustradas, como há pouco o cineasta Olivier Assayas, ex-crítico dos *Cahiers du cinéma*, com *Depois de maio* (*Après mai*, 2012), em que fala de uma juventude que se sacrificou “sem dúvida em vão, na breve combustão de uma poesia vivida”, como narra num relato autobiográfico dirigido à viúva de Guy Debord, transformado depois num filme premiado (Assayas, 2005, 87). A conjuntura local é bem outra que a nossa, mas fala-se curiosamente na mesma época de um “buraco negro” em redemoinho entre 1968 e meados dos anos 70. Num momento de refluxo depois do maio de 1968 a fita trata com muita sensibilidade os efeitos dispersivos da repressão sobre um grupo de colegas que participava do movimento secundarista em Paris, ele próprio personagem retratado como independente entre amigos trotskistas, maoístas, ele no máximo um proto-debordiano, nesse torvelinho vai tomando o caminho do que seria uma “prática artística experimental”.

É preciso afirmar, ao lado de assuntos basilares da esquerda não-autoritária o papel precário, crítico e limítrofe dos trotskistas em assuntos sacrificados ou apenas resvalados no filme de Diógenes: faltou tocar na crítica à burocracia, no centralismo democrático-assembleísta, nas questões da tática de frente-única, na visão internacionalista, bem como na política da arte livre. Pois seria justamente o profundo interesse e a defesa quase incondicional de toda a liberdade para as artes o que distingue de vez o trotskista radical de todos os outros grupos esquerdistas. Difícil pensar em qualquer ideia de revolução ou de justiça e transformação social que não esteja muito atenta ao que acontece nas artes. Legado de Freud em Trotsky? Não há antenas revolucionárias, esta é a convicção, sem um perceber e um intuir que só as artes podem alcançar.

O manifesto “Por uma arte revolucionária independente”, de 1938, escrito no México por Trotsky, Breton e Rivera não seria apenas uma cutucada no seu contemporâneo realismo socialista, então irradiado pelo soturno regime estalinista. É a culminação de uma trajetória incluindo os livros do revolucionário soviético publicados já nos anos 20 sobre as *Questões do modo de vida*, e o *Literatura e Revolução* que, traduzido no Brasil em 1969, foi adotado por exemplo como um dos dez livros obrigatórios no curso de Teoria Literária do Antonio Candido na USP; onde Valentim Facioli preparava um livro sobre o manifesto mexicano e a recepção das ideias de trotskistas na arte brasileira, incluindo textos de Mário de Andrade, Pagu, Geraldo Ferraz, Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Edmundo Moniz. Falava-se à boca pequena que o assassinato de Trotski teria interrompido uma provável atividade sua no campo da crítica de arte, pela qual se interessava gradualmente na fase mexicana, e não só pelo convívio de Frida Kahlo.

Líamos (em castelhano sobretudo) textos xerocados e mimeografados que editávamos em coletâneas grampeadas e vendidas nos Centros Acadêmicos, vinham lado a lado textos de Lukács, Benjamin, Adorno, Buñuel, Vertov, Godard, Jerry Rubin, Caetano Veloso, John Cage, Antonio Risério, Luiz Rosemberg Filho. A argumentação trotskista a favor da autonomia da arte, e este seu aspecto periclitante intrínseco, fosse pelo inexorável embate, convívio e interação com a anti-arte, o mercado, o dirigismo ideológico, a censura ou a autocensura, ganhava para nós ressonância não só noutras leituras, como nos textos ainda do entre-guerras de Adorno, até ao seu derradeiro livro *Teoria estética* (1970), Marcuse e seu o derradeiro *A dimensão estética* (1978) como, nesse campo do marxismo ocidental, o pioneirismo de Benjamin já nos anos 1920 ao defender o Surrealismo.

O mosaico de Diógenes enclausura o *timing* dos depoentes, privando-os de voos, desenvolturas maiores. Entretanto isto não tira o brilho maior de libelo desse *Libelu*, seu resgate histórico e político tão necessário hoje no país, num momento carente de novos ventos, respiração, oxigênio. De fato, aquela expansão pletórica, inicial e iniciática de Arbex instilará algo de irrequieto, que subjaz de algum modo nas vozes depoentes de depois. Apesar de na época sermos em geral muito rígidos-inamovíveis sob vários aspectos, éramos muito bem-humorados. Tínhamos isso, nos dávamos esta liberdade quase como um ritual contingente, inevitável. Saber incorporar a alegria em meio às contradições vividas é bom sinal para qualquer perspectiva de nova sociedade. Afinal a alegria é a prova dos nove!, já dizia Oswald de Andrade. E convenhamos, militante estudantil bem-humorado não se encontra a toda hora. Isso o filme curiosamente não nos traz muito. E talvez não devesse mesmo trazer?

### Referências bibliográficas

- AA.VV. (1979). *Textos Cine-Olho: Buñuel, Godard, Jerry Rubin, Yoko Ono, David Cooper, Caetano Veloso, John Cage, Dziga Vertov, Antonio Risério, Luiz Rosemberg*. São Paulo; Rio: Cineclubefau, Cineclub Luz Vermelha; Centro de Artes Cinematográficas-CAC/PUC-RJ.
- Adorno, T. W. (2008) [1969]. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Assayas, O. (2005). *Une Adolescence dans l'Après Mai: Lettre a Alice Debord*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Breton, A. & Aragon, L. (1978). *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets.
- Breton, A. & Trotski, L. (1985) [1938]. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra, CEMAP.
- Freire, P. (2005) [1968]. *Pedagogia do oprimido*. Rio: Paz e Terra.
- Greenberg, C. (1977). Actitudes de vanguardia: el arte nuevo de los años sesenta. En *Interpretación y análisis del arte actual*. Pamplona, España: EUNSA.
- Lacan, J. (1988) [1960]. O amor ao próximo. In *O Seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Rio: Jorge Zahar.
- Löwy, M. (2002). *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio: Civilização Brasileira.
- Marcondes Filho, C. (2009). *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus.
- McLuhan, M. (1969). [1967]. O meio é a mensagem. In *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.
- Suzuki Jr., M. (20/09/1997). Libelu era trotskismo com rock e fuminho. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada.
- Trotsky, L. (1969) [1924]. *Literatura e Revolução*. Rio: Zahar.
- Trotsky, L. (1979) [1923]. *Questões do modo de vida: A época do 'militantismo cultural' e as suas tarefas*. Lisboa: Antídoto.

### Reseña curricular:

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior é formado em Arquitetura e Urbanismo pela USP, ensinou Estética, História da Arte e da Arquitetura na FAU-FEBASP. Professor titular em História, Análise e Crítica do Audiovisual na ECA-USP, onde pós-graduou-se em artes-cinema, com Ismail Xavier. Estágio doutorado na Paris 3, com Jacques Aumont. Criou o seminário *Cinema como arte, e vice-versa*, SOCINE. Lidera grupo de pesquisa *História da experimentação no cinema e na crítica*, CNPq. Estuda as vanguardas audiovisuais e a relação cidade-cinema. Cineclubista nos anos 70, desde quando integraria revistas como *Cine-Olho*, *Infos Brésil*, *L'Armateur*, *praga*, *Sinopse*, *Rebeca*. Escreveu *Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico* (2020); *São Paulo em movimento* (no prelo). Organizou entre outros, *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas* (2015). Pesquisador-curador dos projetos *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, Itaú Cultural (2001-2003), e *Experimental Media in Latin America*, Los Angeles Filmforum/Getty Foundation (2014-2018).